

# ЖИВОТВОРНЕ СВІТЛО СЛОВА

Збірник наукових студій

## ЖИВОТВОРНЕ СВІТЛО СЛОВА

Збірник наукових студій



*На пошану  
докторки філологічних наук  
Наталії Ростиславівни  
МАЗЕТУ*



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Таврійський національний університет  
імені В. І. Вернадського

# **ЖИВОТВОРНЕ СВІТЛО СЛОВА**

**Збірник наукових студій**

Київ  
2021

УДК 82-1/-9  
ББК 94.3

**Редакційна колегія:**

*М. Г. Жулинський (голова), І. В. Козлик, М. М. Сулима, Н. М. Сквіра*

**Відповідальна редакторка-упорядниця**

*Н. М. Сквіра*

**Рецензенти:**

*докторка філол. наук М. Б. Лановик,  
докторка філол. наук Т. М. Рязанцева*

**Животворне світло слова: збірник наукових студій пам'яті докторки філологічних наук Наталії Ростиславівни Мазепи** / відп. ред.-упоряд. Н. М. Сквіра; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. – 346 с. – Укр., рос. – Бібліогр.: с. 327–340.

**ISBN 978-966-489-571-9**

У збірнику, присвяченому пам'яті докторки філологічних наук Наталії Ростиславівни Мазепи (1930–2019), уміщено статті з різних проблем історії російської, української та світової літератури, авторами яких є її учні, друзі, колеги, друкуються також спогади про неї і бібліографія наукового доробку дослідниці.

Для науковців, аспірантів, студентів та широкого кола читачів, які цікавляться літературою.

*До друку рекомендувала вчена рада Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка  
НАН України (протокол № 5 від 19 листопада 2020 р.)*

ISBN 978-966-489-571-9

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2021  
© Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2021  
© Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021

## ЗМІСТ

### СЛОВО ПРО НАТАЛІЮ РОСТИСЛАВІВНУ МАЗЕПУ

<b>Гайничеру О. И.</b> Щедрый талант .....	6
<b>Жулинський М. Г.</b> Прекрасна і бездоганна своїми чеснотами.....	7
<b>Бураго Д. С.</b> Дорогое наследство .....	13
<b>Козлик І. В.</b> «Усе іде, але не все минає...».....	15
<b>Костенко Н. В.</b> «Есть лица...» .....	32
<b>Кривошапова С. А.</b> Декілька штрихів до портрета Наталії Ростиславівни Мазепи .....	38
<b>Кучерявенко С. В.</b> Наталія Ростиславівна Мазепа. Спогади-кадри.....	42
<b>Михед П. В.</b> З пам'яті про усміхнену Наталію Ростиславівну .....	48
<b>Новикова Г. Н.</b> Воспоминания о прошедшей жизни: Наталия Мазепа и её окружение .....	52
<b>Сквіра Н. М.</b> «Зробити щось, лишити по собі...».....	78
<b>Сулима М. М.</b> Незабутні миттєвості.....	83
<b>Чехун В. Ф.</b> Книжка «О моём отце...» – престол пам'яті Н. Р. Кавецької-Мазепи...86	

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОСТОРІНЬ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

<b>Абрамович С. Д.</b> Стихотворение Марии Тилло «День Страшного суда» как поэтическая танатология.....	90
<b>Висоцька Н. О.</b> Пушкін і Гоголь як посередники між культурами в сучасній літературі США .....	100
<b>Генералюк Л. С.</b> Формула історичного шляху Росії в поезії, публіцистиці та листах Максиміліана Волошина 1917–1924 рр. ....	108
<b>Глотов А. Л.</b> Безумие как творческий дар.....	127
<b>Гусев В. А.</b> Приключения Прекрасной Дамы в России начала XX века (1910–1920-е годы).....	138
<b>Звinyaцковский В. Я.</b> Стихотворение Б. Л. Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...»: из записок старого киевлянина .....	150
<b>Иванюк Б. П.</b> «Ars poetica»: словарная версия .....	164
<b>Казарин В. П., Новикова М. А., Криштоф Е. Г.</b> Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» (Итоги опытов реального комментария).....	168
<b>Кеба А. В.</b> Поэтика хронотопа в прозе Андрея Платонова .....	191

<b>Киченко О. С.</b> «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. В. Гоголя: національна ідея у ситуації імперської культури.....	202
<b>Оляндэр Л. К.</b> Наполеоновские войны в художественно-философских концепциях европейских литератур: Стендаль – Толстой – Жеромский – Гальдос .....	212
<b>Омельчук О. Р.</b> Михайло Доленго в мистецькій і науковій спільнотах .....	223
<b>Пахарева Т. А.</b> Интертекстуальный диапазон поэмы Анны Ахматовой «У самого моря».....	234
<b>Рыбальченко Т. Л.</b> «Танец роковой»: две поэтических интерпретации (А. Вознесенский и К. Кинчев) .....	241
<b>Свенцицкая Э. М.</b> Поэт и время в лирике Л. Н. Вышеславского.....	252
<b>Сиваченко Г. М.</b> В. Винниченко і М. Булгаков: проблема подвійного коду та принципу резонансу.....	258
<b>Сквира Н. М.</b> «Помоги, Господи, кончить роман!»: гоголевские и булгаковские коды .....	268
<b>Соловей Е. С.</b> Поет у пошуку «мови єднання».....	282
<b>Тарнашинська Л. Б.</b> Поет складної простоти .....	287
<b>Червинская О. В.</b> Нарратив безумия в оптике гоголевского стиля .....	298
<b>Юдин А. А.</b> Философия литературы и история литературы.....	313

## **БІБЛІОГРАФІЯ НАУКОВОГО ДОРОБКУ**

### **НАТАЛІЇ РОСТИСЛАВІВНИ МАЗЕПИ**

Підготували Т. В. Стальна та М. А. Штолько..... 327

**ПРО АВТОРІВ** ..... 341

**СЛОВО ПРО  
НАТАЛІЮ РОСТИСЛАВІВНУ  
МАЗЕПУ**





*О. И. Гайничеру*

## **ЩЕДРЫЙ ТАЛАНТ**

---

---

Наталья Ростиславовна Мазепа.  
Как дико,  
как жестоко,  
как нелепо,  
как грустно,  
что тебя сегодня нет.  
Тихо струится  
животворный свет  
из сотканных  
душой твоей страниц, –  
Боже,  
как много здесь достойных лиц,  
характеров,  
дерзаний и страстей,  
и всё на уровне,  
и всё на высоте!  
Уверенно,  
естественно слились  
в книгах твоих  
поэзия и жизнь,  
читателю являя  
там и тут  
талант учёного,  
помноженный на труд,  
щедрый талант –  
на кропотливый труд.

*М. Г. Жулинський*

## **ПРЕКРАСНА І БЕЗДОГАННА СВОЇМИ ЧЕСНОТАМИ**

---

---

Так визначав добродішну людину римський філософ і письменник Луцій Анней Сенека у своїх «Моральних листах до Луцілія».

Якось через кілька днів після відходу Наталії Мазепа за межі земного життя я гортав-перечитував цю одну зі своїх улюблених книжок, у якій славетний римський філософ-стоїк переконував свого молодшого приятеля, прихильника філософії Епікура в тому, що найвище добро для людини, запорука її щастя – це добродішність: «А знаєш, кого назву добродішним? – звертається він до Луцілія. – Людину досконалу, цілісну, яку не зможе зіпсувати жодна сила, жодна скрута».

І я мимоволі подумав тоді, що саме Наталія Ростиславівна відповідала цим моральним критеріям, бо в неї не було розбіжностей між вчинками та словами, а її вчинки були спрямовані передусім на те, щоб творити добро, допомагати людям, підтримувати друзів, колег у важкі періоди життя, розраджувати у нещасті, збадьорювати підупалий дух...

...Листопад 1968 року. Я – аспірант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Багато в чому завдяки рекомендації мого друга Юрія Покальчука. Це він, уже науковий співробітник інституту, познайомив мене з молодим доктором філологічних наук Ігорем Олександровичем Дзевєрїним, який підшукував кандидата в аспірантуру за спеціальністю «Теорія літератури». Юрко Покальчук подав мене майбутньому керівникові, так би мовити, на ідеологічно чистій тарілці: член партії, став до лав КППС у колісці жовтневої пролетарської революції – за Нарвською заставою в Петрограді, на прославленому революційними виступами Путилівському заводі, отже, із робітничого середовища, написав історію Путилівської верфі, на якій працює трубнозгинальником... Хіба не це є визначальним для того, щоб навчатися в аспірантурі головного ідеологічного науково-дослідного інституту, яким керує ідеологічно непомильний Микола Шамота? Головне не знання, а «правильна» біографія, бо нещодавно ЦК Компартії України та КДБ України здійснили ідеологічну «чистку» рядів інституту і приймати в аспірантуру чи на роботу будь-кого без погодження з ЦК Компартії України й КДБ України, особливо політично неблагонадійних – категорично заборонено. Лише згодом я довідався, що вчений секретар інституту Борис Деркач повинен був передавати документи вступників до аспірантури на

розгляд до КДБ через спеціального куратора від «контори глибокого буріння» та до відділу науки ЦК Компартії України. І вже після розгляду в цих «конторах» директор інституту Микола Шамота давав голові екзаменаційної комісії вказівки, кому яку оцінку виставляти, тобто кого дозволено зараховувати до аспірантури, а кого ні. Звісно, ні я, ні Григорій Штонь, Станіслав Реп'ях, Микола Гуменний та інші вступники й не догадувалися, що їхні «коптіння» над тритомною «Теорией литературы» московського Інституту світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР, над монографіями М. З. Шамоти, дослідженнями партійності літератури як естетичної категорії І. О. Дзевєріна, статтями В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література» та інших класиків марксизму-ленінізму марні. Навіть високі оцінки, якщо вони раптом і з'являлися, скажімо, за реферат, бо рецензент не мав права знати, хто автор, і міг не враховувати «побажань» дирекції, не відчиняли дверей до академічної аспірантури. Юрко Покальчук це знав, але до пори до часу мені ці тонкощі формування кадрової політики не розказував. Видно, хотів, щоб я втішався ілюзією про свій вступ до аспірантури завдяки успішній здачі екзаменів та вдало вибраній темі реферату – щось про дискусію А. В. Луначарського з О. М. Горьким.

Від Юрка Покальчука я довідався, що в інституті є публічно не заявлена опозиція до директора Миколи Шамоти серед співробітників Інституту на чолі з усесоюзно відомим ученим Дмитром Затонським. Не любив Микола Захарович цього незалежного, завжди елегантно одягнутого, ерудованого й шанованого в Москві спеціаліста з німецькомовних літератур, якого часто запрошували на різні міжнародні конференції, охоче друкували в популярних тоді журналах «Иностранная литература», «Вопросы литературы», у редактованому Дмитром Павличком журналі «Всесвіт». Усе це якось дивно звучить, бо саме Микола Шамота, який у 1961 році став після Олександра Білецького директором інституту, утворив відділ зарубіжних літератур і запросив Дмитра Затонського його очолити. Але Затонський спрямував роботу свого відділу не в те ідеологічне русло, в якому теоретично «тупцював» сам Микола Захарович, намагаючись пристосовувати марксистсько-ленінську методологію до сучасної радянської літератури. Але «дїставати» Дмитра Затонського навіть член ЦК Компартії України, депутат Верховної Ради СРСР Микола Шамота не наважувався. Хтозна, як зреагує на утиски Затонського передусім Москва, в якій серед друзів Дмитра Володимировича були відомі, забезпечені деякі з них міцними зв'язками з партійними функціонерами апарату ЦК КПРС учені-літературознавці Михайло Храпченко, Борис Сучков, Ясен Засурський, Володимир Щербина, Олексій Зверєв, Микола Анастасьєв та ін.

Юрко Покальчук був улюбленим учнем Затонського, як і всієї цієї опозиційної групи, до якої входили Тамара Денисова, Валентина Оленєва, Наталія Мазепа... Саме із цією трійкою елегантних, упевнених у собі, я б сказав, елітних жінок мене й познайомив Юрко. Стояли вони зазвичай у коридорі біля вікна, розмовляли не в кімнаті відділу зарубіжних літератур, можливо, думали,

що там їх підслуховують. Сприймали мене прихильно, звісно, завдяки рекомендації Юрка Покальчука, який швидко ставав популярним завдяки своїм публікаціям про сучасну молодіжну культуру і літературу США, про іспаномовних письменників Південної Америки, яких він перекладав, про поетів-шістдесятників... Покальчук незабаром надрукував монографію «Самотнє покоління». Її назву дотепно переінакшив на «Шамотнє покоління» молодий талановитий філософ Володимир Карабут, трагічна доля якого так нагадує долі героїв аналізованих Покальчуком творів тогочасних письменників США.

До Дмитра Затонського та його колег Тамари Денисової, Юрка Покальчука, Валентини Оленевої, Наталії Овчаренко, Леоніда Єремєєва, Володимира Моренця, Володимира Кухалашвілі, Оксани Пахльовської, Соломії Павличко прихилилися інститутські русисти, славісти, теоретики літератури Олена Шпильова, Наталія Мазепа, Віктор Іванисенко, Михайло Острик, Ніна Крутікова, Галина Сиваченко, Олег Гайнічеру, Микола Ігнатенко, навіть той же Ігор Дзевєрін зі своїм малочисельним відділом теорії соціалістичного реалізму, а також колеги з інших відділів, зокрема Михайло Яценко, Віталій Дончик, Леонід Коваленко...

Дмитро Затонський, який до переходу на роботу в Інститут літератури працював деканом філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка та очолював відділ критики у журналі «Всесвіт», перебував, як і Наталія Мазепа, на одній ідейно-світоглядній хвилі з українськими шістдесятниками. Він дружив із популярним тоді українським письменником Володимиром Кисельовим – батьком талановитого поета Леоніда Кисельова, активно спілкувався з Дмитром Павличком, Іваном Драчем, Віталієм Коротичем, особливо з такими перекладачами, як Микола Лукаш, Григорій Кочур, Дмитро Паламарчук. Молодий аспірант Інституту літератури Василь Стус тоді настирно вивчав німецьку мову, зацікавився творами Франца Кафки, про творчість якого Дмитро Затонський видрукував невеличку монографію «Франц Кафка и проблемы модернизма» (1965, 1972). Особливу зацікавленість виявляв аспірант Василь Стус до популярних тоді філософських праць Сартра і Камю. Тож нерідко він консультувався з Д. В. Затонським. А хто тоді, у 60–70-ті роки минулого вже століття, не хапав у інститутській бібліотеці свіжі номери журналів «Иностранная литература», «Вопросы литературы», «Всесвіт», «Литературное обозрение», книг нових перекладів світової літератури видавництва «Дніпро»... Зарубіжна література в російських та українських перекладах була надзвичайно популярною. Так, наукова співробітниця інституту Михайлина Коцюбинська, авторка новаторської праці «Література як мистецтво слова» (1965), створила оригінальне дослідження про індіанську поетесу Полін Джонсон із власними перекладами її англійських поезій. Наталія Мазепа з особливою шаною ставилася до Михайлини з роду Коцюбинських, батько якої, Хома Коцюбинський, очолював після повернення з евакуації в 1944 році в Інституті української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР відділ рукописів. Адже сама Наталія Кавецька роз-

почала свою роботу в Інституті літератури з посади лаборанта відділу рукописів. Михайлина Коцюбинська прийшла до інституту на запрошення відомого шевченкознавця Євгена Кирилюка з майже завершеною дисертацією на тему «Поетика Шевченка і український романтизм», але потрапила до новоствореного відділу теорії літератури, яким завідував Микола Шамота. І не пожалкувала, бо в цьому відділі працювали Віктор Іванисенко, з яким Михайлина Коцюбинська особливо зблизилася, Іван Світличний, Григорій Сивокінь, аспірантами відділу були Василь Стус та Юрій Бадзьо. Усі вони, раніше чи пізніше, потрапили до «неблагонадійних», і з усіма ними постійно спілкувалася Наталія Мазепа. До кола її найближчих колег та друзів належали також русисти Іван Бажинов і Наталія Чорна, її цікавили безкомпромісні судження про літературно-мистецьку атмосферу в Україні Світлани Кириченко, вона радо спілкувалася з теоретиками літератури. Особливо після такого бурхливого «вторгнення» в застійну літературну атмосферу метафорично феєричного Івана Драча зі своєю поемою «Ніж сонці» (1961).

Русистку Наталію Мазепу, яка роздумувала над проблемою взаємодії епічного і ліричного в сучасній радянській поезії, приваблювала не лише творчість Євгена Євтушенка, Андрія Вознесенського, Белли Ахмадуліної, Миколи Рубцова, а й Івана Драча, Ліни Костенко, Миколи Вінграновського, Дмитра Павличка, Леоніда Кисельова... Не без впливу Дмитра Затонського вона проаналізує творчість рано померлого талановитого поета Леоніда Кисельова й опублікує дослідження під назвою «Из второй половины двадцатого века». Зацікавленість поезією шістдесятників не обмежувалася лише захопленням творчістю Ліни Костенко, Ірини Жиленко, не кажучи вже про Івана Драча та Миколу Вінграновського... Наталія Мазепа у своїй докторській дисертації «Взаємодія літературного і епічного в радянській літературі (60–80-ті роки)», захист якої відбувся в Інституті літератури 15 грудня 1987 року, приділила багато уваги аналізу творчості українських поетів-новаторів. Закономірно, що створення програми Народного Руху України за перебудову, яке відбулося в Інституті літератури під керівництвом Віталія Дончика, не обійшлося без участі Наталії Мазеви. Як і всі три революції: молодіжної – «на граніті», Помаранчевої і Революції гідності.

Наталія Ростиславівна болісно сприймала розпочаті з другої половини 60-х років переслідування своїх інститутських колег та друзів за «ідейну незрілість», «ідеологічні помилки», за «антипартійну поведінку», за читання і розповсюдження «антирадянської літератури», за поширення «самвидаву», за інакодумання... У різний час були звільнені з роботи в інституті Михайлина Коцюбинська, Віктор Іванисенко, Юрій Бадзьо, Олекса Ставицький, Іван Ющук, Світлана Попель, Леонід Махновець, відрахували з аспірантури Василя Стуса, Івана Дзюбу, вимушені були подати заяву про звільнення Іван Світличний, Світлана Кириченко...

Інститутських зарубіжників та русистів, як і славістів, лиха доля обходила. Передусім тому, що переважна більшість із них відкрито не заявляла про свої

погляди, а ті, як Наталія Мазепа, хто не приховував свого критичного ставлення до марксистсько-ленінських догматів та постулатів і дружніх стосунків із колегами-інакодумцями, прикривалися російською мовою, а дехто нарочитим відстороненням від реагування на посилення русифікації в Україні, переслідування й арешти національно свідомої української інтелігенції.

...Пригадую, кілька разів я супроводжував Наталію Ростиславівну дорогою додому на вулицю Малопадвальну. Якось вона показала мені рукою на двоповерховий будинок: «Тут, на другому поверсі, проживають мої друзі-художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко. Це їхня квартира та майстерня». Я, звісно, знав про те, що це подружжя здійснило монументально-декоративне оформлення Київського автовокзалу, Будинку піонерів і школярів, а головне – створило грандіозний проект – «Стіну пам'яті». Монументальний комплекс на Байковому кладовищі, який я до зустрічі з його авторами встиг подивитися, Міністерство культури України вирішило наприкінці 1981 року ліквідувати. І він був майже зруйнований. Але боротьба за його збереження та відновлення активно велася, і Наталія Мазепа енергійно долучалася до підготовки різних протестних звернень. Вона й познайомила мене із цими талановитими митцями.

...Ми з Наталією Ростиславівною сиділи в їхній майстерні, пили каву з керамічних горняток виробу Ади Рибачук, слухали їхні розповіді про цей воістину титанічний труд над витворенням унікальної «Стіни пам'яті» завдовжки 213 метрів з барельєфами на 2 тис. м<sup>2</sup>. Я тоді дивувався, звідки в цій маленькій, тендітній жіночці, яка нагадувала пташину, бралися сили для такої, здавалося, непосильної для людських рук праці.

Згодом, коли доля мене занесла у владні кабінети, я домагався, щоб художники-монументалісти Ада Рибачук і Володимир Мельниченко могли звершувати свій проект. Я не раз бував у їхній майстерні разом із Наталією Мазепою і без неї, слухав спогади Ади Рибачук, над якими вона працювала...

Здається, 2014 р., уже після смерті Ади, Володимир Мельниченко передав мені через Наталію Ростиславівну видану за власні кошти книжку Ади Рибачук «Бабине літо». Я був приємно здивований тим, як майстерно оперувала образним словом ця мисткиня.

Благородний дух Наталії Мазепа, обдарований людяністю, душевною теплою та сердечною щирістю, розкрилися для мене добродійністю й тоді, коли невиліковна хвороба мого брата змусила мене звернутися до неї за допомогою. І Наталія Ростиславівна так щиро та співпереживаючи перейнялася моєю бідою, що разом зі мною поїхала до Інституту проблем онкології АН УРСР, директором якого був її батько, академік АН УРСР Ростислав Євгенович Кавецький, постійно цікавилася перебігом лікування, перепитувала, чим може вона допомогти далі...

Якось піднімаючись по крутій Малопадвальній, Наталія Ростиславівна запитала мене про мій рід, зокрема, чи, бува, мої предки не польського походження. Я нічого конкретного, на жаль, не міг сказати, правда, припускав, що, можливо, по

лінії батька мій родовід сягає ходачкової шляхти, української, а по матері я корінний волинянин, прізвище моєї матері Воляник.

Тоді Наталія Ростиславівна мені розповіла, що вона також по матері українського походження. Козацького роду. Знайшла в «Малороссийском родословнике» Б. Л. Модзалевського, що давній козацький рід Корсунів славився сотниками, полковими хорунжими, осавулами... Гадаю, Наталія Кавецька свідомо змінила своє прізвище на крамольне в радянські часи прізвище свого чоловіка, відомого філософа Володимира Мазепи, цим самим духовно єднаючи себе із власним давнім козацьким родоводом.

З гордістю згадувала Наталія Ростиславівна свого діда з польсько-литовського роду Кавецьких-Гоздава, який був ректором Самарського державного університету. Євген Леопольдович Кавецький був відомим ученим-медиком, лікарем-патологоанатомом, епідеміологом. Її батько, Ростислав Євгенович Кавецький, продовжив родинну традицію, став патологіологом-онкологом. Отже, в роду Кавецьких уважалося визначальним моральним і професійним обов'язком рятувати людину, піклуватися про її здоров'я, поспішати на допомогу страждаючому. Наталія Мазепа – людина рідкісної душевної теплоти. Її душа обігрівала багатьох, добротолюбства було головним стимулом її життєдіяльності, бо, гадаю, вона вважала, що добродієність, за Сенекою, є достатньою для повнокровного та блаженного життя.

*Д. С. Бураго*

## **ДОРОГОЕ НАСЛЕДСТВО**

Образ родного города, образ Киева существовал всегда, но только здесь и сейчас, в представлении отдельного человека, определённом памятью и любовью – этот образ собирается, движется, обростает деталями топонимики, населяется лицами и сюжетами. Юношеский остов с памятником Владимиру, чьё лицо неразлично – Красно солнышко, глубинной Лаврой и строгим Покровским, копошливым Евбазом с пузатым Цирком вытягивался к Бабьему Яру троллейбусным жгутом. В калейдоскопе имён проявляются в памяти те, без кого, кажется, это судно не выстоит в каверзных потоках времени.

Конференция и журнал Collegium, основанные моим отцом – Сергеем Борисовичем Бураго в самом начале девяностых, привлекали киевскую интеллигенцию продолжением научных и культурных традиций, сохранением человеческих связей в распадающемся, фрагментирующемся социуме. На конференционных мероприятиях, на вечерах журнала на сцене Collegium в Доме актёра мне повезло познакомиться с замечательными киевскими учеными, среди которых были Д. В. Затонский, С. Б. Крымский, Ю. Л. Булаховская, Ю. В. Павленко и, конечно, Наталья Ростиславовна Мазепа.

Годы спустя, веной 2000 года, в пустом огромном зале Института международных отношений КНУ имени Тараса Шевченко собрались активные участники конференции уже без отца, который ушел из жизни в неполных 55 лет. Мы стояли у сцены перед первым рядом сидений. Как без Сергея Борисовича продолжать проведение конференции, издание материалов конференции? Но как было и остановить это удивительное явление, когда научная конференция обретает черты большого культурного события, далеко выходящего за пределы Украины? В обсуждении принимали участие Юрий Витальевич Павленко, Татьяна Петровна Маевская, Маргарита Александровна Карпенко, Феонилла Алексеевна Никитина, Юлия Леонидовна Булаховская, Наталья Васильевна Костенко, Клара Михайловна Пахарева – так формировался новый оргкомитет конференции «Язык и культура». Наталья Ростиславовна безоговорочно настаивала на продолжении работы. И если в прошлые годы проводилась конференция на базе кафедры, которой заведовал С. Б. Бураго, и преподаватели принимали активное участие, то теперь дело обстояло иначе. Кафедра была расформирована, и вся нагрузка по организации легла на нас. В конце июня 2000-го, как и в прежние годы,



пленарные проходили в ИМО на Мельникова, а работа секций перенеслась на Тургеневскую в НПУ имени М. П. Драгоманова. Нас поддержал декан филологического факультета В. П. Гончаров. Не знаю, как бы мы справились с бесчисленными объективными обстоятельствами, мешавшими проведению конференции, если бы не наш оргкомитет. К тому же мы продолжили традицию ежемесячных вечеров журнала Collegium в Доме актера.

В этот период мы все чаще стали встречаться с Натальей Ростиславовной. Я чувствовал добрую опеку с ее стороны. «Димочка, нужно обязательно защититься, это Вам очень нужно. Я во всем помогу, главное определиться с темой», – настаивала она. И я сдался. Наталья Ростиславовна стала моим научным руководителем, а я официальным соискателем при Институте литературы НАН Украины. К сожалению, тогда, в начале, как теперь это принято называть, «нулевых» захлопотанность организацией издательства, многочисленные проекты, из которых кое-что все же удалось осуществить, отвлекли от работы над анализом метафоры Ивана Жданова. Но наши регулярные встречи и беседы о поэзии, чья стихотворная ткань лишь одно из ее жилищ, были прекрасны.

Наталья Ростиславовна принадлежала к роду тех женщин, для которых участие в судьбе другого человека так же естественно, как материнское чувство. Только сейчас, оглядываясь на беспокойную молодость, понимаю, что ежемесячное посещение Дома актера, участие во всех наших культурных и научных мероприятиях, работе редколлегий наших изданий, традиция хоть раз в месяц созваниваться и были тогда самой большой поддержкой, огромным неоценимым наследством, которое, конечно же, и обязывало.

Несколько лет назад на вручении премии «Планета поэта» имени Леонида Вышеславского Наталья Ростиславовна подошла ко мне и попросила, чтобы я передал ей свое стихотворение «Гоголевское». «Вам удалось, как никому, передать в нем гоголевский мир, самого Гоголя». Я стушевался, слишком серьезно это было сказано. Предложил книгу, в которой оно напечатано, но Наталья Ростиславовна была строга: «Напечатайте мне его отдельно!» К стыду своему помню, что сделал это не сразу, как будто Наталья Ростиславовна взяла стихи в работу. Какая-то мысль зудела, не хватало разговора, который казался тогда невозможным. Как я жалею, что не заехал к Наталье Ростиславовне днями позже. Но так уж мы устроены, что часто не задумываемся, откладывая на всеохватывающее «потом», о том, что в этом «потом» нас просто-напросто может уже не быть. И самого «потом» может не стать. Об этом думалось в часовенке на Байковом кладбище, когда милый священник, кажется, родственник Натальи Ростиславовны, уверенным и спокойным голосом читал Псалтырь.

Образ моего города уже давно неразделим с настойчивой сосредоточенностью и светлым смехом Натальи Ростиславовны Мазепы, и как жаль, что время больших идей и людей отстывает.

І. В. Козлик

## «УСЕ ІДЕ, АЛЕ НЕ ВСЕ МИНАЄ...»<sup>1</sup>

*Пользуюсь случаем, чтобы передать Наталье Ростиславовне привет и поклон. Когда я вспоминаю, что она сделала для Вас – и не только для Вас, я неизменно выражаю великую радость при мысли о том, что такие люди, как она, всё же существуют на нашей грешной земле.*

**З листа М. В. Теплінського від 4 лютого 1989 р.**

Сказати, що Наталії Ростиславівні я багато чим зобов'язаний – це не сказати нічого. У постійному спілкуванні з нею пройшло все моє свідоме професійне життя після літа 1983 року, коли я закінчив російське відділення філологічного факультету тодішнього Івано-Франківського педінституту (тепер це Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

На моєму життєвому шляху доля мене спіткала з декількома людьми, без втручання і постійного нагляду яких ніякого мого життя не було, а якщо й було б, то щось зовсім інше та мало цікаве. Якщо говорити про Київ, а в його межах про академічний Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, то це, зрозуміло, Ніна Євгенівна Крутікова, Тетяна Петрівна Маєвська, Стелла Анатоліївна Кривошапова і – Наталія Ростиславівна Мазепа. Із кожною з них у мене була своя історія, свій, так би мовити, «сюжет» – неповторний та повчальний, зі своєю власною домінантою, внутрішнім стрижнем і вектором хронотопного розгортання. Навіщо я був потрібний цим людям, які мали своє власне, повністю сформоване і жодним чином не пов'язане зі мною життя, я не знаю. Але я точно знаю, ким вони стали для мене.

36 років... З 1983 до 2019-го. Це більше, ніж життєвий шлях сили-силенної людей. Стільки не прожив і Леонід Кисельов (1946–1968), про якого я, тоді аспірант-русист, що пише кандидатську про Ф. І. Тютчева (російського лірика XIX ст. і водночас шаленого російського монархіста), уперше дізнався саме від Наталії Ростиславівни. Якось у непопулярні часи в одній із наших розмов, коли я проводжав її додому, вона процитувала мені вірші, з яких досі пам'ятаю два: «За долгую историю России / Ни одного нормального царя» (завершують

---

<sup>1</sup> Рядки з поезії Ліни Костенко «Сосновий ліс перебирає струни...» [7, с. 108].

поезію 1962 року «Цари») і «Я постою у края бездны / И вдруг пойму, сломясь в тоске, / Что всё на свете – только песня / На украинском языке» (остання строфа вірша 1963 року «Я позабуду все обиды...»). Причому цитувала Наталія Ростиславівна ці й інші рядки, як і взагалі висловлювала ті чи ті думки, ніби принагідно, ні до чого не зобов'язуючи співрозмовника.

Увесь мій шлях у науку пройшов під пильним поглядом Наталії Ростиславівни. Достатньо сказати, що всі ключові події цього шляху – написання кандидатської дисертації, її захист, пошук теми докторської роботи, процес роботи над нею, її просування до захисту і сам захист – пов'язані з її активною участю.

За первинним планом, який запропонував мені мій учитель, професор з Івано-Франківська Марк Веніамінович Теплінський (1924–2012), я мав написати кандидатську дисертацію без аспірантури. Такими були об'єктивні обставини. Інакше кажучи, я мав писати дисертацію, працюючи за направленням учителем в сільській школі за 54 км від Івано-Франківська із серпня 1983 року. За три роки роботи в школі склав у Львівському державному університеті імені Івана Франка два кандидатські іспити (з філософії й англійської мови) і написав частину тексту дисертації, яку возив на перевірку члену-кореспонденту АН УРСР (тепер НАН України) Ніні Євгенівні Крутіковій (1913–2008), яка тоді в Інституті літератури АН УРСР очолювала відділ російської літератури і літератур народів СРСР. В один із таких приїздів у середині 1985 року Ніна Євгенівна (гадаю, про це знала і Наталія Ростиславівна) дала мені вказівку готуватися до вступу в заочну аспірантуру восени того ж року. Вступний іспит зі спеціальності, як сьогодні пам'ятаю, у мене приймала комісія, зокрема її голова, директор інституту, тоді член-кореспондент АН УРСР Ігор Олександрович Дзевєрін (1929–2001) і старший науковий співробітник відділу російської літератури і літератур народів СРСР, кандидат філологічних наук Ігор Терентійович Купріянов (1937–2015). Я вступив, це підвищило мій статус, бо продовжував працювати третій навчальний рік у сільській школі вже і як аспірант Інституту літератури АН УРСР. І далі працював собі над дисертацією у звичному для себе режимі, тобто у вільний від основної роботи час.

Та мені не довго судилося бути заочним аспірантом. Як з'ясувалося пізніше, Наталія Ростиславівна з власної ініціативи і зі згоди мого офіційного наукового керівника Н. Є. Крутікової розгорнула активну діяльність, спрямовану на те, щоб перевести мене із заочної в очну аспірантуру. І досягла цього: з 4 вересня 1986 року рішенням Президії АН УРСР я був переведений у цільову стаціонарну (з відривом від виробництва) аспірантуру і зміг перебратися на проживання до Києва.

Та радість була недовгою: через три місяці, коли я активно працював над дисертацією, будучи, так би мовити, на підйомі цієї роботи, мене раптом забрали в радянську армію. Це була особлива подія у відділі, бо ніхто не знав її наслідків: армію пройти рядовим у 26 років – це не прогулятися по вулиці. Єдине, що підтримувало, то це те, що на час проходження строкової служби моє місце в аспірантурі гарантовано зберігалось.

Незважаючи на змушений відрив від нормального академічного аспірантського життя, я не втратив зв'язку з відділом загалом і з Наталією Ростиславівною зокрема. Свідчення цього – листи, які я одержував, перебуваючи на армійській службі. У цих листах – та незабутня атмосфера, яка підтримувала мене і не дала вийти з певної норми: я продовжував, попри все, залишатися аспірантом та членом відділу, перебувати у курсі всіх подій і міг думати про свою науку. Листи від Наталії Ростиславівни відображають не лише якісь зовнішні події, а й із очевидністю оприявнюють образ самого адресанта. В них, в їхньому стилі – її голос, її інтонації, динаміка її думки й емоції, її темперамент, її досвід, сповідувані нею цінності і, що теж суттєво, конкретно пережитий час, його атмосфера, його надії та тривоги.

*«Милый наш Игорь!*

*Спецу сообщитъ Вам радостную для Вас, а, значит, и для всех нас новость: ВАК<sup>2</sup> утвердил Совет по защитам по специальности 0.01. <русская литература>. Теперь Вы сможете защищать диссертацию в Институте без всяких осложнений и, главное, без очереди. Привезли ещё одну новость: очевидно, с 1.1.88 года объём кандидатской диссертации будет – 75 стр. (!)<sup>3</sup> Тогда она у Вас почти готова. Президиум АН <УССР> утвердил Нину Евгеньевну <Крутикову> в звании “главный учёный специалист”. Что это значит, никто не знает. Но её не отправили на пенсию, что уже хорошо! Зава у нас пока нет. И ничего не известно. Н. Е. <Крутикова>, конечно, пока “ведёт дела”. До 1 мая. А что потом. Н. Е. говорила о Вас всякие слова вроде того: “исключительные способности в сочетании с прекрасными человеческими качествами! Такой человек нужен в отделе”. Я это дело всячески поддерживала и при случае буду эту линию внедрять в сознание дирекции. Не исключено, что именно директор и будет нашим заво<sup>4</sup>. Спасибо Вам за Ваши письма и за фотографию. Очень они меня утешают в моей жизни многотрудной и малорадостной.*

*Будьте здоровы и бодрь.*

*Вот и май за порогом, а значит, остался 1 год! Н. Мазепя».*

**Лист від 14 квітня 1987 р.**

---

<sup>2</sup> ВАК (Вища атестаційна комісія) – у СРСР, а пізніше в пострадянських країнах центральний державний орган у галузі присудження наукових ступенів і вчених звань. Ліквідована в Україні 9 грудня 2010 р. Функції колишньої ВАК покладено сьогодні на Атестаційну колегію МОН України.

<sup>3</sup> Ці очікування не підтвердилися в дійсності.

<sup>4</sup> Директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР І. О. Дзевєрін з 1987 р. також очолював відділ російської літератури і літератур народів СРСР.

*«Дорогой Игорь!*

*Желаю Вам весёлого Нового года, успехов во всех сферах. Желаю Вам успешного завершения Ваших трудов. Ждём Вас в Киев. Все радуются Вашему скорому возвращению.*

*Был у нас М. В. Теплинский<sup>5</sup>. Говорили с ним о Вас и Вашем будущем. Думаю, что где бы Вы ни решили быть: в Ив.<ано>-Фр.<анковске> или в Киеве – всюду Вам будет хорошо.*

*Получила Вашу статью – очень хорошая. Да и сборник в целом весьма достойный. В таком серьёзном окружении приятно печататься<sup>6</sup>.*

*Я немножко уже отдыхаю, хотя отдыхать – увы! – не умею. Все передают Вам привет.*

*Н. Мазепа».*

**Вітальна новорічна листівка  
від кінця грудня 1987 – початку січня 1988 р.**

*«Милый Вы наш Игорь!*

*<...> У меня был разговор с Н. Г. Жулинским<sup>7</sup>, который к Вам очень хорошо относится и, по-моему, понимает, что в Институте Вы могли бы быть человеком очень нужным. Этот вариант (как возможный) тоже нужно держать в уме. Тем более что у нас пошли в дело МЖК<sup>8</sup> и три молодые семьи, отработавшие на стройке, получают квартиры уже в этом году. Но будете решать Вы сами в зависимости от Ваших желаний и обстоятельств. <...>*

<sup>5</sup> Доктор філологічних наук, професор М. В. Теплінський тоді був завідувачем кафедри російської і зарубіжної літератури Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені В. С. Стефаника, а також членом очолюваної Н. Є. Крутиковою спеціалізованої ради з російської літератури, яка функціонувала у Києві при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

<sup>6</sup> Йдеться про мою першу наукову публікацію – статтю «Своеобразие композиции "денисьевского" цикла Ф. И. Тютчева», опубліковану у міжвузівському тематичному збірнику наукових праць «Эволюция жанрово-композиционных форм», який видавав Калінінградський державний університет (відповідальним редактором редакційної колегії був доктор філологічних наук, професор П. Є. Глінкін). Вказаний збірник, у якому взяли участь дослідники з Росії, України та Туркменії, зокрема Калінінградського, Уральського, Саратовського, Львівського, Куйбишевського, Туркменського університетів та Ленінградського інституту культури, вийшов у Калінінграді в середині – другій половині 1987 р., коли я ще перебував на військовій службі.

<sup>7</sup> Микола Григорович Жулинський, тепер академік і з 1991 р. – директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, у 1988 році обіймав посаду заступника директора інституту з наукової роботи.

<sup>8</sup> МЖК – молодіжний житловий комплекс. За часів існування СРСР (у 1971–1991 рр.) це була всесоюзна житлова комсомольська програма, широкомасштабний соціально-економічний експеримент, спрямований на створення нормальних житлових умов для молодих сімей.

*Нина Евгеньевна в отделе бывает, но практически ничего не решает. Но и с фактическим нынешним руководством договориться по любому поводу значительно легче и проще, чем я думала. Директор и наш нынешний зав. стал академиком<sup>9</sup> и пребывает в хорошем настроении, а заместитель – В. Г. Беляев заботится о популярности в отделе. Н. Жулинского не выбрали членкором. Говорят, что он уходит из дирекции. Это будет потеря – человек он очень умный и администратор прекрасный.*

*Защита моя проходила хорошо<sup>10</sup>. Было 7 вопросов, все мною (и никем) не подготовленные. 5 выступающих в дискуссии. От усталости я впала в безразличное состояние. И это тоже пошло на пользу, т. к. все удивлялись моему спокойствию на протяжении 3 с половиной часов защиты.*

*Совет этот весьма сложный: наш сотрудник О. В. Белый<sup>11</sup>, защищавший до меня за полгода, получил 6 – против. Те же – 6 получил и Е. Присовский<sup>12</sup>, защищавший на следующий день после меня.*

*Но Вы будете защищаться в русском совете, а он совсем другой, без всяких таких фокусов. Очень будем все рады Вашему возвращению, а я особенно.*

*Теперь уже – до скорого свидания!*

*Н. Мазепа».*

**Лист від 15 лютого 1988 р.**

---

<sup>9</sup> Йдеться про І. О. Дзеверіна, який був обраний академіком АН УРСР 15 січня 1988 р.

<sup>10</sup> Дисертацію «Взаимодействие лирического и эпического в советской литературе (60–80 годы)» на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.02 (Радянська багатонаціональна література) Н. Р. Мазепа захистила в грудні 1987 р. у спеціалізованій раді Д 016.32.01 при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Офіційними опонентами на захисті виступили доктори філологічних наук Ю. А. Андреев (РСФСР, головний редактор серії «Библиотека поэта» в Ленінградському відділенні видавництва «Советский писатель»), Н. В. Костенко (професор кафедри теорії літератури і літератур народів СРСР Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка) та К. П. Фролова (професор, завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського державного університету). Провідна установа – Тбіліський державний університет (Грузинська РСР).

<sup>11</sup> Йдеться про захист докторської дисертації зі спеціальностей 10.01.08 (теорія літератури) та 09.00.04 (марксистсько-ленінська естетика, етика, теорія культури) Олега Васильовича Білого «Литературно-художественная ценность. Методологические аспекты и критика буржуазных концепций», який відбувся 10 червня 1987 р. у спеціалізованій вченій раді Д 016.35.01 при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

<sup>12</sup> Йдеться про захист докторської дисертації тоді доцента кафедри української літератури Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова Євгена Миколайовича Прісовського (1933–2007) «Творческая индивидуальность поэта и литературный процесс: на материале украинской советской поэзии конца 50–70-х гг.» зі спеціальності 10.01.02 – радянська багатонаціональна література.

А далі – достроковий захист 23 квітня 1990 року моєї кандидатської дисертації «Лирика Ф. И. Тютчева в контексте русской поэзии середины XIX века» в очолюваній Н. Є. Крутіковою раді і, звісно, максимальна підтримка з боку Наталії Ростиславівни й водночас – різка зміна її позиції у питанні мого майбутнього працевлаштування. І справа тут була зовсім не в тому, що для того аби залишити мене на роботі в Києві, інститут мав державі заплатити за мене 12 тис. карбованців (для одержання київської прописки). Мудра, добра та спостережлива людина, Наталія Ростиславівна, мабуть, відчула, що насувається час гострих суспільно-політичних катаклізмів, які рішуче вплинуть на життя, на долю Академії<sup>13</sup>. Вона, як я зараз розумію, була свідома того, що мені краще бути там, де мене чекають – удома, в Івано-Франківську, у місцевому педінституті, на кафедрі М. В. Теплінського, де мені гарантовано зберігали місце роботи (я був цільовим аспірантом), розуміла, що Київ, мої академічні зв'язки вже нікуди не подінуться, що наш Інститут літератури, де б я не працював, назавжди залишиться у моєму житті і моїм інститутом (тобто тут я ніколи вже не буду чужим). Я не пам'ятаю, як я тоді сприйняв цю зміну поглядів Наталії Ростиславівни на моє найближче майбутнє після захисту дисертації, зате я тепер їй безмежно вдячний за таку розумну, мудру, чітку і тверду позицію.

З моїм від'їздом на роботу до Івано-Франківська наше з Наталією Ростиславівною спілкування не припинилося, а перейшло здебільшого в епістолярну сферу. Незважаючи на складні та важкі умови життя у першій половині 1990-х років, я,

---

<sup>13</sup> Тут варто нагадати, що на час мого захисту в тодішній радянській імперії вже відбулася низка, так би мовити, симптоматично-сигнальних подій: 3 червня 1988 р. в Литовській РСР було засновано рух «на підтримку перебудови» Саюдіс, який спочатку приховано, а потім відкрито поставив собі за мету вихід зі складу СРСР і відновлення незалежної Литовської держави. У ніч на 11 березня 1990 р. Верховна Рада Литовської РСР проголосила незалежність Литви, унаслідок чого на території республіки було припинено дію Конституції СРСР, натомість відновлено дію литовської конституції 1938 р. Ще за два роки до того, у квітні 1988 р. в Естонській РСР був утворений Народний Фронт Естонії на підтримку перебудови, який формально не ставив собі за мету вихід Естонії з СРСР, але став базою для її досягнення. У 1988 р. виник Народний фронт Латвії (НФЛ), який теж виступав за відновлення незалежності Латвії та ринкові реформи. У 1989 р. у Грузії виникає рух за вихід зі складу СРСР, який посилюється на тлі розростання грузино-абхазького і грузино-осетинського конфліктів. 9 квітня 1989 р. у Тбілісі відбуваються зіткнення з військами, унаслідок яких загинули 16 осіб. 3 подій 9 квітня розпочався процес консолідації грузинського суспільства навколо ідей національної незалежності, відновлення грузинської державності. 23 вересня 1989 р. Верховна Рада Азербайджанської РСР прийняла Конституційний закон про суверенітет Азербайджанської РСР. Нарешті 1989 р. був заснований Народний Рух України за перебудову, в якому домінували ідеї інтегрального націоналізму. Загалом від дня мого захисту СРСР залишилося існувати один рік і вісім місяців. Наталія Ростиславівна, будучи все життя соціально активною людиною з послідовно антиімперським демократичним світоглядом, не могла не відчувати наслідків цих і схожих процесів, які розгорнулися на теренах радянської імперії.

особливо не зволікаючи, почав думати над докторською дисертацією. І це стало наскрізною темою в нашому листуванні.

Мій рух до докторської дисертації не був прямим. Були повороти, зупинки, повернення назад до початкового пункту тощо.

Це було відчутним уже на етапі пошуку самої наукової теми. Щоб не втратити гносеолого-евристичний досвід, набутий під час написання кандидатської роботи (і це, гадаю, цілком логічно), я вирішив присвятити докторську студію російській філософській ліриці XIX століття як цілісному жанровому явищу в конкретній національній (у цьому разі – російській) літературі, системно дослідити її в двох аспектах – теоретико-літературному й історико-літературному. Виходило так, що майбутня дисертація мала йти за двома спеціальностями – теорія літератури (10.01.06) і російська література (10.01.02). Про це я говорив також зі своїми учителями – проф. М. В. Теплінським та членом-кор. Н. Є. Крутіковою. Про це я писав і Наталії Ростиславівні, для якої мої пошуки належної теми докторської дисертації стали чи не постійною темою для роздумів на декілька років. А я, своєю чергою, обговорював з нею всі мої наміри і кроки:

*«Милый наш Игорь!*

*Только сейчас смогла сесть за письма: целая цепь домашних несчастий<sup>14</sup> не давали мне ни работать, ни собраться с мыслями для письма.*

*Мне не нравится Ваша тема. Она очень уязвима. Прежде всего присутствием в ней слова "жанры". Недавно защищала докторскую диссертацию Эля Гончарик на такую же точно тему, но на украинском материале<sup>15</sup>. Работа была у неё не просто хорошая, а блестящая, но на защите вся критика была направлена именно на понятие жанров, т. к. все её оппоненты доказывали, что философичность лирики не предопределяет жанры и жанровые образования прямо не зависят от философского характера стихотворений. Другая работа – Т. С. Волковой из Тернополя о системе жанров лирики<sup>16</sup> была отклонена на основе разгромной рецензии... <авторитетного специалиста в данной области>, который очень убедительно доказал несостоятельность наших жанровых систем. И вообще, конечно, само понятие жанра в лирике в конце XX века требует пересмотра по существу. А это лучше делать не на защите собственной диссертации.*

---

<sup>14</sup> 4 січня 1994 р. померла мати Наталії Ростиславівни – Галина Олексіївна Кавецька.

<sup>15</sup> Йдеться про докторську дисертацію Елеонори Степанівни Соловей (Гончарик) «Українська філософська лірика: Традиція. Типологія. Поетика», захист якої відбувся 2 грудня 1992 р. у спеціалізованій вченій раді Д 016.35.01 при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

<sup>16</sup> Йдеться про докторську дисертацію Тетяни Сергіївни Волкової «Проблема метажанру в ліриці», яку вона захистила 24 листопада 1994 р. (підтвердження 1995 р.) в спеціалізованій вченій раді Д 068.18.21 при Київському університеті імені Тараса Шевченка.



*Кроме того, следует выбрать такую тему, чтобы иметь хоть минимальный шанс напечатать в Украине монографию. Кто и когда будет в Киеве (Львове, Ив<ано>-Франковске) печатать книгу о русской философской лирике? Шансов на это просто нет.*

*И, наконец, есть ли у Вас своя, отличная от Ваших (многочисленных!!!) предшественников, концепция русской философской лирики? Вы пишете, что сделали только подходы к этой проблеме. А, по-моему, это не так. Мне кажется, проблема если и не исчерпана, то достаточно освещена.*

*Начинать надо с проблемной статьи по концепции. И тогда будет многое ясно из реакции на неё Ваших коллег. Вы можете обсудить свою концепцию у нас на отделе или даже на Учёном совете. Вас люди помнят. Но нужно для начала выйти со своими, оригинальными идеями. Без этого двигаться к защите докторской нельзя. Времена изменились.*

*Без ясной перспективы Вы потратите массу времени и усилий впустую.*

*Мои книжки<sup>17</sup> уже не дадут Вам ничего, они устарели безнадежно за последние 6–7 лет.*

*Вообще, хорошо бы Вам оторваться от Фёдора Ивановича <Тютчева> и посмотреть на литературу как-то по-новому. Ведь Вы читаете курс лекций и парадигма литературы Вам видна!*

*Может быть, я субъективна. Но пишу это всё, поверьте, из лучших побуждений.*

*Н. Мазепа».*

**Лист від 27 січня 1994 р.**

*«Дорогой наш Игорь!*

*Не могла ответить на Ваше письмо сразу, т. к. была в больнице, а потом некоторое время не могла читать и писать (оперировали глаз). Сейчас уже вижу вполне сносно. Обещают, что будет ещё лучше.*

*Конечно, статью для Collegium'a присылайте: его редакция у меня за углом и я хорошо знакома с его нынешним издателем – сыном покойного его основателя С. Б. Бураго, моим добрым другом<sup>18</sup>. Хочу только*

<sup>17</sup> Мабуть, ідеться про книги Н. Р. Мазепа [9; 10; 8; 13; 11]. Але, як на мене, потрібно обережно ставитися до присутньої в цитованому листі авторської самокритичності в оцінці свого наукового доробку. До цього спонукає, наприклад, наведений у некролозі Н. Р. Мазепа факт щодо книги 1977 р. «В поэтическом поиске: Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии»: «...Т. Рибальченко, доцент кафедры історії російської літератури ХХ ст. Томського держуніверситету, на київській конференції 2010 р. “Мова і культура” зазначила, що ця книжка й досі залишається настільним посібником для студентів» [15, с. 127].

<sup>18</sup> Йдеться про Дмитра Сергійовича Бураго – головного редактора і видавця міжнародного науково-художнього журналу Collegium, заснованого 1993 р. його батьком, українським філологом і культурологом, доктором філологічних наук, тоді завідувачем

*Вас предупредити, що в списках ВАК цього журналу немає, так що як публікація к докторській вона учтена не буде. Але не сумнівайтесь, що Вас там напечатають, а це, по-моєму, приємно: журнал-то дуже хороший і серйозний. С моєї точки зору, у нас найкращий. Що ж стосується публікацій к докторській – вельми це зараз не проблема. Ви дуже хороший і глибокий дослідник. В цьому я переконана кожний раз, читаючи все, що ви пишете. Навіть “для студентів”. В дійсності це цікаво для всіх. <...>*

*Меня турбує інше: як же все-таки називається Ваша дисертація? Якщо там є слова “російська філософська лірика”, то ні один радчик її к захисту не прийме. Об цьому я Вам говорила при зустрічі, повторюю це і зараз. В ВАКі сидять не дураки: вони прекрасно розуміють, що без Тютчева таку роботу зробити неможливо. А це – докторська як продовження і розвиток кандидатської – суворо заборонено. Можете в цьому переконатися, прочитав відповідне постановлення в бюллетені ВАК (на кафедрі або деканаті він повинен бути). Жаль буде Вашого часу і зусиль. Не думаю, що ВАК в найближчому часі вирішить лібералізувати, пом’якшити свої рішення. Подібно, що тенденція як раз зовсім інша. Я була в ВАКі по одному справі зовсім недавно, враження у мене дуже невтішні. В кінці травня в нашій раді буде остання сесія. Я зовсім не впевнена, що рада буде відроджена. Правда, вже є аналогічний радчик в Сімферополі у Казаріна<sup>19</sup>, там молоді члени ради і, значить, реальна перспектива. <...>*

*Желаю Вам успіхів. Сердечний привіт Марку Веніаміновичу <Теплинському>. Н. Мазепа».*

### **Лист від першої чверті 2001 р.**

Я послухався поради Наталії Ростиславівни, написав концептуально спрямовану статтю, де переосмислив свою докторську тему і надіслав у редакцію часопису Collegium. Про долю своєї статті я дізнався знову-таки від Наталії Ростиславівни:

*«Дорогий Ігорь!*

*Collegium прийняв Вашу статтю. Дима Бураго прочіт її сам і пообіцяв напечатати її в найближчому номері. Як тільки журнал з’явиться, я Вам його пришлю. Тільки невідомо, коли це буде: як завжди погано з фінансами.*

---

кафедри української і російської мов Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка Сергієм Борисовичем Бураго (1945–2000).

<sup>19</sup> Доктор філологічних наук, професор Володимир Павлович Казарін, який сьогодні є ректором Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (що в Києві), у 2001 р. був завідувачем кафедри російської і зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (тоді знаходився у Сімферополі, АР Крим) та очолював спеціалізовану вчену раду Д 52.051.05, яка функціонувала при цьому виші.

*Но выйдет он всё равно<sup>20</sup>. О диссертации. Новое название мне очень нравится<sup>21</sup>. По-моему, это удачно и не банально: Дифференциация – интеграция – в этом заложена концепция, это обещает свежий и плодотворный подход к материалу уже много раз “бывшему в употреблении”.*

*Но если Вы уже решили защищать по теории (что вполне разумно и реально), то совершенно невозможно давать подзаголовок “на материале русской литературы”. Это исключается. Более того – должен быть введён украинский материал и весь текст написан на украинском языке, несмотря на то, что в основе работы, конечно, будет русская поэзия. <...> И. А. Дзеве́рин<sup>22</sup> умер <...> Тем не менее я уверена, что Вы можете в этом совете по теории (единственном пока) в Украине защитить докторскую. <...>*

*Желаю Вам успехов.*

*Н. Мазепа».*

**Лист від 25 квітня 2001 р.**

*«Дорогой Игорь!*

*Посылаю Вам журнал с Вашей статьёй. К сожалению, за это время в список (заветный!) ВАКа он так и не попал<sup>23</sup>.*

*Книжку получила<sup>24</sup>. Спасибо. Пишете Вы очень хорошо. По-моему, всё лучше и лучше.*

*Наш совет по защита́м будет существовать (в лучшем случае: если я и Нина Евгеньевна будем живы) ещё два года. Через два года должен открыться совет (аналогичный) в <Киевском> университете. Лучшее было бы Вам защищаться у нас. Хотя, судя по существующим перспективам, и там (в университете) Совет будет вполне приличный. Не грустите. Всё будет у Вас хорошо. Вы устали от лекций. И Вам пора к нам на стажировку на 3 месяца.*

<sup>20</sup> Я надіслав до редакції журналу концептуально спрямовану статтю «Теоретические проблемы философской лирики».

<sup>21</sup> У черговому, згодом знову зміненому, варіанті формулювання моєї докторської теми йшлося про теоретичний розгляд російської філософської лірики на перетині площин жанрової інтеграції та видової диференціації.

<sup>22</sup> Акад. І. О. Дзеве́рин до 1993 р. був головою спеціалізованої ради Д 016.35.01, а згодом входив до її складу і мав великий досвід участі в захистах докторських дисертацій з теорії літератури. Я цілком міг розраховувати на його підтримку, оскільки продовжував із ним спілкуватися після закінчення аспірантури та переїзду до Івано-Франківська.

<sup>23</sup> Моя стаття «Теоретические проблемы философской лирики» була надрукована у № 13 журналу Collegium за 2002 р. Цей науковий часопис і сьогодні не входить до переліку фахових видань МОН України.

<sup>24</sup> Йдеться про видання: [4].

Стелла Анатольевна<sup>25</sup> у нас постійний і горячо любимий оппонент. А Марина Мосиенко<sup>26</sup> – генеральний директор і фактичний володець газетного концерну. Вот такой она – молодец. Оказалась – трудоголик и успешная “бизнес-леди” в свои 35.

Нина Евгеньевна по-прежнему – красавица и кончает книгу о Кулише<sup>27</sup>.

Ждём Вас.

Н. М.».

Лист від 2002 р.

«Игорь, немного освободилась и перечитала подряд все Ваши статьи, чтобы сложить, наконец, общую картину<sup>28</sup>.

О том, что всё это серьёзно и основательно, я Вам уже говорила.

Теперь о том, что возникло при повторном чтении. Иногда Вы увлекаетесь чрезмерно автором, который Вам особенно нравится (Щедровицким, например<sup>29</sup>). В начале статьи 2 Вы опасно рискуете, утверждая, что “методология відмінна від науки і відокремлена від неї галузь мислення”. Тезис более чем спорный. И его нужно как-то тут смягчить или обосновать.

Но это мелочи. Меня беспокоит другое, впервые пришедшее в голову. Ведь все на свете теории, методологии, методики и т. д. имеют для литературоведа, в том числе – теоретика, одну единственную цель: они служат новому, “лучшему”,

<sup>25</sup> Йдеться про кандидата філологічних наук С. А. Кривошапову, яка, працюючи у відділі російської літератури і літератур народів СРСР академічного Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, певний час (десь у 1-й пол. 1980-х рр.) була вченим секретарем спеціалізованої ради Д 016.35.02 із захисту дисертацій з російської літератури, яку очолювала член-кореспондент тоді АН УРСР Н. Є. Крутікова.

<sup>26</sup> Йдеться про Марину Володимирівну Мосієнко, колишню аспірантку та співробітницю відділу російської літератури і літератур народів СРСР Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, яка є засновником і генеральним директором видавництва педагогічної преси та літератури «Шкільний світ» (Київ).

<sup>27</sup> Судячи з упорядкованої Н. Р. Мазепою та Т. П. Рудою «Бібліографії наукового доробку Ніни Євгенівни Крутікової» (див.: *Благородний вимір наукового подвижництва*: зб. наук. пр. Київ: Наук. думка, 2012. – С. 253–265), ця робота так і не була завершена.

<sup>28</sup> Йдеться, окрім вище названої публікації в журналі *Collegium*, про перші дві статті з циклу «Методологія літературознавства як актуальна проблема», надруковані у київському методичному журналі «Зарубіжна література в навчальних закладах» (№ 9 за 2003 р., №№ 1 і 5 за 2004 р.), про статтю «Теорія літератури в ситуації “кінця теорії літератури”», яка побачила світ у № 9 часопису «Слово і Час» за 2003 р. та ін.

<sup>29</sup> Йдеться про моє захоплення працями російського філософа і методолога, засновника й лідера Московського методологічного гуртка, кандидата філософських наук Георгія Петровича Щедровицького (1929–1994). Саме знайомство з розробленою та пропагованою ним системо-мислєдєяльнєсною методологією (СМД-методологією) дозволило мені якісно просунути у роботі над докторською дисертацією, зокрема сформувавши її методологічну план-карту (див. про це докл.: [6, с. 20–111, 320–325]).

современному (и т. д.) прочтению текста. Теория ради теории в общем-то смысла для нашей науки никакого не имеет. Когда (и главное) как Вы выйдете на тексты и докажете своим оппонентам и членам совета, что все Ваши теоретические изыскания направлены именно на это – на прочтение текстов. Если этому будет посвящена  $\frac{1}{4}$  Вашей работы – это Вам не удастся сделать. Уверю Вас в этом, исходя из многолетнего опыта чтения диссертаций. Мне кажется, что уже сейчас Вы должны мысленно видеть перед собой художественные тексты и они должны Вас за собой вести. Иначе написать “новизну”, “актуальность” и пр. будет очень трудно. Подумайте.

Приезжал Марк Вениаминович <Теплинский>. Блистательно спасал докторантку Нины Евгеньевны <Крутиковой>. Поговорили с ним – настоящий праздник общения! Хоть и очень короткий.

У нас – одни печали: умер Витя Положий<sup>30</sup>, наверное, Вы его знали. Очень одарённый и добрый человек. Имел 4 жён и 5 детей. А ушёл из жизни совершенно одинокий, всеми забытый, далеко от Киева в селе. Один мой знакомый как-то сказал: “Счастье надо организовывать каждый день, поскольку нет более трудного искусства, чем семейная жизнь”. И был, конечно, прав.

Желаю Вам успеха. Пишете Вы очень хорошо. Раскованно. Доказательно. Современно. Но пора уже подходить к самой сути. <...>

Н. Мазепа».

Лист від 13 липня 2004 р.

Це останній лист Наталії Ростиславівни, який завершує епістолярний період нашого спілкування. А далі були періодичні особисті зустрічі, частота яких не потребувала епістолярного додатку. Були телефонні дзвінки. Були наукові проекти, у яких ми обоє брали участь. Так, у 2006 році вона мене залучила до наукового проекту, пов’язаного з вивченням історії російськомовної літератури України (широке обговорення цього проекту мала ініціювати публікація одним блоком статей П. В. Михеда, Н. Р. Мазепа і моєї на цю тему [див.: 14; 12; 5]). До цього можна додати, що завдяки Наталії Ростиславівні я долучився до роботи над збірником наукових праць «Благородний вимір наукового подвижництва» (Київ: Наукова думка, 2012), який Інститут літератури підготував на вшанування пам’яті члена-кореспондента НАН України, доктора філологічних наук, професора Н. Є. Крутикової з нагоди 100-річчя від дня її народження. Наталія Ростиславівна виступила організатором, упорядником і відповідальним редактором видання, автором однієї зі статей та одним із упорядників бібліографії ювіляра, а я членом редколегії й одним із учасників.

<sup>30</sup> Положий Віктор Іванович (1949 – 21 травня 2004) – український письменник-фантаст і літературознавець. Кандидат філологічних наук. Працював в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка після закінчення аспірантури з 1979 до 1984 р. у відділі російської літератури і літератури народів СРСР.



22 червня 2005 р. Київ. Корпус філологічного факультету  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка.  
На Міжнародній конференції «Мова і культура»

Для мене сутність постаті Наталії Ростиславівни визначається двома чинниками. Перший – це безмежна доброта у ставленні до людей. Я ніколи не чув від неї жодного поганого слова про когось, навіть якщо хтось такого слова заслуговував. Вона спиралася в оцінках людей тільки на все добре, позитивне, яким би малим воно не було. Багатьом це могло здаватися наївністю, довірливістю. Та це насправді було не так. Наталія Ростиславівна кожного дня свого великого життя, думкою і вчинком сповідувала те, про що влучно казав у своєму останньому інтерв'ю кінця травня 2010 року (вона періодично нагадувала мені це висловлювання) її близький друг, однокурсник її чоловіка, доктора філософських наук, професора Володимира Івановича Мазепи (1930–2003), український філософ, доктор філософських наук, професор Сергій Борисович Кримський (1930–2010): «Людину потрібно зрозуміти. А це означає, що її треба прилучити до власного досвіду, до самого себе. Це особливий стан, коли ви ставитеся до людини, як до частини самого себе. Дуже важливий педагогічний висновок зробив Гете: “Якщо ви будете ставитися до людини як до такої, якою вона є насправді, то вона стане гіршою, ніж вона є. А якщо будете ставитися до неї як до такої, якою вона повинна бути, то вона стане такою, якою може бути”. Це особливий педагогічний напрям, який виходить з ідеї святості особистості» [3].

Другий чинник визначається поняттям цілісної і неподільної особистості. Наталія Ростиславівна у всьому була щира, послідовно вірна собі і тій культурній традиції, у межах якої була вихована й існувала у житті. У цьому сенсі вона була гармонійна та етично передбачувана. Тому наші стосунки не обмежувалися лише професійними справами (наукові дослідження чи підготовка і захист дисертації). Вони були значно ширші та глибші.

Коли я навчався в аспірантурі чи потім на декілька днів приїжджав у справах до Києва, я не пропускав жодної можливості безпосередньо поспілкуватися з Наталією Ростиславівною. Я часто проводжав її додому, і це не був просто акт увічливості (жінки, як відомо, завжди з важкими валізами). Я почував себе комфортно у її присутності. Мені хотілося просто розмовляти з нею, перебувати в атмосфері такої бесіди. Під час цих прогулянок вона відкривалася для мене з інших сторін, ніж я звик бачити в інститутському коридорі. Наприклад, вона дорогою додому завжди годувала бездомних тварин (котів і собак), тому змушена була заходити до крамниці, щоб купити їм їжу. Після декількох таких походів київськими дворами я зрозумів, що в неї є певні місця, в яких у певний час ці тварини чи не щодня на неї чекають. Коли ж я спитав, навіщо вона цим займається (знаючи, що в неї самої вдома вдосталь клопотів), вона мені розповіла, що якось познайомилася на стихійному продуктовому ринку з простою жінкою, яка постійно підгодовувала бездомних тварин. Поспілкувавшись з нею, говорила Наталія Ростиславівна, «я подумала: если простая женщина помогает этим живым существам и понимает необходимость этого, то неужели я, дочь академика (!), не обязана делать то же?»



*25 серпня 2008 року.*

В гостях у доктора філол. наук Наталії Мазепи

Завдяки Наталії Ростиславівні я, ще аспірант, після повернення з армії, будучи вже кандидатом в члени, а згодом і членом КПРС, ідесь приблизно за рік до захисту кандидатської дисертації, прилучився до тих процесів, які були пов'язані з формуванням Народного Руху України. Так, під час однієї з прогулянок Печерськом, у районі вул. Інститутської і недалеко від будівлі ЦК КПУ, ми – дочка академіка, доктор наук, співробітник столичного академічного науково-дослідного інституту ідеологічного гатунку і нікому невідомий аспірант цієї ж установи – розвішували по деревах та стовпах листівки на підтримку Руху. (Знали, де це робити!) І, звісно, нас одразу ж зловила міліція. Ситуацію врятував випадок: два молодих міліціонери, вирішивши, що ми, принаймні за зовнішнім виглядом, аж ніяк не нагадуємо суспільно небезпечні елементи, нас відпустили. Але сказали таке: «Через півгодини у нас закінчується чергування. Тому щоб ми вас у цей час тут не бачили». І ми, сказавши «Добре. Дякуємо», мирно пішли.

Далі можна згадати відомі відкриті партійні збори в Інституті літератури, які відбулися у червні 1989 року й де була виголошена й підтримана спільна зі Спілкою письменників України ініціатива щодо утворення Народного Руху України за перебудову (активним членом ініціативної групи Інституту літератури був тодішній секретар його парторганізації В. С. Брюховецький, який згодом згадав про це у рухівській пресі [див.: 2]). Можна пригадати і саму установчу конференцію Київської регіональної організації Руху, яка відбулася 1 липня 1989 року в Будинку кіно (вул. Саксаганського, 6) і на якій ми з Наталією Ростиславівною були делегатами (я мав мандат № 10; сьогодні можна з великою мірою вірогідності стверджувати, що не без її відома я працював ще й у мандатній комісії цього форуму).

Згадаю і численні – приватні – зустрічі вдома в Наталії Ростиславівні (і на вул. Малопідвальной, і на вул. Гончара, і в останньому помешканні – на вул. Іскрівській). Значення таких, зазвичай кількогадинних, бесід виходить за вузькі межі фахової діяльності: після таких розмов завжди хотілося жити і працювати й менше робити дурниць. Ці зустрічі мене, людину з неприхованим холеричним темпераментом, завжди, так би мовити, «ставили на місце» чи приводили до тями. А це мало наслідки у всіх сферах мого життя.

І насамкінець. Особистість Наталії Ростиславівни визначається ще й тим, що вона була справжньою дитиною своїх батьків, дитиною люблячою, відданою, вдячною. На її прикладі я побачив і відчув, чим може бути справжня інтелігентна сім'я для людини, яким може бути вплив такої сім'ї на характер та життєву позицію. У зв'язку з цим згадаю видану у серії «Пам'яті видатних онкологів України» книгу «О моём отце и близких ему людях» (К.: ДИА, 2006), яку вона – Наталія Кавецька-Мазепа – написала про свого батька, видатного українського патофізіолога-онколога, доктора медичних наук, професора, академіка АН УРСР, засновника і директора Інституту проблем онкології АН УРСР (тепер Інститут експериментальної патології, онкології і радіобіології, якому присвоєно його ім'я) Ростислава Євгеновича Кавецького (1899–1978).



\* \* \*

Починаючи з 1983 року – року нашого знайомства – пройшли непрості і дуже різні (аж до крайностей) часи: від радянського до строкатого пострадянського. Обставини та люди, думки й емоції, психологічні стани і настрої змінювалися з блискавичною швидкістю, що часто приводило багатьох людей до втрати ґрунту під ногами. Незмінною у своїх базових духовних, моральних і професійно-етичних орієнтирах завжди залишалася Наталія Ростиславівна Мазепа – людина, науковець, український патріот (вона любила своє місто та свою країну) і послідовний демократ, для якого найціннішим була людська гідність, свобода, віра в людяність людини – ті християнські і загальнолюдські цінності, про які в нас на кожному кроці говорять, але мало хто дійсно сповідує у реальній практиці свого повсякденного існування. При цьому у її світосприйманні особистісні цінності були нерозривно пов’язані з позаособистісними, такими як вільне громадянське суспільство і незалежність української держави<sup>31</sup>. У цьому сенсі «Наталія Ростиславівна Мазепа» – вже як тема – залишається у площині теперішнього часу і тільки нарощує свою актуальність. Тема, до якої раз у раз доведеться повертатися. І в професії. І в повсякденному житті. Ось чому стосовно Наталії Ростиславівни мені недостатньо виголошеного у відомих рядках В. А. Жуковського, написаних 16 лютого 1821 року: «О милых спутниках, которые наш свет / Своим сопутствием для нас животворили, / Не говори с тоской: *их нет*; Но с благодарностию: *были*». Щодо цієї Людини мене влаштовує тільки одна форма присутності – *була і є*<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Коли я дізнався, що президент Віктор Ющенко вручив Наталії Ростиславівні орден Княгині Ольги III ступеня (відповідний указ від 28 травня 2009 р. № 374), то посправжньому порадив за неї, тому що вона завжди думала, мріяла про незалежну, європейськи орієнтовану Україну й усіма доступними їй способами сприяла цьому.

<sup>32</sup> Щиро вдячний: працівникам Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України – заступнику директора з наукової роботи академіку *Миколі Сулимі*, головному філологу *Тетяні Стальній*, завідувачеві відділу науково-технічного архіву *Наталії Моргаєнко*, а також доктору філологічних наук, професору *Елеонорі Соловей* (Київ), доктору філологічних наук, професору, провідному науковому співробітникові Інституту філософії НАН України *Олегу Білому*, кандидату філологічних наук, доценту *Ігорю Пануші* (Тернопіль) та двоюрідній сестрі Н. Р. Мазепа по материнській лінії *Галині Новіковій* – за інформаційну допомогу.

## Література

1. Благородний вимір наукового подвижництва: зб. наук. пр. – К.: Наук. думка, 2012. – 272 с.
2. Брюховецький В. Перед відповідальним етапом // Рух: інформаційний вісник. Видає Київська координаційна рада Народного Руху України за перебудову. – 1989. – № 1. – Червень. – С. 1.
3. За межею щастя і нещастя // Дзеркало тижня. – 2011. – № 23, 24 червня – 1 липня [Електронний ресурс]. – URL: [https://dt.ua/SOCIETY/za\\_mezheyu\\_schastya\\_i\\_neschastya.html](https://dt.ua/SOCIETY/za_mezheyu_schastya_i_neschastya.html) (дата звернення: 20.01.2020).
4. Козлик І. В. Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. Частина перша. Вступ (Методологічні зауваги, методичні рекомендації і матеріали та reperytorium до тем). – Івано-Франківськ: Плай; Поліскан, 2000. – 76 с.
5. Козлик І. Історія русскоязычної літератури України: какова она? // Радуга. – 2006. – № 3. – С. 138–149.
6. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ, 2007. – 591 с.
7. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
8. Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске: Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии. – К.: Наук. думка, 1977. – 176 с.
9. Мазепа Н. Р. Е. А. Баратынский: Эстетические и литературно-критические взгляды. – К.: Изд-во АН УССР, 1960. – 92 с.
10. Мазепа Н. Р. Поэзия мысли: (о современной философской лирике). – К.: Наук. думка, 1968. – 122 с.
11. Мазепа Н. Р. Развитие современной советской поэмы. – К.: Наук. думка, 1986. – 277 с.
12. Мазепа Н. Современная украинская русскоязычная поэзия: двойной контекст // Радуга. – 2006. – № 3. – С. 130–137.
13. Мазепа Н. Р. Стих и проза поэта. – К.: Наук. думка, 1980. – 184 с.
14. Михед П. Заметки к проекту «История украинской русскоязычной литературы» // Радуга. – 2006. – № 3. – С. 122–130.
15. Наталія Ростиславівна Мазепа [Некролог] // Слово і Час. – 2019. – № 9. – С. 126–127.

*Н. В. Костенко*

## «ЕСТЬ ЛИЦА...»

Коли називаєш ім'я Наталії Ростиславівни Мазепа, у свідомості виникає її прекрасне, озорене світлом, натхненне обличчя. І згадуються рядки з відомого вірша Миколи Заболоцького «О красоте человеческих лиц»:

Поистине мир и велик и чудесен!  
Есть лица – подобья ликующих песен.  
Из этих, как солнце, сияющих нот  
Составлена песня небесных высот.

Є такі обличчя. Нехай не завжди радісні й веселі, але осяяні внутрішнім духовним вогнем, чистими помислами і чуттями, доброю усмішкою.

Якоюсь мірою це враження асоціювалось з усім відділом російської літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, де працювала Наталія Ростиславівна і який з 1967 по 1987 р., а згодом з 1994 по 1996 р. очолювала відомий фахівець з історії російської та української літератур, чуйна, доброзичлива людина, член-кореспондент НАНУ Ніна Євгенівна Крутікова. У перші повоєнні роки відділ очолювали такі крупні вчені, як М. К. Гудзій (1945–1952), Д. В. Чалий (1952–1967). Надзвичайно багато для розвитку русистики зробив видатний вчений, академік О. І. Білецький, який понад 20 років (з 1939 по 1961 рр.) був незмінним директором Інституту літератури і брав участь у всіх головних наукових проєктах російського відділу [2, с. 354–374, 455–467]. У 1980-ті рр. Н. Є. Крутіковій вдалося зібрати навколо себе плеяду талановитих дослідників, які продовжили традиції попередників; серед них – В. Беляєв, Н. Мазепа, Т. Заморій, Т. Маєвська, І. Бажинов, Н. Чорна, С. Кривошапова та ін.; у відділ прийшла цікава творча молодь – І. Козлик, В. Звиняцьковський, Н. Колосова, Т. Свербілова, В. Кравець та ін.

Наталія Ростиславівна Мазепа була авторитетним, відомим не лише в Україні, а й за її межами знавцем сучасної російської та української поезії. Проблема поетичної творчості в інституті активно займалися Е. Соловей, Т. Різниченко, І. Купріянов та ін. У 80-ті рр. Наталія Ростиславівна розпочала роботу над цікавим теоретичним та історико-літературним питанням взаємопроникнення ліричного і епічного начал у сучасній російській та українській поезії і прозі, що невдовзі оформилось у докторську дисертацію.

У цей час мене теж хвилювали проблеми сучасної поезії, але у вужчому, віршознавчому аспекті. У 1980–1983 рр. я перебувала в докторантурі, досліджуючи основні тенденції українського віршування ХХ ст., які, звісно, розвивалися в ширшому контексті європейської та російської віршових культур. Отже, наші дружні контакти виникли і зміцніли, якщо можна так висловитись, на серйозному науковому ґрунті.

Наше спілкування, розмови про поезію, розпочинаючись в Інституті літератури, нерідко продовжувались на прогулянках старим Києвом. Наталія Ростиславівна – «плоть од плоті» рідного Києва, донька академіка Ростислава Євгеновича Кавецького, знаменитого патофізіолога-онколога, засновника Інституту онкології в Києві. Вона часто згадувала батька. Коли у 1978 р. він помер, в останню путь його проводжав весь Київ... Чоловік Наталії Ростиславівни – Володимир Іванович Мазепа – був відомим філософом, провідним науковим співробітником відділу історії філософії України Інституту філософії НАНУ.

У 1980-ті рр. подружжя проживало на Малопадвальной вулиці, у будинку саме над спуском у нижчу частину міського центру, на Майдан. Подеколи, розмовляючи, ми потихеньку спускалися східцями донизу, розглядаючи маленькі вулички, таємничі подвір'я, провулки й завулки. Відтоді цей дивовижний спуск у давнину, у лабіринти старого Києва став одним із моїх улюблених маршрутів. Інший маршрут вів до університетського ботанічного саду, куди після занять ми приходили з колегою-русистом Кларою Михайлівною Пахаревою, особливо в дні цвітіння магнолієвих дерев. Якось до нас приєдналась також Наталія Ростиславівна.

Ми всі любили Київ і ходили в його сади на поклоніння. І навіть Чорнобильська аварія, від якої місто суттєво постраждало, не затьмарила світлих почуттів, хоча й позначилася на здоров'ї багатьох – і самої Наталії Ростиславівни, і авторки цих рядків. Весною 1999 р. якась випадкова подряпинка на моєму обличчі перетворилась на пухлинку. Лікар-онколог у районній поліклініці висловила припущення, що це, можливо, злаякісне утворення і треба обстежитись в онкологічному центрі. Я була розгублена. Куди йти? До кого звернутись? Зрештою подзвонила Наталії Ростиславівні. Того ж дня вона зв'язалась зі спеціалістом Інституту онкології, що вже тоді носив ім'я її батька Ростислава Євгеновича Кавецького, і наступного дня я вже одержала консультацію. А далі – опромінення в Онкологічному центрі у Святошино. Я виконала всі вимоги лікарів, і хвороба припинилась.

Навіть серед шляхетних та сердечних людей Наталія Ростиславівна виділялась особливою, рідкісною чуйністю і добротою. Маючи проблеми із власним здоров'ям, вона намагалась допомогти всім, хто шукав у неї допомоги. Вона врятувала мені життя. Я пам'ятаю про це.

\*\*\*

1960–1980 рр. були роками найбільшої науково-творчої активності Наталії Ростиславівни Мазеви. Після виходу у світ першої монографії «Е. А. Баратынский. Эстетические и литературно-критические взгляды» (1960), у творчості якого молодша дослідниця виявляє оновлення, як вона пише, «змісту і форми традиційної російської елегії» [7, с. 127], упродовж наступних двох десятиліть вона опублікувала чотири монографії: «Поэзия мысли» (1968), «В поэтическом поиске» (1977), «Стих и проза поэта» (1980), «Развитие современной советской поэмы» (1986), а також низку статей в колективних монографіях і збірниках, зокрема в галузі порівняльно-типологічних досліджень («Російська поезія України» (1970), «Історія українсько-російських літературних зв'язків» у двох томах за редакцією Н. Є. Крутікової (1987)). Однією з останніх її статей, розміщених у збірник наукових праць «Русские советские писатели» (1991), була розвідка «Из второй половины двадцатого века» про творчість рано померлого київського поета Леоніда Кисельова.

Усі ці праці були власне основними публікаціями по докторській дисертації Наталії Ростиславівни, яку вона завершила 1987 р. І коли вона звернулася до мене з пропозицією бути одним із опонентів її роботи, я з радістю погодилась (тоді я була членом спеціалізованої вченої ради при Інституті літератури).

Успішний захист дисертації Н. Р. Мазеви на тему «Взаємодія ліричного та епічного в радянській літературі (60–80-ті роки)» відбувся в інституті 15 грудня 1987 р.

Якщо спробувати визначити основні ідейні акценти цього дослідження, то можна виділити принаймні три позиції. Перша – акцент на проблемі розкріпачення поетичного світорозуміння на межі 1950–1960-х рр., що супроводжувалося поглибленням суб'єктивного, особистісного начала в літературі на противагу догматичному, стандартному мисленню, стильовій одноманітності попереднього періоду. Носіями цих гуманістичних тенденцій були російські й українські шістдесятники, які – усупереч усім скептичним оцінкам – справили величезний вплив на процеси подальшого розвитку літератури.

Другий акцент проектується на стильові зрушення в поезії – на процеси ліризації самої лірики, ліро-епосу і прози 1960-х рр. з подальшими змінами в 1970–1980 рр.

Є ще один акцент, який, на наш погляд, найочевидніше виявляє новизну й оригінальність всієї концепції Наталії Ростиславівни Мазеви. Маємо на увазі нові підходи до складних процесів єдиного, спільного розвитку сучасної поезії і прози й, отже, до відмови від нормативів, зокрема від жорсткої родо-видо-жанрової диференціації. Сучасна література розглядається в усій її повноті як цілісне явище, де поезія і проза взаємодіють між собою та підлягають загальним закономірностям розвитку, зокрема ліризації.

У ліриці (на матеріалі ліричних творів таких російських і українських поетів, як Л. Мартинов, О. Межиров, Д. Самойлов, О. Чухонцев, Б. Олійник, Д. Павличко та ін.) авторка простежує розширення меж ліричного простору, наприклад, шляхом підвищення інформативності (як у Л. Мартинова), або шляхом інтенсивної розробки ліричного сюжету (як у Б. Олійника, О. Межирова, Д. Самойлова), або засобом використання героїв-персонажів (як у Д. Павличка).

Процес ліризації особливо помітний в ліро-епосі, у розробці сучасної поеми. Ліричні структури тут абсолютно переважають, на що звернув увагу ще на початку 1960-х рр. Юрій Суровцев, на якого посилається дослідниця.

Загалом у розвитку поеми XIX–XX ст. Н. Р. Мазепа вирізняє два основні її різновиди: оповідної (повествовательной) і власне ліричної – лірико-асоціативної поеми. Оповідна функція, на думку авторки, «втратила своє призначення уже до середини XIX ст., тому що, вступаючи в змагання з прозою, яка інтенсивно розвивається, вона прозі програвала, виглядала вторинною». У подальшому поема пішла шляхом ліризації. На підтвердження цього висновку в роботі розгорнута широка панорама лірико-асоціативної поеми XX ст. – від В. Маяковського до А. Вознесенського, Є. Євтушенка, Б. Олійника, І. Жиленко та багатьох інших. Простежуються перетворення епічних елементів на ліричні на прикладах поем В. Соколова «Сюжет», Д. Самойлова «Снігопад» та ін.

Загалом російська і українська поема 1960–1980-х рр. вивчена як ліро-епічна за змістом, лірична за структурою, асоціативна за характером поетичного мислення. Це, на нашу думку, дуже точна характеристика, яка відповідає параметрам і сучасної поеми.

Частина, присвячена ліричній поезії, найбільш об'ємна і водночас концептуально гостра, дискусійна. У заключному розділі, присвяченому ліричній прозі, ідеться про її видозміни, зокрема поєднання ліризму з документальністю.

Предметом дискусії стали теоретично-термінологічні поняття. Наприклад, непереконливим виглядало певне ототожнення «ліричного» і «поетичного». Епічна проза широко користується поетичними засобами (метафорою, символом, алегорією), і це не перетворює її в ліричну (взяти хоча б твори Ч. Аміреджибі «Дата Туташхія» або О. Чіладзе «Залізний театр»). Та найбільш дискусійною виглядала сувора критика оповідної літератури, зокрема оповідної поеми. Складалося враження, що оповідність ототожнюється з описовістю, із чим важко погодитись. Водночас цілком слухним був загальний висновок про те, що порівняно з лірико-асоціативною оповідною поемою в російській і українській поезії посідала досить скромне місце. Та й загалом принцип оповідності (нарації) не був у центрі уваги теоретичної і філософської думки, як це сталося вже через короткий час, в останні 1980-ті та в 1990-ті рр.

\*\*\*

Зміна соціально-політичних, економічних та ідеологічних систем у колишньому СРСР супроводжувалась переорієнтацією на західні зразки – постмодернізм у художній літературі, постструктуралізм і деконструктивізм у філософії та філології. Процесу руйнації мала відповідати негаційна ідеологія, що заперечувала, як пише американська дослідниця Марія Рег у статті «Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті», «гуманістичну концепцію людини – з позицій ніцшеанства...: людина вимирає, а мова процвітає» [5]. Мова та її застосування (дискурс) – «первинний фундамент... для думки і для реальності», й, отже, «людина, що мислить, – це міф» [5]. Звідси – заперечення понять автора, художнього твору (замість твору «текст без початку і кінця», інтертекст) і загалом самого поняття «література» (на думку Ц. Тодорова, «на місце літератури з'являються численні типи дискурсу», «поетика поступається місцем теорії дискурсів та аналізу її жанрів» [6]).

Одним із найпоширеніших розгалужень постструктуралістського літературознавства стала наратологія (термін Ц. Тодорова) – теорія наративу, що виникла внаслідок перегляду «структуралістської моделі світосприйняття і розуміння мистецтва з погляду комунікаційних уявлень» [4, с. 94], а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ ст.

Захоплення теорією наративу на пострадянському просторі, особливо в Україні, набуло в літературознавстві масового, якогось обвального характеру. Ще 1987 р. у популярному російському літературному словнику («ЛЭС») не було жодної, навіть маленької, статті про наративи, але була стаття В. Сапогова про «повествование», однак уже в 2-му томі «Літературознавчої Енциклопедії», упорядкованої проф. Ю. Ковалівим, нараховуємо 35 статей, присвячених цій темі – від «наратора» й «наративного коду» до «наративованого дискурсу» і «нареми». Виняткова увага до цієї теми позначилась на тематиці дисертацій, особливо кандидатських. У 90-ті рр. з'явилась величезна кількість праць, присвячених численним «наративним стратегіям», «наративним моделям» та різноманітним дискурсам. Найдивовижніше те, що вже через 10, 15, 20 років постструктуралізм разом із постмодернізмом втратили свої авангардні позиції. І кількість дисертацій такого типу різко впала.

Зрозуміло, що вся ця методологія не тільки обходила проблему суб'єктивного, особистісного начала в літературі, а й протистояла їй. Поняття «постмодерністської чуттєвості» ніяк не рятує справи, оскільки, з одного боку, «передбачає відчуття світу як хаосу, де відсутні будь-які критерії цінностей і смислової орієнтації» [1, с. 328], а з іншого, своєю манерою іронічного і метафоричного «письма» натякає усе на ті самі негаційні, релятивістські уявлення. Однак, чи втрачалась від цього актуальність проблеми особистісного начала в літературі? І взагалі, чи звільняється в такому разі література від ідеологічного тиску? Шукаючи відповіді на ці питання, ми неминує прийдемо до таких понять класичної естетики, як художня мова, художній твір, художня література, автор, творча особистість.

Постструктуралістські теорії не раз ставали об'єктом глибокої критики. Так, на початку 2000-х рр. у відомому російському журналі «Вопросы философии» (2001, № 6) з'явилась цікава стаття його головного редактора, чл.-кор. РАН В. Лекторського, який застеріг від некритичного ставлення частини культурної еліти до «нової філософії». Він звернув увагу на те, що багато хто виходить з того, що «сьогодні зникає пафос пошуку істини і домінує ігрове ставлення до життя» [3]. Під сумнів ставиться таке фундаментальне поняття науки, як раціональність. Однак В. Лекторський нагадує, що саме наука та наукова раціональність «і раніше, і тепер... виступають як засіб перетворення людини з об'єкта маніпуляцій та зовнішнього контролю в суб'єкт вільної (свободной) діяльності. У цьому – духовна місія науки і її виправдання» [3]. Таким науковцем, людиною вільного мислення і вільної діяльності, глибоким вдумливим літературознавцем була незабутня Наталія Ростиславівна Мазепа, одна з кращих представниць київської науково-літературної інтелігенції кінця ХХ ст.

## Література

1. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М., 2004.
2. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 1926–2001. Сторінки історії. – К., 2003.
3. *Лекторский В.* Псевдонаучное знание в современной культуре // Вопросы философии. – 2001. – № 6.
4. Літературознавча енциклопедія. У 2-х томах. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К., 2007.
5. *Per M.* Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті. Пер. з англ. // У кн.: *Сергій Квіт.* В межах, поза межами і на межі. – К., 1999.
6. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. Пер. з фр. – К., 2006.
7. Українська літературна енциклопедія. – Т. 1. – К., 1988.



*С. А. Кривошапова*

## **ДЕКІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ПОРТРЕТА НАТАЛІЇ РОСТИСЛАВІВНИ МАЗЕПИ**

---

---

Ніколи не думала, що писати про колег – про тих, кого знала, з ким спілкувалася в академічних коридорах і після того, коли пішла на викладацьку роботу, – нелегко. В Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України працювало багато прекрасних людей, спілкування з якими дарувало мені велику радість. Серед співробітників нашого, на мій погляд, унікального відділу, яким керувала незабутня Ніна Євгенівна Крутікова, були яскраві неординарні особистості. Справжні інтелігенти, високоосвічені люди, досвідчені, делікатні у ставленні до колег.

Наталія Ростиславівна Мазепа була саме з когорти по-справжньому шляхетних людей. Перша моя зустріч із цією непересічною людиною відбулася вже такої далекої на сьогодні теплої осені 1968 року.

Мене допустили до конкурсних екзаменів в аспірантуру Інституту. Звичайно, хвилювань багато, і не лише стосовно іспитів. Тільки-но увійшли війська в Чехословаччину, а перед тим військова техніка (переважно танки) їхали вулицями Чернівців, і саме тоді... мені прийшов виклик. Виїхати з Чернівців стало непросто саме через чехословацькі події, але ось вже і Київ, інститут, і невдовзі відбудеться екзамен... Абітурієнти хвилюються, але по-дружньому спілкуються між собою. У цей же час, поспішаючи, не звертаючи на нас жодної уваги, ідуть співробітники. Несподівано до нашої групи підходить красива жінка, елегантно одягнена, і питає, хто з нас автор реферату про творчість Ф. М. Достоєвського. Я по-школярськи піднімаю руку. Вона посміхнулась, приязно подивилася своїми надзвичайно красивими зеленими очима і сказала, що їй реферат сподобався. Це, звичайно, додало впевненості під час відповідей на питання суворих екзаменаторів. Так я вперше побачила, а згодом і познайомилася з Наталією Ростиславівною Мазепою.

Наталія Ростиславівна була з когорти справжніх інтелігентів, із великою внутрішньою красою. Їй були притаманні такі риси, як людяність, глибинна порядність, відповідальність. Володіла кількома іноземними мовами. З'ясувалося, що Наталія Ростиславівна не любить німецьку мову, не приділяла свого часу її вивченню належної уваги. На моє запитання, із чим це було пов'язано, вона відповіла, що, вивчаючи німецьку мову, вона якось переклала величезний уривок з якоїсь філософської праці, була страшенно задоволена, але не звернула уваги, що в кінці цього довжелезного уривку стояло слово *kein*, яке заперечувало зміст усього того, що стверджувалося вище.

Наталія Ростиславівна доволі скупко розповідала про своє дитинство, але якось сказала, що в шкільні роки писала вірші. Навіть прочитала вірш, який присвятила вчителю математики, учорашньому студенту Київського університету, який після поранення на війні був демобілізований і направлений викладати математику в жіночу школу. На долю її родини випало багато важких випробувань, про що не дуже любили говорити в сім'ї навіть тоді, коли негаразди минули. Наталія Ростиславівна ніколи не згадувала (принаймні в наших розмовах) ті страшні роки.

Про Наталію Ростиславівну можна говорити багато і як про талановиту дослідницю поезії 1960-х років. Слід зауважити, що це був украй «несприятливий» період як для самої тогочасної поезії, так і для її дослідників. Статті ретельно перевірялися, додатково рецензувались і не завжди потрапляли у друк. Але Наталія Ростиславівна стійко сприймала всі ці негаразди, не відмовляючись від своїх оцінок творчості того чи того поета (тут можна пригадати її оцінки творчості тоді молодої талановитої поетеси Ірини Жиленко).

Наталія Ростиславівна була, на диво, людиною відвертою, щирою. Завжди добре ставилася до всіх колег, незалежно від їхнього статусу, посади тощо. Вона була надійною людиною, їй можна було довірити все, що тебе хвилює, знаючи, що тебе зрозуміють і допоможуть у скрутній ситуації. Могла прочитати статтю, дати дуже цінні поради. Ніколи не відмовляла, молодим колегам особливо. Пригадую, у видавництві затримувався вихід першої моєї книги, не можна було конкретно з'ясувати, що відбувається. Через деякий час, несподівано для мене самої, Наталія Ростиславівна говорить, що була у видавництві і між іншим поцікавилася про долю рукопису. І справді, незабаром книжка вийшла друком.

Наталія Ростиславівна походила з родини відомих медиків. Важко перелічити, скільки разів доводилося звертатись до неї за допомогою. І вона завжди всіх уважно вислуховувала й неодмінно допомагала.

Хочеться пригадати ще кілька моментів із часів нашої спільної, але далекої від наукових пошуків роботи. Україна готується до чергового IX з'їзду славистів (1983 рік), який має відбуватися в Києві, у приміщеннях Інституту літератури, Інституту мовознавства, в аудиторіях Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. Ми входимо до складу робочої групи. Ступивши на поріг університету Шевченка, зрозуміли, що за такий короткий час не можна належно підготувати аудиторії. Що ж робити? Стоїмо розгублені. І саме Наталія Ростиславівна подає пропозицію: «Мити, прибирати, як у себе вдома до приходу гостей». Молоді аспіранти, лаборанти, співробітники розгублені. Але саме така позиція Наталії Ростиславівни надала нам рішучості. Ми побачили, що Наталія Ростиславівна не цурається чорної роботи, якщо іншого виходу немає. І такої картини вже ніде ніколи не побачиш: прекрасно одягнена жінка з дорогоцінними прикрасами бере якесь відро, брудну ганчірку й починає прибирати. Мені запам'яталася фраза однієї з лаборанток: «Саме тоді я полюбила Наталію Ростиславівну і готова разом із нею виконувати будь-яку роботу».

Інша історія. Знову осінь, прекрасна осінь 1973 року. Ми, група співробітників Інституту літератури, працюємо в радгоспі, у селі Баришівка Київської обл. Коли ми збиралися на роботу в село, я, як турист, порадила купити необхідне спорядження для нашого проживання майже в екстремальних умовах. І всі, Наталія Ростиславівна також, погодилися. Ми придбали туристичне спорядження. І це нам якось допомогло пережити тимчасові негаразди.



*1973 рік. Радгосп «Хмельовик», с. Баришівка Київської обл.*

Зліва направо: сидять – директор радгоспу, Тетяна Резніченко, Тамара Заморій, працівниця радгоспу, бригадир Ольга, Стелла Кривошапова; стоять: 2-й ряд знизу – парторг радгоспу, Олександр Мушкідіані, Василь Шевчук, Іван Бажинов, працівниця радгоспу, Федір Погребенник, Наталія Мазепа; 1-й ряд зверху – Володимир Колесніков, Клавдія Секарева

Збираємо врожай яблук. Наталія Ростиславівна не дуже добре себе тоді почувала, про що знали лише її близькі і найближчі друзі (як з'ясувалося, наслідки були майже трагічними). Але не поїхати вона не могла. (Можливо, вона поїхала ще й тому, що група, яка була перед нами на цій же роботі, конфліктувала з керівництвом радгоспу, через що до Інституту надійшла скарга, почались неприємності, і ми всі розуміли, що і від керівника Федора Петровича Погребенника, і від кожного з нас залежить багато чого.)

Наталія Ростиславівна щодня йшла працювати в сад, і тільки її найближча подруга Тамара Наумівна Денисова знала, як їй насправді було погано. При цьому щовечора Наталія Ростиславівна говорила одну й ту саму фразу: «Ну що Ви, от вчора мені дійсно було погано, а сьогодні...». А після закінчення роботи в радгоспі вона опинилася в лікарні.

Наталія Ростиславівна була надзвичайно відповідальним науковцем. Вона ніколи не затримувала рецензії на роботи дослідників, завжди вчасно подавала матеріали до Вченої ради із захисту дисертацій, ніколи не відмовляла в усних консультаціях. Завжди була толерантна, доброзичливо ставилась до співрозмовника, і це було на користь науковій справі. Наталія Ростиславівна завжди розмовляла з усіма (особливо, якщо це аспірант, дисертант) м'яко, уважно вислуховуючи співрозмовника, і це додавало впевненості тому, хто звертався до неї за допомогою. І це стосувалося не лише інститутських колег. Ми спостерігали візити до неї молодого, але вже відомого актора Андрія Харитонова, який приходив по книжки, набирив повний рюкзак, а наступного разу можна було спостерігати жваву бесіду Наталії Ростиславівни з молодим актором.

Наталія Ростиславівна легко знаходила спільну мову як із дорослими, так і з дітьми. Можна багато говорити про її стосунки з молодшими родичами – племінниками, для яких вона була і авторитетом, і порадником, і тією людиною, якій можна було довірити будь-який «секрет». Вона піклувалася про них, разом із ними раділа з їхніх успіхів. Особливо вболівала, коли йшлося про вибір подальшої життєвої дороги, вибір майбутньої спеціальності. Вона ніколи нікому не нав'язувала своїх поглядів, давала можливість всебічно обговорити всі варіанти і вибрати найоптимальніший. З нею підтримували стосунки і молоді митці, поети-початківці.

Ще хочеться сказати про ставлення Наталії Ростиславівни до природи. Загальновідомим було і ставлення її до тварин. Щодня, вертаючись з роботи, вона заходила до відомої київської кулінарії, що була неподалік від Інституту на Хрещатику, і купувала їжу безхатнім тваринам: кішкам і собакам. І коли Наталія Ростиславівна з'являлась на розі своєї вулиці, до неї сходились всі коти й собаки, що жили в підвалах. Вона, годуючи їх, розмовляла з ними, знала всіх, лікувала за потреби.

Після виходу на заслужений відпочинок Наталія Ростиславівна продовжувала свою наукову і творчу діяльність. На її домашньому робочому столі завжди можна було побачити наукові журнали, дисертації, рукописи, стоси книжок. Вона говорила про своїх відвідувачів зацікавлено й допомагала їм щиро, раділа, коли виходила книжка поезій або відбувався захист, не мирилася з недбалістю, недобросовісним ставленням до своїх обов'язків тощо.

Наталія Ростиславівна знала і хотіла знати про все, що відбувається у світі. Звичайно, вболівала за долю України, аналізувала сучасне життя, мужньо обстоювала свою позицію. Завжди пам'ятала про Інститут, якому віддала більше півстоліття. Ми згадували все найкраще, що було в житті нашого відділу, згадували людей, з якими нас звели життєві стежки. Вона тепло говорила про Ніну Євгенівну Крутікову, зауважуючи не тільки її розум, талант дослідника і знавця літератури, а також її талант керівника, її вміння вибудовувати стратегію та перспективу існування відділу.

Я вдячна Долі, що на моєму життєвому шляху траплялися прекрасні Люди, серед яких світлою постаттю була і завжди буде Наталія Ростиславівна Мазепа.

*С. В. Кучерявенко*

## **НАТАЛІЯ РОСТИСЛАВІВНА МАЗЕПА. СПОГАДИ-КАДРИ**

---

Сьогодні, коли згадую старшу колегу Наталію Ростиславівну Мазепу, з якою я працювала в Інституті літератури більш ніж 30 років, іноді маю таке враження, ніби переді мною повільно розгортається фільм із минулого. Наші постійні зустрічі та спілкування, що назавжди залишилися в пам'яті, нагадують кадри, які, за словами О. Купріна, лежали згорнутими, «як стрічки Кодака», а потім враз постали у всій своїй чіткості і повноті.

«Доброго дня, дорога! Дуже рада чути ваш голос! Як ваші справи? Що нового в Інституті?» – дедалі частіше згадуються мені дзвінки Наталії Ростиславівни. Так починалися довгі розмови і про поточні події у нашому рідному Інституті літератури, і про мінливі реалії сьогодення, і про ситуацію в Україні, долею якої вона постійно переймалася.

Завжди приємно було чути її живий, іронічний, уважний і завжди виважений погляд на події, постаті, факти. Як високопрофесійна дослідниця літератури, насамперед російської та української поезії, вона миттєво і влучно реагувала на зміни нашого швидкоплинного життя, відчувала їхню символічність та значущість. Попри поважний вік Наталія Ростиславівна активно брала участь не тільки в науковому житті Академії наук, а й у важливих подіях, пов'язаних з її улюбленим Києвом. Вона не просто цікавилася його минувшиною, а добре знала пам'ятні місця, ландшафтні особливості старого міста, обстоювала збереження унікального обличчя Києва. З-поміж таких історій варто згадати дві – вони особливо цікаві.

Не випадково на початку тексту я згадала О. Купріна. Ще чотири роки тому Наталія Ростиславівна щосили сприяла збереженню на вул. Михайлівській, в історичному центрі міста, будинку, що його створив архітектор Микола Казанський. Тут з ХІХ ст. вирувало культурне життя Києва, у 1906 р. працювали редакції періодичних видань – газети «Громадська думка» і журналу «Нова громада», навколо яких гуртувалися визначні діячі української культури. Тут свого часу мешкали О. Купрін, М. Кисельов. 2016 р. я радилася з Наталією Ростиславівною щодо написання статті про київський період Купріна до газети «День», власне, єдиної, яку вона сприймала й шанувала. Потрібно було у будь-який спосіб привернути увагу міської влади до цієї проблеми. На жаль, ми не встигли: у тому ж 2016-му будинок знесли.

Але з легкої руки Наталії Ростиславівни вдалося повернути пам'ять про дуже цікавий період життя і творчості О. Купріна в Україні. Свого часу вона порадила мені цю тему, вгадавши давнє моє бажання дослідити й написати про українські контексти в житті та творчості письменника. Першим кроком у цьому напрямі стало видання «О. Купрін. Вибрані твори» (К.: Україна, 2011). Під час обговорення концепції збірки, яка мала публікуватися за програмою «Українська книга», видавці мали сумніви щодо доцільності цієї роботи. Важливість українського (і київського) періоду в творчості О. Купріна, його активна участь у літературно-мистецькому товаристві на вул. Рогнідинській, особисті контакти з Лесею Українкою, М. Старицьким, Б. Грінченком та українські контексти його прози, про що було зазначено у вступному слові, яке я, користуючись порадами Н. Р. Мазепа, підготувала до цього видання, вирішили позитивно долю книги.

Наталія Ростиславівна добре знала місця, пов'язані не тільки з російськими поетами та письменниками. Оскільки батько її – Р. С. Кавецький походив зі старовинного польсько-литовського роду, важливими в її житті були польські контакти й місця, пов'язані з польськими культурними діячами.

На початку 2000-х на міжурядовому рівні виникла ідея вшанування пам'яті українського і польського поетів у Києві та Варшаві. 2002 року між Україною та Польщею було досягнуто домовленості про встановлення в Києві пам'ятника Юліушу Словацькому, а у Варшаві – пам'ятника Тарасові Шевченку. Того ж року в польській столиці встановили чудову скульптуру Т. Шевченка, автором якої був український майстер Анатолій Куш. Відповідно, до ювілею Ю. Словацького, який народився 1809 року в Кременці, до Києва у 2009 р. було привезено пам'ятник роботи польського скульптора Станіслава Радванського. А далі починається майже детективна історія його встановлення.

Ідеї, яку підтримала польська громада Києва, – розмістити пам'ятник біля костелу Св. Олександра на вулиці Костельній, чинили опір. Наталія Ростиславівна навчалася на факультеті полоністики в університеті ім. Т. Г. Шевченка, добре знала творчість Юліуша Словацького, володіла польською мовою і тому одразу, разом зі своїм колегою й другом, професором КНУ Ростиславом Радишевським, польською громадою Києва та іншими небайдужими жителями міста активно долучилася до роботи з вибору місця для привезеного пам'ятника. Але всі зусилля були марними, процес встановлення пам'ятника затягнувся на роки.

До 2012 року скульптура зберігалася на території Київського творчо-виробничого комбінату «Художник». Як потім виявилось, проблема була не тільки у повільній роботі чиновників. Добре відомий своєю антиукраїнською позицією, один із авторів сумнозвісного закону на користь російської мови, на той час депутат Верховної Ради, член «Партії регіонів» В. Колесніченко активно впливав на думку мешканців по вулиці Костельній, переконуючи їх виступити проти встановлення пам'ятника Юліушу Словацькому. І тільки у 2012 році, після довгої наполегливої роботи спільноти активістів, сталося, за словами Р. П. Радишевського,

торжество справедливості. Київська міська державна адміністрація виділила ділянку на вулиці Великій Васильківській, поруч із костелом Св. Миколая. Наталія Ростиславівна була цим втішена й задоволено констатувала, що скульптура чудова і цілком відповідає образу поета. Активну роботу Н. Р. Мазепи над збереженням культурної, архітектурної історії Києва було відзначено медаллю «У пам'ять 1500-річчя Києва» (1982 р.), а за значні особисті заслуги в соціально-економічному та культурному розвитку столиці України, за вагомі досягнення у професійній діяльності й багаторічну сумлінну працю та з нагоди Дня Києва – орденом княгині Ольги III ступеня (2009 р.), яким вона пишалася.

Українська тема у творах російських письменників і поетів, з одного боку, і творчість російськомовних поетів та прозаїків в Україні, з іншого, завжди були в колі наукових – літературознавчих та культурологічних інтересів Н. Р. Мазепи. Вона підтримувала дружні стосунки з багатьма поетами й перекладачами, добре знала їхню творчість. Наталія Ростиславівна могла допомогти опублікувати талановиті вірші поета-аматора і багато років дружити з таким відомим майстром, як Л. Вишеславський, чи автором поетичних збірок, відомим перекладачем «Римського триптиха» Івана Павла II, доктором хімічних наук, професором Інституту фізичної хімії НАНУ В. Г. Ільїним. Унікальне тримовне видання (пер. з польської українською В. Ільїна та Е. Андреевої; пер. з польської російською А. Еппеля) відбулося, як згадує Р. П. Радишевський, тільки завдяки наполегливим зусиллям Н. Р. Мазепи. На презентації книжки «Іван Павло II. Римський триптих» (К.: Пульсари, 2011) вона виголосила схвильовану промову в костелі Св. Олександра і вручила примірники представникам польської делегації.

Література, історія, суспільство, політика логічно поєднувалися в її розповідях, спогадах, в оцінках подій сучасності. Вона завжди шукала справжність, правдивість як у житті, так і в літературних текстах, які досліджувала чи просто читала (а читала вона постійно). Першим її питанням у наших розмовах було: «Що цікавого ви зараз читаете?» Мені завжди було приємно поділитися з нею усім, що мене на той момент хвилювало.

Іронічно оцінювала Наталія Ростиславівна масову літературу. Вона не надто шанувала сучасних російських письменників, особливо письменниць, не сприймала імперського синдрому в сучасних трактуваннях історії. Вражало, як людина з російським, польським та шведським корінням – а про свій рід вона дуже цікаво розповідала – щиро любила Україну і віддано їй служила. Серед зацікавлень Наталії Ростиславівни були й твори російських письменників XIX – поч. XX ст., які мали сентимент до України й описували її як чарівний край, де живуть добродушні й надзвичайно красиві люди. Вона із задоволенням цитувала М. Лескова, І. Тургенєва, І. Буніна, А. Чехова та навіть В. Маяковського.

Добре пам'ятаю 1991 рік і маленький державний прапор на столі Наталії Ростиславівни у нашому великому відділі, тоді ще російської літератури та літератур народів СРСР, розташованому в кінці довгого інститутського коридору.

Вона завжди активно виступала на емоційних, жвавих зборах Народного Руху, що проходили в нашому Інституті на початку Незалежності. Після Революції гідності Наталія Ростиславівна цікавилася новинами, переживала за молодь, воїнів, активно стежила за політичною ситуацією в країні, хвилювалася за наслідки виборів. Ми часто обговорювали з нею цікаві інтерв'ю члена-кореспондента Академії технологічних наук О. Пасхавера, якого вона особисто знала й поважала, їй імпонували всі ініціативи групи «1 Грудня», до якої входив її близький друг, директор Інституту філософії НАН України академік М. Попович. Наталія Ростиславівна вміла вчасно і влучно сказати потрібне слово в будь-якій ситуації, коли йшлося чи то про долю країни, чи про ситуацію в НАН, чи про кожного з нас.

Наталія Ростиславівна дуже тепло ставилася до працівників відділу, постійно була готова допомогти, підказати, спрямувати, і не тільки в роботі, а й у щоденному житті. Здавалося, що вона знає відповіді на всі питання, має всі необхідні адреси чи телефони і навіть у приватних складних життєвих колізіях знаходила найкраще рішення або намагалася його знайти.

Наталія Ростиславівна переймалася не тільки згаданими проблемами чи збереженням старовинного Києва, їй була близька доля всього живого: від парків до тварин, домашніх та безпритульних – була «мамою» для всіх. Коли в березні 1961 року на Куренівці сталася жахлива трагедія – зсув ґрунту на житлові квартали після потужної техногенної аварії, під шаром рідкої глини, що швидко тверділа, опинилося майже 30 гектарів. За офіційними даними, загиблими було визнано 145 осіб, хоча, за припущеннями київського історика, автора книг «Куренівський апокаліпсис» та «Київський потоп» Олександра Анісімова, кількість жертв могла бути разів у десять більшою. Постраждали не тільки люди, а й багато домашніх тварин. І ось після цього протягом досить тривалого часу кияни бачили дивну жінку, яка довго стояла на сходах з боку Кирилівської церкви і, не відриваючи погляду, дивилася вниз. Біля неї завжди крутилися чи сиділи вуличні собаки, єдині живі істоти, з якими вона спілкувалася. Під час Куренівської трагедії ця жінка втратила всіх рідних, її психіка не справилася з горем, вона так і не змогла повернутися до звичайного життя.

А оскільки з 1960 року в Києві працювало Товариство захисту тварин, серед організаторів якого був письменник М. Т. Рильський, а Н. Р. Мазепа – активним волонтером, то за допомогою активістів вдалося влаштувати цю жінку на роботу двірником на Байковому кладовищі. Водночас виникла проблема із собаками, їх не можна було покинути напризволяще: господарі їхні загинули, ними опікувалася тільки ця нещасна. КТЗТ могло надати транспорт і організувати перевезення тварин із Куренівки до робочого місця цієї жінки, але ніхто з волонтерів не міг впоратися з ними. Все змогла зробити Наталія Ростиславівна, вона підкликала собак до машини і разом з ними поїхала до нового місця. Дивно, але ці вуличні тварини цілковито їй довірилися, не виявили жодної агресії і весь час чемно та спокійно сиділи біля неї.



У родині Наталії Ростиславівни завжди були домашні коти та собаки. Її батько, академік НАН, доктор медичних наук Кавецький Р. Є., мав чудового чорного kota Масіка. Коли вчений працював вдома, його улюбленець завжди сидів поруч на столі, під затишною зеленою лампою. Вони разом щовечора дивилися новини. Якось сталося так, що кіт майже знищив статтю Ростислава Євгеновича – за його словами, він її «з'їв». Рідні переживали, але вчений з гумором всіх заспокоїв і сказав, що це означає не надто високу якість статті, тож її треба написати краще!

У Наталії Ростиславівни довго жив маленький песик. Одного разу вона попросила свою двоюрідну сестру, Галину Миколаївну, доглянути за ним під час її відпустки. Все було добре, але песик без хазяйки не давав змоги надіти на себе повідець для прогулянки. І Наталії Ростиславівні довелося спеціально, щоб усе «пояснити» тваринці, повернутися додому на один день. Згодом вона взяла собі невелику чорну, за родинною традицією, кішку, яка довго прожила в неї. Її звали по-домашньому Кузька, але за своєю зовнішністю та поведками кішка більше нагадувала Багіру з книги Кіплінга. Коли я її так назвала під час першого мого візиту до Наталії Ростиславівни на Солом'янці, тваринка відразу із задоволенням вместилася в мене на руках.

Зміна прихильності від собак до кішок сталася після однієї кумедної історії біля будинку навпроти Національної опери, де проживали відомі академіки та митці. Наталія Ростиславівна познайомилася там із жінкою, яка дуже любила котів. Вони часто зустрічалися й розмовляли, коли та підгодовувала тварин на вулиці. Жінка була вдягнена більш ніж скромно й виглядала дещо дивно біля цього відомого будинку. Якось Наталію Ростиславівну зупинив тодішній директор нашого Інституту академік І. О. Дзевєрін, який там проживав, і висловив неабияку здивованість таким спілкуванням. Наталія Ростиславівна жартома відповіла йому, що такі розмови для неї набагато цікавіші, аніж розмова з ним. Узагалі її прихильність до тварин була дивовижною – вона завжди знаходила нову родину для численного потомства собак та кішок друзів та знайомих або для покинутих тварин. Не можна було пояснити, як їй вдавалося точно відчуту людину, здатну взяти у свій дім тваринку, але результат завжди був успішним.

З її легкої руки здійснилася і моя маленька мрія про домашнього улюбленця. П'ять років тому Наталія Ростиславівна пообіцяла допомогти, були різні варіанти, ми чекали, за її словами, «на рудого котика, з хорошою сім'єю». Але це ніяк не вдавалося, я вже почала сумувати. Нарешті дзвінок – і Наталія Ростиславівна радісно повідомила, що котик є, тільки чорний, мені треба терміново приїхати й подивитися! Трохи розгублена, не зовсім упевнена, що кіт чорного кольору буде моїм вибором, я поїхала до неї. Але Наталія Ростиславівна відчула, що це трьохмісячне створіння саме для мене. Нині я щодня тішуся цією смішною і неймовірно пухнастою істотою темно-шоколадного кольору «від Наталії Ростиславівни» – розкішним великим котом, якого вона з посмішкою і пафосно називала Тимофій Олександрович!

Звичайно, таке щире добросерде ставлення до «братів наших менших» не могло не вилитися і в ширшу діяльність науковиці. Вона довго працювала (з 1971 до 1983 р.) інспектором Товариства охорони природи, 1981 року видала цікаву брошуру «Відображення взаємин людини і природи в радянській літературі: Морально-естетичні проблеми». Її роздуми над світом природи увійшли в читанку для 1 та 2 класів «Чарівний світ навколо тебе» (1998 р). Сподіваюся, що мій невеликий екскурс додатково висвітлює добру, щирю, чуйну натуру нашої, на жаль, уже колишньої колеги й учителя.

Сьогодні можна часто чути: «Не бери до серця, не переймайся, це тебе не обходить!» Наталія Ростиславівна все «брала до серця», і воно в неї боліло і фізично, і емоційно. Боліло за колег, яким було важко виживати в 90-ті, боліло за Інститут і його керівництво, яке в непрості роки (а коли в Україні були роки легші?) намагалось зберегти колектив та, без перебільшення, боронило гуманітарний простір нації. Боліло за молодь, яка на фоні тотального занепаду моральних, духовних, інтелектуальних цінностей говорила у своїх наукових розвідках про високе й вічне.

Серце і душа її були завжди відкриті до співчуття та підтримки – усі довгі роки активного, яскравого, складного, цікавого, гідного життя. Нам усім тепер так не вистачає не частих, але завжди радісних, теплих зустрічей у затишній квартирі Наталії Ростиславівни на вулиці Іскрівській. Залишились спогади, фотографії, книги та Пам'ять.

*П. В. Михед*

## **З ПАМ'ЯТІ ПРО УСМІХНЕНУ НАТАЛІЮ РОСТИСЛАВІВНУ**

---

Моє живе й системне спілкування з Наталією Ростиславівною почалось після мого приходу до Інституту, з осені 2003 року, хоча знайомство відбулось десь на рубежі 70–80-х, коли я став часто навідуватись до Інституту: спочатку зі своїм захистом кандидатської, бо дисертації тоді обов'язково обговорювали у відповідних відділах Інституту, а в середині 80-х в аспірантурі вчилась дружина, тому я доволі часто бував в Інституті і, звичайно, заглядав у відділ російської літератури та літератури народів СРСР. Однак це не було постійним спілкуванням, а радше якийсь випадковий обмін репліками. З того діалогу я найбільше, крім окремих фрагментів розмов, запам'ятав її доброзичливу усмішку. Я цікавився сучасною поезією і, звісно, читав праці Наталії Ростиславівни. Інерція популярності поетичних 1960-х ще не зупинила своєї ходи і в 70-х, хоч на літературній сцені вже почали з'являтися нові тенденції та нові діючі особи. Реальність прозаїзувалася дедалі відчутніше, емоційний вихор шістдесятників затихав і змінювався прагматизмом та раціоналізмом 70-х. Після нової хвилі погромів дисидентів (1972) почалася «маланчуківщина», лідер якої уподобав навіть термін на позначення боротьби. Він боровся з «націонал-комунізмом».

Естетична сфера, відчувши потужний тиск владних структур під кінець 60-х, почасти маргіналізувалася, шукаючи нових форм виживання, а почасти втекла в андеграунд, що ми збагнули лише з плином часу. В тодішній російській поезії, яка була предметом студій Наталії Ростиславівни, на передньому плані полишалися представники «естрадної» (О. Михайлов) поезії: Євген Євтушенко, Андрій Вознесенський, Белла Ахмадуліна, Роберт Рождественський і Булат Окуджава. Їхня поезія була предметом дискусій та захоплення. А їхня легка фронда лише розпалювала інтерес читаючої публіки. І зрозуміло, що саме до них була прикута увага критики, а згодом академічного літературознавства. Про них Наталія Ростиславівна писала цікаво, виказувала оригінальні ідеї, тонко відчуваючи поетичний пульс російської поезії.

Певна зміна в панорамному баченні розвитку сучасної російської поезії відбувається в 1970-ті роки, коли в полі зору дослідниці з'являються і поети «тихої лірики» (зокрема, Владімір Соколов). Правда, тоді він уже був відомим поетом,

його виступ в Останкіно став свідченням офіційного визнання, а широкі коло прихильників він мав і до цього. Змінювалася суспільна атмосфера, а з нею і смаки читачів. Наталія Ростиславівна зазначала у книзі «В поэтическом поиске» (1977): «...в стихах внешне традиционного В. Соколова отразилась наша эпоха, наша современность с ее новизной не меньше, чем в сугубо новаторских стихах А. Вознесенского»<sup>1</sup>. Оскільки я був прихильником саме «тихої поезії», і не лише В. Соколова, а ще виразнішої поезії Ніколая Рубцова, тому пам'ятаю, що ми говорили на цю тему, і Наталія Ростиславівна з розумінням ставилася до моїх уподобань, хоча поезія Рубцова не викликала у неї особливої симпатії і вона пройшла повз його спадок, на відміну від В. Соколова. Можливо, що певний аристократизм дослідниці утримував її від цього з огляду на неприкаяність життя поета та його трагічний фінал.

Головною, найбільш зрілою працею з історії поезії було її дослідження поемного жанру, матеріалом для якого послужила сучасна поезія різних народів<sup>2</sup>. Поважне місце в ній належить і українській літературі. Праці Наталії Ростиславівни були добре знані на теренах колишнього Союзу. На одному з наукових зібрань у Києві в двохтисячних, то була конференція пам'яті С. Бурого, дослідниці з Томська Тетяна Рибальченко почала свій виступ із подячного слова Наталії Ростиславівні, чії праці, як було сказано, і досі активно задіяні у навчальному процесі.

Великою, певен, переломною подією життя Наталії Ростиславівни стала «перестройка» і ті надії, які вона посіяла в суспільстві. Багато разів із великим захопленням Наталія Ростиславівна згадувала ці події та людей, які були організаторами Народного Руху, згадувала про цей час як про щасливу пору. Останній раз поштовхом до таких спогадів став семінар, проведений в Інституті з нагоди тридцятиліття організації Руху. Я в деталях розповів їй про цю зустріч, і вона занурилася у спогади, довго говорила про ці події та людей, які були тоді поряд. Багатьох із них я знав лише за прізвищами. А Наталія Ростиславівна була активним учасником подій, брала участь у підготовці і формуванні засадничих документів Руху. Вона згадувала, як натовп уболівальників та прихильників Руху чекав у ті вечори завершення засідань, які відбувались в Інституті літератури. І тут, перед Інститутом, продовжувалися дискусії, а потім виходили на Хрещатик і ще довго говорили про майбутнє України, незалежної України. Наталія Ростиславівна розповідала про це з усмішкою, з якою оповідають про час, «коли були ми молодими». Але як вона говорила, як перехоплювало її дихання, було зрозуміло, що це була велика подія в її житті.

У цей час змінюється і проблематика її наукових студій. Вона звертається до російськомовної поезії України, ставши, до слова, одним із зачинателів вивчення

<sup>1</sup> Мазена Н. Р. В поэтическом поиске. Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии. – К., 1977. – С. 26.

<sup>2</sup> Мазена Н. Р. Развитие современной советской поэмы. – К., 1977.

цієї проблеми в нових культурно-історичних обставинах. Її виступи утримують досить потужний полемічний заряд, як це бачимо у статті «К современному прочтению поэмы Пушкина “Полтава”»<sup>3</sup>, де вона акцентує увагу на романтичному контексті поеми й доволі переконливо висноує, що це була остання романтична поема про Мазепу, яка не випадає з ряду поем Байрона, Словацького, Гюго. А образ центрального персонажа витриманий у романтичній стилістиці, і тут годі шукати історичної правди, поема написана за «правилами романтичного мистецтва»<sup>4</sup>. Відчутно змінився навіть стиль викладу, у цій статті прозвучали нотки впевненості у правоті свого погляду, і не лише в площині літературознавчій.

Особливий інтерес дослідниці в 90-ті роки концентрується на російськомовній літературі України. Вона особисто знала багатьох російськомовних поетів, і не тільки Києва, але Харкова, Одеси, Івано-Франківська. І тоді постала проблема пошуку методологічних засад вивчення російськомовної літератури в Україні, її місця, художньої вагомості, стосунків її з питомо російською літературою, а з іншого боку – з українською<sup>5</sup>. Наталія Ростиславівна охоче брала участь у дискусіях на цю тему і виказувала неординарні думки<sup>6</sup>. З допомогою і за активної участі Ігоря Козлика було підготовлено сайт. Декілька разів на різноманітних наукових зібраннях (і кримських форумах, і бурагівських читаннях) ми обговорювали ідею створення історії української російськомовної літератури, до якої Наталія Ростиславівна виявляла живий інтерес. Завдячуючи їй великою мірою, ми провели цікаве анкетування серед російськомовних авторів. Однак, як часто це буває в Україні, русисти запропонували такі різні підходи до майбутньої історії (від вивчення криз призму культурних гнізд до імперсонального підходу), що звести їх до спільного знаменника не було можливості і цікавий проєкт був відкладений, а далі пішли події, які ці задуми кинули в далеку шухляду старожитніх речей.

Коли Наталія Ростиславівна вийшла на пенсію, а пішла вона попри всі вмовлення директора та співробітників відділу, ми доволі регулярно розмовляли з нею по телефону. Про життя-буття, події в Інституті, про колег. А завершували, як правило, обговоренням політичних подій. Вона була постійним читачем газети «День» і радила цікаві матеріали, дуже переживала за українську справу. Вона намагалася бути в курсі також подій літературознавчих. Пам'ятаю наше

---

<sup>3</sup> Мазепа Н. Р. Пушкин и проблемы мировой культуры. Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. – Вып. 1. – К., 1999. – С. 8–13.

<sup>4</sup> Там само. – С. 13.

<sup>5</sup> Мазепа Н. Современная украинская русскоязычная поэзия: двойной контекст // Радуга. – 2006. – С. 130–137.

<sup>6</sup> Достатньо згадати її розмисли про білінгвізм української поезії на прикладі творчості Леоніда Кисельова і Сергія Черняєва, один з яких «білінгвом народився, а інший став». Див.: Мазепа Н. Білінгвізм. Епізод чи тенденція? // Слово і Час. – 2010. – № 2. – С. 70.

обговорення праці Михайла Епштейна «От совка к бобку»<sup>7</sup>, де йдеться про переломний час в історії Росії, розвернутої в минуле, та вирішальний історичний момент для долі України, яка попри все прагне майбутнього. Саме українсько-російська війна і культурні взаємини минулого були, як правило, предметом нашого діалогу.

Наталія Ростиславівна мала щасливу вдачу, успадковану, мабуть, від батьків. Вона була людиною, на подив сповненою оптимізму в найтяжчі моменти життя, постійно усміхнена і в гарному настрої, попри всі негаразди вікові та неждані, що чатують на нас. У ній нуртувала енергія своєрідної потужної вітальності. Колеги ніколи не чули її розмов про стан здоров'я, хоча в останні роки вона пережила багато глибоко травматичних подій, що завдали їй великих прикрощів. При цьому Наталія Ростиславівна завжди залишалася чарівною жінкою. Коли колеги, а її постійно запрошували навідатися до Інституту, вкотре нагадували про обіцянку побачитися, вона з усміхом говорила: «Я зараз не у формі». Саме такою, усміхненою, вона і полишилась у нашій пам'яті.

---

<sup>7</sup> *Эпштейн Михаил. От совка к бобку. Политика на грани гротеска.* – К.: Дух і літера, 2016.

*Г. Н. Новикова*

## **ВОСПОМИНАНИЯ О ПРОШЕДШЕЙ ЖИЗНИ: НАТАЛИЯ МАЗЕПА И ЕЁ ОКРУЖЕНИЕ**

---

---

Очень трудно писать о близком тебе человеке, особенно если он совсем недавно ушёл в мир иной. С Наташей мы знакомы с рождения. Она на два года меня старше. Наши мамы были родными сёстрами, хотя мы жили в разных городах до войны: мои родители и я – в Ленинграде, Наташины родители в Москве и Киеве. Но каждое лето мы приезжали к нашей бабушке в Самару, где и родились наши мамы. Воспитание, образ жизни, её понимание и отношение к ней наших бабушек, дедушек и родителей отразились на нас с Наташей.

Дедушка Наташи – врач-патологоанатом, психиатр и эпидемиолог, доктор медицины, профессор, в 1923–1927 годах ректор Самарского государственного университета Евгений Леопольдович Кавецкий (1864–1939) – был поляком из рода Кавецких-Гоздава. Семья его была большая, жили они не только в Польше, но и в Литве, где на литовском языке их фамилия писалась Кавецкис-Гоздавас. Более конкретных сведений о дедушкиной родне, как Наташа ни старалась, узнать не удалось (даже в Польше в 1965 году ей сказали, что лучше ничего не доискиваться). Окончив гимназию в Польше и выучив русский язык, дедушка, мечтавший стать микробиологом, уехал в Одессу учиться на медицинском факультете Новороссийского университета, где тогда работал будущий лауреат Нобелевской премии микробиолог И. И. Мечников. Окончив университет и поработав какое-то время в Полтаве, Е. Л. Кавецкий, серьёзно заинтересовавшись эпидемиологией, переехал в Самару, в которой тогда, в отличие от Полтавы, была холера. Ещё в Полтаве он женился на Елене Ивановне Корсун, которая происходила из старинного украинского рода. В книге Б. Л. Модзалевского «Малороссийский родословник» (Киев, 1910) подробно изложены основные сведения о роде Корсунов, представители которого были сотниками, полковыми хорунжими, есаулами, капитанами, служили в Украине, в основном в Миргороде.



*20 февраля 1932 года. Киев.*

Почти двухгодовалая Наташа Кавецкая с родителями Ростиславом Евгеньевичем и Галиной Алексеевной и дедушкой Евгением Леопольдовичем Кавецким

Лучшие черты своих родов старшие поколения передавали младшим поколениям. Семейное воспитание всегда играло здесь определяющую роль. Черты подлинного патриотизма, интеллигентности, деликатности, стойкости и несгибаемости духа, отношение к работе как к служению передавались детям – сыновьям Николаю и Ростиславу, а затем и Наташе.

Дети Е. Л. Кавецкого – Наташин отец Ростислав Евгеньевич (1899–1978) и её дядя Николай Евгеньевич (1896–1974) пошли стопами своего отца: старший сын Николай стал терапевтом, доктором медицинских наук, профессором, большую часть своей жизни работал в Куйбышеве-Самаре (РФ), сыграв особую роль в становлении кафедры факультетской терапии местного медицинского университета, которой руководил с 1947 до 1966 года и профессором которой работал до конца жизни; младший сын Ростислав Евгеньевич – патофизиолог и онколог, доктор медицинских наук, профессор, академик АН УССР, организатор и руководитель Института экспериментальной и клинической онкологии МЗ Украины (теперь Институт экспериментальной патологии, онкологии и радиобиологии, который носит его имя), создатель научной школы украинских учёных онкологов-экспериментаторов.

Наташин папа любил говорить, что он родился в XIX веке, поскольку «до конца дней ощущал свою духовную принадлежность к тому далёкому уже позапрошлому веку – к его культуре, его морали, даже к некоторым его обычаям, характерным для определённой среды, в которой он родился и вырос. И в которой душевно оставался вопреки множеству жизненных обстоятельств» [2, с. 7].



После окончания медицинского факультета Самарского университета отец Наташи учился в аспирантуре при кафедре патофизиологии медицинского факультета 2-го Московского государственного университета (1926–1929), которой с 1925 года руководил профессор А. А. Богомолец. Ростислав Евгеньевич был аспирантом и учеником Александра Александровича, сохранив глубокое уважение к Учителю и воспоминания о нём до конца своих дней [см.: 2, с. 21].

Другой дедушка Наташин и мой – Алексей Ираклиевич Болтунов (ум. 1943) – был родом из волжских татар. Он был из крепостных просвещённых и либеральных помещиков Аксаковых, русских писателей. Учился в Казанском университете. Будучи начинающим врачом, в Самаре, в доме одной богатой семьи увидел гувернантку, на которой через несколько лет и женился. Это была Фрида Фанни Мария Йерк, шведка, родом из старинного города Упсала (70 км к северу от Стокгольма). Об этом Наташа пишет в своей книге: «Среди немцев Поволжья жили и шведские семьи. Бабушка, старшая в семье, окончив гимназию, уехала в Самару работать гувернанткой, знала французский, очень хорошо играла на рояле». Но и после того как она вышла замуж, бабушка продолжала преподавать французский язык и музыку, поскольку врачебная практика у деда появилась не сразу. И только когда появился первый ребёнок Юра, она полностью посвятила себя семье [см.: 2, с. 23, 24]. Затем появились Наташина мама, а через два года моя мама.



1951 год. На даче в с. Звонковое Васильковского р-на Киевской обл. Последнее лето бабушки Фриды (в центре). Слева от неё дочь Галина и зять Ростислав Кавецкие, справа во втором ряду внучка Галина Вебер (в замужестве Новикова) и первая слева в верхнем углу внучка Наташа Кавецкая



1951 год. На даче в с. Звонковое Васильковского р-на Киевской обл.

Последнее лето бабушки Фриды.

Сёстры Наташа (слева) и Галя

Дедушка Алексей Ираклиевич много читал, любил и знал русскую культуру. Как пишет Наташа в своей книге, «работал он врачом так, как работают только по глубокому истинному призванию... Фронтовым врачом он прошёл всю Первую мировую войну, потом во время гражданской лечил всех. До земской больницы, где он работал, было довольно далеко. Извозчики, узнавая его на улице, останавливались... Хоронила доктора вся Самара. Он умер от туберкулёза в 1943 году» [2, с. 23].

Во время войны, когда мы жили в Самаре, я с Наташей очень любили смотреть, как за дедушкой приезжали на лошади, когда нужно было ехать к больному. Он выходил в длинной шубе, ему ещё на ноги набрасывали попону и везли по замёрзшей Волге в село к больному. Наташа была очень любопытная и всегда спрашивала: «Дедушка, как ты узнаешь, что человек болен?» Он отвечал: «Смотрю, как он вошёл, как открыл дверь, подошёл ко мне, какие у него глаза». При этом, кроме деревянной трубки, которой он выслушивал больных, у него не было ничего. Когда спустя 20 лет Наташа с мужем Владимиром Ивановичем Мазепой, приехав в Самару (тогда ещё Куйбышев), нашли дом на Самарской улице № 104, который до революции принадлежал её дедушке по материнской линии, вышедшая на звонок старая женщина вдруг заплакала и сказала: «Боже мой, вы же внучка доктора!»

Семья Кавецких и Болтуновых дружили очень много лет. В Самаре на берегу Волги в начале XIX века был посажен городской парк, названный по имени его создателя «Струковским». По воскресеньям, после церковной службы, все ходили туда гулять. Сыновья Кавецких очень подружились с сыном Болтуновых. У них были свои игры с оловянными солдатиками, которые потом перешли к моему сыну Алёше. С юношеских лет Ростислав Кавецкий присматривался к старшей дочери Болтуновых Гале. Она 31 декабря 1927 года стала его женой. В новогоднюю ночь их обвенчали в доме Болтуновых. Ночное венчание было вынужденным, ведь наступили времена воинствующего атеизма. По улице ночью проходила масса народа, и приход священника остался незамеченным.

Прожили они 50 лет, все вместе мы отпраздновали их золотую свадьбу. По словам Наташи, в их доме царил «культ мамы», умевшей создать в любых условиях уют, умевшей не только «создавать жизнь, но и украшать её», умевшей «незаметно улавливать желания и настроения» мужа «и интерпретировать как свои. Она была женщиной во всём – великом и малом» [2, с. 24–25].

В доме вторым языком был немецкий, и бабушка со своими дочерьми переходили на него, предаваясь воспоминаниям. До войны Наташина мама преподавала немецкий язык на вечерних курсах, недалеко от дома. Несколько лет работала лаборанткой в гематологической лаборатории. Во время войны в инфекционном отделении госпиталя заразилась тяжёлым гепатитом. Но, как пишет Наташа в своей книге, работа никогда не увлекала её маму, «хотя немецкую литературу она знала очень хорошо и всё читала в подлинниках», зато Галина Алексеевна постоянно заботилась о своих и Наташиных друзьях, о дальних родственниках. Она была мудрой женщиной, верно понявшей, собираясь выходить замуж, наставление своей будущей свекрови: «Если ты хочешь, чтобы твой муж многого достиг в жизни, смог реализовать свои способности, ты должна полностью его освободить от домашнего хозяйства и забот. Как бы тебе это не было трудно».



*Середина 1950-х годов. Киев.*

Галина Алексеевна Кавецкая с дочерью Наташей у себя дома на ул. Богомольца (бывшей Виноградной)

Так же прожила жизнь и Наташа, хотя ей было очень трудно в последние годы жизни её мамы. У мужа была тяжёлая форма диабета, мама болела, Наташа писала докторскую диссертацию и вела домашнее хозяйство, успевая при этом ещё устраивать бесконечное количество бездомных котят и щенков.

Когда в 1931 году А. А. Богомольца избрали президентом Академии наук Украины, он со своими учениками переехал в Киев, где на Печерске (тогда на ул. Виноградной, теперь это ул. Богомольца) строился Институт клинической физиологии, на той же территории – жилой дом для научных сотрудников, также разбивался сад. По вечерам, после работы, сотрудники со своими семьями выходили в сад: мужчины обсуждали свои проблемы на работе, их жёны – свои заботы, кругом бегали дети, мы с мамой из Ленинграда, перед поездкой в Самару, заезжали в Киев.



*На рубеже 1930-х–1940-х годов.*

Двоюродные сёстры Наташа Кавецкая (слева) и Галина Вебер

К Богомольцам приходили известные писатели, поэты, музыканты. Из окон их квартиры всегда доносилась хорошая классическая музыка. Среди людей, приходивших к Богомольцам, был человек, который сыграл большую роль в жизни Наташи и её родителей. Это был терапевт, академик Николай Дмитриевич Стражеско (1876–1952).

Наташа родилась с пороком сердца, считавшимся в 30-е годы очень опасным. Александр Александрович Богомолец посоветовал обратиться к Н. Д. Стражеско, больше никого не слушать и следовать его советам. Посещение доктора

началось с того, что он доставал большие часы «Брегет», щёлкала крышка, и в часах играла тихая, весёлая и нежная музыка. Это нужно было для того, чтобы отвлечь маленького пациента, пока доктор будет его осматривать. После первого же знакомства Н. Д. Стражеско сказал, что из Наташи можно сделать вполне здорового и полноценного человека. «Самое главное, – подчеркнул он, – нужно, чтобы она не подозревала, что больна, что такая, как все. Поэтому ей нельзя говорить – это тебе нельзя, что тебе вредно. Надо её просто отвлекать от того, что ей запрещено. И по возможности нужно избегать тяжёлых впечатлений и переживаний». Наташа об этом узнала от своих родителей, будучи уже совсем взрослым человеком. Сколько понадобилось от них внимания, изобретательности, такта и терпения для выполнения этих рекомендаций! Её приучали медленно подниматься по лестнице, лишний раз не нагибаться, не бегать, не прыгать. (Хорошо, что у неё был спокойный характер, в отличие от меня.) Она рано научилась читать и полюбила это на всю жизнь, поэтому много времени проводила в саду, сидя с книгами в тени кустов и цветов. Ей можно было ходить на лыжах (что они много лет делали с мужем), но нельзя было бегать и кататься на коньках и велосипеде. И она прожила свою долгую жизнь вполне полноценно, активно, много трудилась, подолгу выдерживала огромные нервные, физические, эмоциональные перегрузки.



*Вторая пол. 1950-х годов. На строящейся даче в Феофании.  
Супруги Наташа и Володя Мазепы на лыжной прогулке*

22 июня 1941 года я с мамой и чемоданом летних вещей приехали в Киев на клубнику, чтобы потом ехать в Самару (у нас в семье было принято летом в отпуск с родителями ездить на дачу в Самару, и в этом отношении наша бабушка Фрида Ивановна была очень строгая). Наш поезд долго стоял в поле, и никто ничего не знал. Наташин папа нас встретил на вокзале с взъерошенными волосами, взволнованными глазами и с противогазом, что на меня, девятилетнего ребёнка, произвело большое впечатление. Вскоре наши мамы и мы с Наташей уехали в Самару, где и пробыли почти всю войну.

Живя в Самаре, нами, детьми, никто не занимался, у взрослых на это просто не было времени. Надо было выживать. Мамы обвязывали носовые платки крючком, жена маминого брата тётя Таня, архитектор по профессии, рисовала открытки, а бабушка продавала на базаре. Дедушка ходил на работу и принимал дома больных. У нас было две комнаты: в одной жили дедушка с бабушкой, и там же дедушка принимал больных, в другой – посреди комнаты стоял большой обеденный стол, далее пианино, за которым мы с мамой спали, за буфетом и шифоньеркой жили Наташа с мамой, и где-то ещё примостился маленький диванчик, на котором спала тётя Таня. Но нас это не смущало. Мы, дети, просто об этом не думали, многого не понимали. Нас всегда оберегали от сложной, тяжёлой военной жизни.

У бабушки с дедушкой под Самарой была дача. Туда можно было поехать паровозиком или трамваем, а потом долго идти пешком. На дачу обычно мы ездили с Наташиной мамой, которая по дороге нам очень много рассказывала о Библии, о церковных праздниках и т. д. Верующими у нас были бабушка Фрида, Наташины родители и сама Наташа. Она до последних лет ходила в старую украинскую церковь на Соломенке.



*Первая пол. 1940-х годов. Самара.*

Наташа (справа) и Галя на даче у бабушки Фриды

Живя на даче в Самаре, мы сами находили себе занятия. На территории, где была наша дача, стояли ещё две не огороженные забором дачи. Ещё там был заброшенный домик, куда мы лазили через окно. Здесь мы при свечах гадали на суженого, смотрели в зеркало (что мы там видели – трудно сказать), пускали в тазу лодочки с именами несуществующих героев. Много чего придумывали.

Благодаря своей любви к чтению Наташа, живя на даче, прочла всего Дюма и рассказывала нам о «Трёх мушкетёрах». Она хорошо рисовала героев этой книги, мы потом раскрашивали эти изображения, вырезали и разыгрывали сцены из этого произведения. Где-то в 1943 году, когда Ростислава Евгеньевича по ходатайству А. А. Богомольца отозвали с фронта в распоряжение АН УССР, Наташа с мамой уехали в Уфу (там тогда был Богомолец и весь его Институт). Потом Наташа с родителями переехали в Москву, а после в Киев, когда Ростислав Евгеньевич прислал из освобождённого города телеграмму: «Наш дом, Институт и сад уцелели». Чуть погодя, в 1944 году в Киев из Самары приехали бабушка, моя мама и я. Мы начали искать себе школу. На Печерске ещё не освободили школы от госпиталей. Пришлось нам идти в школу (мне в 5-й класс, а Наташе в 7-й) на Ирнинскую улицу. Спускались мы по ул. Энгельса (теперь ул. Лютеранская) и поднимались по Прорезной, где дома почти все были разрушены.

Война постепенно отступала. Все ждали её окончания. Утро 9 мая 1945 года запомнилось на всю жизнь. Мы с бабушкой и мамой жили в доме напротив Наташиного дома. Договорились, что, когда объявят окончание войны, они зажгут зелёную лампу. Мы простояли у окна почти всю ночь, ожидая это событие. Вдруг видим, как кто-то размахивает зелёной лампой. Из Наташиного сада раздаются выстрелы из охотничьих ружей. В квартире у Богомольцев собрался весь дом. Олег Александрович (сын Александра Александровича) разливает в кружки, чашки, бокалы разные напитки. Наташе, которой тогда ещё не было 15 лет, поднесли бокал. «Пей, не бойся, это шампанское», – раздался знакомый голос. Рядом стоял её отец и смеялся.

В 1948 году Наташа окончила школу с серебряной медалью. В школе у них был очень хороший педагог по русской литературе, и весь класс решил идти на филологический факультет в университет. Этот учитель-словесник уговаривал Наташину маму, чтобы Наташа шла учиться на журналиста, потому что она очень хорошо пишет сочинения. Галина Алексеевна на это отвечала, что Наташу на следующий же день посадят за её длинный язык.

Ростислав Евгеньевич очень подружился с зоологом, академиком Павлом Алексеевичем Свириденко (1893–1971). Он много рассказывал о жизни животных, насекомых, птиц. Наташа всё это впитывала с интересом и любопытством. Придя как-то домой, она заявила, что подаст документы на биологический факультет университета. Ростислав Евгеньевич долго молчал, а потом неожиданно решительно и твёрдо сказал: «Я бы хотел, чтобы у тебя была профессия, никак не связанная с моей, потому что, если ты будешь медиком или даже биологом, как бы

ты ни старалась, как бы ты хорошо ни работала, все вокруг будут думать, что это всё за тебя делаю я. Что я тебе облегчаю во всём твою работу, что я тебе помогаю. Что, наконец, твои собственные идеи не твои, а мной тебе подсказанные. Если я чего-то не хочу, так именно этого» [2, с. 52].

В итоге Наташа подала документы на отделение славистики филологического факультета Киевского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. В те годы красный корпус ещё не был восстановлен и им приходилось учиться в третью смену в школе. На третьем курсе Наташа поняла, что, будучи полонисткой, она нигде не найдёт работу, она перевелась на русское отделение. Окончив университет в 1953 году, не могла найти работу и временно работала в Государственной публичной библиотеке УССР (ныне Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского), где наклеивала ярлычки на книги. Ростислав Евгеньевич не вмешивался в ситуацию даже тогда, когда его дочь оказывалась без работы, полагая, что человек должен в жизни добиваться своей цели сам.



*1953–1954 годы. Киев.*

Сёстры Наталия Кавецкая (справа) и Галина Вебер

Однажды идя по ул. Франко, Наташа встретила на улице своего соседа по дому Фёдора Даниловича Овчаренко, который был тогда секретарём партийного комитета АН УССР, и рассказала ему, что не может найти работу. Через несколько дней он сообщил ей по телефону, что есть временная работа лаборанта в Институте литературы АН УССР. Первое, что Наташа услышала, придя на работу,



разговор двух пожилых женщин такого содержания: «Взяли на работу академическую дочку, конечно, будет бездельница и белоручка». Но эта «белоручка» быстро научилась печатать на машинке и подружилась со всеми сотрудницами отдела рукописей.

В этом отделе она проработала 9 лет. Поступила в заочную аспирантуру, защитила кандидатскую диссертацию, и только после этого её перевели в отдел русской литературы к Нине Евгеньевне Крутиковой (1913–2008), с которым связаны лучшие годы Наташиной работы в институте. Там собрался очень хороший коллектив, но главное – замечательная заведующая отделом: люди были очень разные, у каждого свой характер, но Нина Евгеньевна всегда умела находить нужные слова и подход к каждому сотруднику. В этом же отделе Наташа в 1987 году защитила докторскую диссертацию. А выйдя на пенсию, она сохранила хорошие отношения со своими коллегами по отделу. Её сослуживцы по отделу Света Кучерявенко, Наташа Сквиря и Леся Генералюк постоянно звонили к ней и приходили в гости на дни рождения и рождественские праздники.

Очень хорошие отношения сложились у Наташи с академиком Дмитрием Владимировичем Затонским (1922–2009), возглавившим ещё при жизни Нины Евгеньевны отдел мировой литературы, с которым в результате реорганизации объединили отдел русской литературы. И эти отношения не ограничивались только местом работы. Они жили недалеко друг от друга (он на Ярославом валу, она на Гончара), часто по вечерам гуляли, обсуждали интересующие их темы. Однажды их послали от общества «Знание» прочесть лекцию на завод. Они приехали на место, увидели переполненный цех усталых людей, собранных для лекции в обеденный перерыв. И тут Д. В. Затонский, отстранив Наташу, начал читать стихи. Все замерли, усталость куда-то подевалась, в глазах слушателей загорелись огоньки, и так при полной тишине он провёл эту «лекцию». Наташа и Дмитрий Владимирович не прекращали общаться и после того, как оба сменили место жительства, и это продолжалось до самой его кончины.

Наташа была очень трудолюбивым человеком, переняв эту черту от своего отца. Она говорила: «Если ты хочешь быть настоящим научным работником, нужно очень много работать». Они с мужем, уезжая на дачу или даже в отпуск, брали с собой работу.

Наташа была очень отзывчивым, добрым и ответственным человеком. Когда ей приносили чей-то труд на рецензию, она относилась к этому очень серьёзно. Если она была не согласна с автором, честно и открыто об этом говорила и всегда поддерживала своих коллег, особенно если против них выдвигались какие-либо несправедливые обвинения. При этом зная, кто её отец и какое положение он занимает, к ней всё время обращалось очень много людей (не обязательно онкологические больные) с просьбами о помощи. И никогда Наташа никому не отказала, обращалась к отцу, и Ростислав Евгеньевич устраивал знакомых к разным врачам на консультации, на операции, ведь ему тоже никто и никогда не отказывал.

У Наташи в институте были хорошие и ровные отношения почти со всеми сотрудниками, но были и настоящие друзья, с которыми она прошла все проработанные в институте годы. Первыми подругами у неё были Таня (Татьяна Петровна) Маевская (1928–2003), с которой училась в университете, и Лена (Елена Васильевна) Шпилевая (ум. 2004). Их связывала не только работа, но и все праздники, дни рождения, поездки на дачу в Феофанию, походы в театры. Затем появились Тамара (Тамара Наумовна) Денисова (1934–2015), Эля (Элеонора Степановна) Соловей, Михайлина (Михайлина Фоминична) Коцюбинская (1931–2011). Эта дружба длилась лет 40, а то и более.



*Конец 1960-х – начало 1970-х годов.*

Сотрудники Института литературы на одном из субботников в Киеве.  
Справа налево во втором ряду: Игорь Дзеве́рин, Валентина Лысенко,  
Наталия Мазепа, Татьяна Маевская, Тамара Денисова



Наталия Мазепа после субботника

В советское время принято было привлекать на сельскохозяйственные работы не только высшие учебные заведения, но и академические институты. Часто проводились и субботники, на которых, в частности сотрудники Института литературы, убирали склоны Мариинского парка. В колхоз их обычно посылали осенью, на уборку яблок. В одну из таких поездок (это было где-то в 1970-е годы) им на время пребывания в колхозе предложили помещение с незастеклёнными окнами, правда, предварительно предупредив без объяснения причины о том, чтобы каждый взял с собой спальник. Увидев отсутствие в окнах стёкол, они заложили окна подушками и завесили одеялами, которые им выдали. Затем они пошли в магазин. Там, кроме хлеба, оказались только просроченные рыбные консервы, а другие какие-то продукты, например, яйца, можно было приобрести только у местного населения. Однажды Тамара Денисова очаровала местного милиционера, и тот отвёз её на рынок, где она купила две утки. Наташа с Тamarой не пошли на работу, общипали этих уток, пожарили на кирпичах и таким образом устроили для всех вечером пир у костра. В тот раз пребывание их в колхозе продлить решили (без предупреждения, просто не прислали за ними транспорт) ещё на 10 дней. Наконец за ними прислали грузовик, и они по пыльным сельским дорогам поехали в Киев. Кавецкие в те годы жили на Владимирской улице в доме напротив оперного театра. Наташа попросила шофёра остановиться недалеко от своего дома. Когда же она слезла с запыленного кузова грузовика, то увидела свою элегантную маму, которая стояла в белом пальто, шляпке и туфлях на каблукке. И мама её (из-за естественного после такой поездки внешнего вида) не узнала. Когда Наташа вскрикнула: «Мама, это я, твоя дочь!» – Галина Алексеевна с удивлением посмотрела на это немытое существо.

Наташа часто рассказывала о работе над своей первой статьей. Написав текст, она решила показать его Михайлине Коцюбинской. Та со свойственной ей деликатностью сказала, что это ещё не статья, но она знает, кому можно её показать. И они пошли к Ивану Светличному. Его квартира находилась на Чоколовке, рядом с квартирой, где в последние годы жила Наташа. (Очень приятно, что эту улицу переименовали и назвали именем Ивана Светличного.) Когда они пришли, хозяин работал над какой-то рукописью, отложил её, начал читать работу Наташи. Читал быстро, сразу фиксируя свои замечания. Затем отдал автору её работу, сказав обнадеживающе: если она разберёт его почерк и подумает – статья будет. И статья под названием «З архіву О. М. Бодянського» состоялась, будучи напечатанной в 1958 году в четвёртом номере академического журнала «Радянське літературознавство» (теперь он называется «Слово і Час»).

Наташа тогда не понимала, с какими замечательными людьми свела её судьба. Однако она инстинктивно ощущала, что встреча с ними очень важна и что она её никогда не забудет.

Работая в Институте литературы, Наташа много занималась исследованием русской и русскоязычной поэзии, писала рецензии на стихи русских поэтов,

переписывалась со многими из них. Среди её адресатов был, например, Павел Антокольский. Всю эту переписку она передала в институтский отдел рукописей.

К Наташе очень много обращалось молодых людей, которые считали себя поэтами. Она внимательно читала, выслушивала их, давала полезные советы или вежливо объясняла несостоятельность их поэтических опытов. Кроме этого, несколько лет Наташа читала для школьников лекции по русской литературе в Малой академии наук, и ей это очень нравилось. У моей сотрудницы сын посещал эти лекции и был этим очень увлечён. От Наташи я приносила ему книги, которые он нигде не мог достать.

Несмотря на то, что она родилась в Москве, жила в Самаре, в Уфе, в Киеве, росла в русскоязычной семье (муж её Владимир Иванович Мазепа был украинцем, и вся семья его разговаривала на украинском языке), Наташа была настоящим – искренним и убеждённым – патриотом Украины. Это было заложено в ней с детства. Она с самого начала, с 1989 года, участвовала в собраниях Руха. Как-то на одном из таких собраний раздался голос: «А що тут робить ця москалька?» Но эта «москалька» своими действиями и поступками не раз показала, «кто есть кто», будучи в первой десятке руховцев. Пойдя по совету В. С. Брюховецкого на одно из собраний молодёжи на Бессарабке, она познакомилась с политологом, теперь профессором НаУКМА Алексеем Васильевичем Гаранем и с правоведом и политиком Александром Ивановичем Емцем (1959–2001). Потом были Помаранчевая революция, Революция достоинства. Эти и последующие драматические для Украины события глубоко волновали её, хотя принимать участие в них она по естественным причинам уже не могла. Но истинным патриотом своей страны оставалась до последнего своего вздоха.

Наташа очень хорошо знала и любила Киев. Она обходила много старинных домов, двориков, подъездов. Когда они по вечерам гуляли с отцом (а это происходило очень часто), он наотрез отказывался заходить в чужие парадные и сомнительные места, которые называл «мусорниками». Однажды ей на работу позвонил отец и сообщил, что приехал из Франции знаменитый учёный профессор Пьер Денуа, несколько дней уже смотрит Киев, а сегодня попросил, чтобы ему кто-нибудь показал, так сказать, неофициальный город. «В общем, – сказал Наташе Ростислав Евгеньевич, – ...я решил – покажи ему свои любимые “мусорники”» [цит. по: 2, с. 103]. Вот как Наташа сама колоритно описала этот эпизод: «Отец, гость и переводчица заехали за мной. ...Мы подъехали к историческому музею... я повела гостей по Десятинному переулку, который в ту пору кончался какими-то сарайчиками и ветхим забором. Переводчица явно забеспокоилась. Отец сказал что-то по-французски гостю... Гость ответил: “Bien” и засмеялся, отец засмеялся тоже. “Что ты ему сказал?” – слегка забеспокоилась я. – “Я его предупредил, что моя дочь собирается показать ему самый большой мусорник в Киеве”. Я нырнула в большую дырку в заборе, француз храбро за мной. Но уже через несколько минут молчания он громко воскликнул: “Mon dies! C’est magnifique!” (“Боже мой! Это великолепно!”).

Мы стояли на Княжьей горе, перед нами были киевские холмы, поросшие густой травой, чабрецом. Ещё не были вырублены реликтовые дубы и осокоры на крутых склонах, ещё не были отутюжены бульдозерами сами эти склоны, ещё не было так называемой “пейзажной аллеи”, а в действительности шоссе, ещё вились там дорожки, пахло степью, полынью и мятой, со звоном носились над ними стрижи. “Такого нет нигде в мире, – сказал французский гость, – остров первозданной природы в самом центре европейского города, да ещё закрытый со всех сторон домами”. Переводчица быстро мне переводила взволнованную речь француза... Я, вдохновлённая успехом, вполне неожиданным, рассказывала, почему улицы внизу называются – Гончары, Кожумяки, Дегтярная, Бджолив Яр. И что вот сейчас мы увидим дома мастеров с их цеховыми знаками на резных калитках: сапоги, бочки, подкову и т. д. А вот там голубая излучина Днепра, и оттуда по преданию приплыли на лодке Кий с братьями и сестрой... В каком-то подвальчике мы ели вареники по желанию нашего замечательного Француза. И он сказал отцу, что его дочь – удивительная молодая женщина» [2, с. 103, 104, 105].

Через много лет после описанного случая, уже переехав в свою последнюю квартиру на Соломенку, Наташа, уже немолодая женщина, умудрилась найти исторические места. Это была окраина города. Здесь были маленькие одноэтажные дома и огороды. Теперь этот район называется Чоколовка, по имени человека, который имел здесь кирпичный завод, строил здесь дома и давал земли армянам, которые сто лет тому назад бежали от турок. Наташа нашла около киевского железнодорожного вокзала дом Чоколова, где располагалось его заводууправление.

На протяжении многих лет жизни у Наташи был очень хороший друг. Это двоюродный брат её отца Андрей Иванович Корсун (1907–1963). Это была неординарная личность. О том, какое он производил впечатление на окружающих его людей, свидетельствуют опубликованные в 2013 году в Санкт-Петербургском журнале «Звезда» яркие и колоритные воспоминания работавшей с ним в Эрмитаже Наталии Иосифовны Казакевич. «Андрей Иванович Корсун <далее А. И.>, – пишет мемуаристка, – хранитель библиотеки отдела нумизматики, служивший в Эрмитаже с 1934 года. Эрмитажники старшего поколения, как правило, не рассказывали о себе. Сказывалась пройденная ими суровая школа советской жизни. Запомнилась только одна деталь: всю войну Андрей Иванович прошел солдатом, войсковым почтальоном. И только спустя десятилетия мне стало известно, что А. И. принадлежал к старинному малороссийскому дворянскому роду. Длинноногий, очень высокий и очень худой, А. И. привлекал к себе внимание не только мужественной красотой лица (по мнению поэта Михаила Кузмина, А. И. был в 1930-е годы самым красивым мужчиной Ленинграда), но и контрастным сочетанием серебристо-снежной пышной шевелюры с черными длинными усами и бровями. Неотъемлемой чертой его облика была курительная трубка, которой он молча попыхивал, не принимая, как правило, активного участия в общей беседе. Но сквозь присущую А. И. строгую сдержанность порой

неожиданно прорывался интерес к житейской прозе. Я была очень удивлена, когда А. И. с несомненным любопытством стал разглядывать лежащий передо мною журнал мод, и не смогла удержаться от вопроса: “Неужели вас это интересует?” А. И. удивил меня еще больше своим ответом: “А для кого же вы одеваетесь?” ...Я испытывала к А. И. глубокое уважение и симпатию, но его старомодное, чинно произносимое им обращение “душенька” почему-то вызывало у меня в восемнадцать лет раздражение. И однажды я довольно резко сказала: “Не называйте меня душенькой, у меня есть имя”. Моя девчоночья дерзость никак не отразилась на наших добрых отношениях, но после этого я больше никогда не слышала в свой адрес немилого мне обращения. ... Кроме обширных профессиональных познаний в генеалогии и геральдике А. И., обучавшийся в молодости в течение четырех лет на литературном отделении бывшего Зубовского института истории искусств, был мастером стихотворного перевода. Апогеем его переводческой работы стали изданные Академией наук в 1963 году древнеисландские песни о богах и героях “Старшая Эдда”.

Зная А. И., можно быть уверенным, что в тягостных условиях советской действительности он всегда и во всем оставался безукоснительно порядочным человеком. В свои пятьдесят с лишним лет он сохранил редкостную для мужчины этого возраста нравственную чистоту, был совершенно чужд пошлости.

Обладая притягательной внешностью, умом, хорошими манерами, А. И. жил одиноко в крохотной голой комнатке коммунальной квартиры, любя долгие годы замужнюю женщину, и хранил ей верность, не размениваясь на возможные в его положении романы. Получая семьсот девяносто рублей в месяц (до денежной реформы 1961 года), лишенный женской заботы и ухода, он был всегда безукоризненно опрятен и даже щеголеват в своем единственном черном костюме. Быть может, его худоба была следствием недоедания: кроме единственной дозволяемой им себе “роскоши” – покупки любимого дорогого трубочного табака, он из своей мизерной зарплаты помогал старой нянюшке.

У А. И. была тяжелая почечная болезнь. Незадолго до его смерти любимая женщина, имевшая уже взрослую дочь, решилась наконец соединить с ним судьбу. Но было поздно. Он вскоре умер. Последним дошедшим до меня тёплым приветом от А. И. было высказанное им перед смертью пожелание, чтобы мне была подарена его поэтическая библиотека» [4].



*Начало 1960-х годов.  
Андрей Иванович Корсун*

Особо хочу отметить желание Андрея Ивановича стать геральдиком. Он хотел воссоздать геральдическую карту Украины. Именно украинским гербам была посвящена его студенческая дипломная работа, которую ему не дали защитить, из-за чего он не получил документ об окончании Государственного института истории искусств на литературном отделении (или, как его ещё называют, Зубовским институтом, поскольку он в 1912 году был создан по инициативе искусствоведа, графа В. П. Зубова). Это был необыкновенно эрудированный и образованный человек. Его приглашали в качестве консультанта на съемки фильмов на исторические темы. Он знал всё об орденах, знаках отличия у военных и штатских, консультировал создателей известного советского фильма «Война и мир».

У Наташи, когда она встречалась с Андреем Ивановичем в Ленинграде или когда он приезжал в Киев, была любимая игра. Они шли по Киеву или Ленинграду и спрашивали друг у друга, кто жил в том или ином старинном особняке, кто тут собирался по вечерам, какие читали стихи, какая здесь звучала музыка. В Киеве Андрей Иванович с удовольствием ходил с Наташей по её «мусорникам», т. е. по старым киевским дворам. Однажды она завела его в одно парадное на Святославской улице. Там в подъезде на куполообразном потолке были нарисованы маслом 4 портрета: это были Шевченко, Франко и Кулиш. Четвёртый портрет Наташе был не знаком. Она водила в это место много людей: художников, литераторов, но никто не знал, кто же изображён на этом портрете. Андрей Иванович, глянув на изображение таинственного незнакомца, рассмеялся и сказал: «Это же Симон Петлюра». В последние дни они ходили в Софийское подворье, и там Андрей Иванович подробно рассказывал Наташе об истории Украины. Он родом был из Сумской области и всю жизнь интересовался украинской историей.

На жизненном пути Наташе встречалось очень много хороших людей, которые с ней прошли всю её жизнь. Первой её подругой ещё со школьных лет была Люда Столяренко. Став студентом мединститута, она привела своих новых друзей: Раю Никитенко, Вадима Пинчука, Лёню Розенфельда, Женю Сидорика. Затем появился Юлиан Уманский, он был старше нас, учился в аспирантуре у Ростислава Евгеньевича в институте. Со временем наши друзья стали кандидатами и докторами наук, многие из них работали в Институте онкологии у Наташиного папы. К сожалению, из этой большой компании остались только Ольга Харитоновна, Лена Розенфельд (жена Лёни Розенфельда), я и Барахи – Лина и Игорь, живущие теперь в Израиле. Потом Вадим Пинчук привёл в нашу компанию Володю Мазепу. Через несколько лет Люда Столяренко вышла замуж за Вадима Пинчука, а Наташа за Володю Мазепу. После смерти Наташиного отца Вадим Пинчук стал директором Института проблем онкологии АН УССР (теперь Институт экспериментальной патологии, онкологии и радиобиологии им. Р. Е. Кавецкого НАН Украины), проработав на этой должности 16 лет. Мазепы и Пинчуки часто ездили вместе в отпуск – в Крым, Прибалтику, на Кавказ. Праздники, особенно Новый год,

любили встречать у Пинчуков, у них была большая квартира. Эта дружба длилась более 50 лет, выросли наши дети, мы стали бабушками и прабабушками, но воспоминания обо всех этих годах остается в сердце навсегда.



*Середина – вторая половина 1950-х годов. Киев.*  
В кругу друзей. Слева направо: Людмила и Вадим Пинчуки,  
Наташа и Володя Мазепы, Рая Никитенко



*1956–1957 годы. На прогулке в лесу.*  
Слева направо: Игорь и Галя Новиковы, Юлия Булаховская,  
Татьяна Маевская, Наташа Мазепа и немецкая овчарка Тагор



Вторая большая компания – это компания философов. Володя Мазепа учился на философском факультете Киевского университета. Там у него появились замечательные друзья: Мирослав Попович и Сергей Крымский. Все они окончили аспирантуру в Институте философии АН УССР, защитили кандидатские и докторские диссертации. С 2002 года Слава Попович стал директором Института философии имени Г. С. Сковороды НАН Украины, а Володя Мазепа и Серёжа Крымский заведующими отделами. Они приходили в дом Кавецких-Мазеп со своими жёнами, Слава приходил на последнюю квартиру на ул. Искровской, где жила Наташа, с внучкой, которая в этом, 2020, году окончила Киевский институт музыки имени Р. М. Глиера.



Последняя фотография Владимира Мазепы (справа, умер в 2003 г.) с Мирославом Поповичем

Это были истинные единомышленники, друзья по духу и жизни. Душой компании был Серёжа Крымский. Однажды летом Мазепы и Крымские поехали в Гагру. Было очень жарко, Наташа рано ходила купаться и затем сидела в тени. Серёжа на пляже познакомился с москвичками. Они всё время у него спрашивали, почему ваша знакомая всё время сидит в тени. Он им рассказал, что Наташа – известная циркачка и её укусила змея, поэтому ей нельзя быть на солнце. О себе он говорил, что он лучший парикмахер в г. Киеве. Конечно, москвички тут же решили у него подстричься. Наташа в это время пришла к нему в комнату и видит: стоит Серёжа с ножницами в руках, а перед ним сидит девушка, закрытая простынёю. Наташа немедленно закричала, чтобы они уходили, что он аферист, а не парикмахер. Так бедному Серёже (на тот момент уже доктору философии, как сказали бы сейчас) не удалось стать парикмахером.

Рождество любили встречать у Поповичей в Академгородке. С колядками они ходили вечером по улице, их приглашали в дома. И один раз, где-то в 1972 или 1973 году, они попали к авиаконструктору Олегу Константиновичу Антонову, где их долго не отпускали и откуда они ушли довольные с мешком подарков. Как вспоминала вдова Мирослава Поповича Лидия Фёдоровна Артюх, будучи у О. К. Антонова, они рассказали ему, что собирают деньги для поддержки репрессированных шестидесятников, и Олег Константинович дал им для этих целей значительную сумму. Колядовать ходила только женская половина компании, мужчины же предпочитали оставаться за столом.

Колядки Наташа очень любила слушать и в исполнении Николая Григорьевича Жулинского – директора Института литературы с 1991 г. Ей всегда нравились институтские собрания в преддверии Нового года, на которые профком и дирекция приглашали исполнителей украинских колядок. Это было яркое красивое зрелище. Воцарялось праздничное настроение – и Николай Григорьевич с его прекрасным голосом пел с большим воодушевлением. Знакомство их состоялось в конце 60-х, Николай Григорьевич только приехал из Ленинграда. Когда он учился в аспирантуре, заходил в гости к семье Мазеп на Владимирскую, подолгу общался с Владимиром Ивановичем на философские и политические темы. У него были огромная жажда познания в разных областях науки, интерес к искусству, и, конечно же, молодого юношу привлекала большая библиотека Владимира Ивановича; тот охотно делился книгами. Позже Наташа передала все эти редкие издания по искусству, альбомы известных художников в «Бібліотеку мистецтва» Соломенского района. Когда в 1970-х пришло известие, что пропавший в годы войны отец Николая Григорьевича жив и проживает в Соединенных Штатах, он был очень взволнован и не знал, как этот факт предать огласке. Решил обратиться за советом к семье Мазеп. В этот день дома был только Владимир Иванович. Они долго беседовали и совместно пришли к наиболее правильному решению. Я должна отметить очень уважительное и внимательное отношение Николая Григорьевича к Наташе: в ее доме до сих пор хранятся все книги, которые он написал, с его дружескими подписями, его ежегодные теплые поздравления. Он всегда поддерживал ее в последние годы, когда она была уже на пенсии, провел ее в последний путь.

Стоит рассказать и о Наташиных друзьях Аде Рыбачук и Володе Мельниченко. Познакомились они более полувека тому назад. Союз художников дал им двухэтажный дом на ул. Малоподвальной, на втором этаже которого располагалась мастерская, где они работали и принимали гостей (художников, скульпторов, писателей, поэтов, киноведов и пр.). Они мечтали превратить этот дом в музей, в котором будут вставлены все их работы (графические, скульптурные и др.). Ада и Володя были авторами монументально-декоративного оформления Киевского автовокзала и Дома пионеров, а также проекта «Стена памяти» (длиной 213 метров, 2 тысячи квадратных метров барельефов над масштабным мемориальным

комплексом на Байковом кладбище в Киеве), над которым они работали больше 10 лет и который на стадии завершения работ был варварски уничтожен по рекомендации Министерства культуры Украины от 10 декабря 1981 года [см. об этом подробнее: 1; 6; 7].



Наталія Мазепа, Ада Рыбачук и Владимир Мельниченко

Ада ушла из жизни 21 сентября 2010 года. Она была не только очень талантливым графиком, скульптором, художником, литератором, но и чутким, добрым и отзывчивым человеком. Когда Наташа готовилась к защите докторской диссертации, в тексте работы обнаружились описки, допущенные при перепечатке текста. Чтобы исправить ситуацию, Ада ручкой с очень тонким пером несколько дней скрупулёзно исправляла эти опечатки. И в другой момент, когда Наташина мама сломала ногу, Ада приходила на помощь каждый день.

Они с Володей часто приходили в Наташин дом на рождественские праздники и всегда приносили с собой подарки: глиняные скульптуры животных (в зависимости от того, какой был год). У нас хранятся несколько глиняных чаш, сделанных их руками, с надписями моей и Наташиной маме.

Володя Мельниченко в 2014 году издал книгу, написанную Адой несколько десятилетий тому назад. Называется книга «Бабино літо» [5]. Здесь напечатан и Наташин текст «Постскрипtum, вместо предисловия», который она писала ещё в 1986 году (тогда он имел название «О дилогии Ады Рыбачук “Бабино літо” и “Бабина смерть”»). В хранящемся у нас экземпляре этой книги есть дарственная надпись такого содержания: «Дорогая, любимая Наталья Ростиславовна!

С Светлой Памятью о Дорогом Владимире Ивановиче в Ваш Дом. Книга Любви и Памяти! Мы с Адой ждали её 40 лет! (Душа Ады была бы удовлетворена). Что делали бы мы, если не были всегда Вы, рядом с нами! Вы, Наталия Ростиславовна дорогая, Галина Алексеевна и Владимир Иванович. Доброго, доброго здоровья Вам, Наталья Ростиславовна, и Всему Вашему Дому родных и близких! С чистым небом! С Рождеством Христовым. Ваш Владимир».

У Михайлины Коцюбинской Наташа познакомилась с замечательным человеком, кинокритиком, литературоведом, активным участником движения шестидесятников Романом Корогодским (1933–2005). Они оба стали героями смешной истории. Это было в 1990-е годы, когда все переживали продуктовый дефицит. У Романа был диабет, и у Наташиного мужа тоже, и им было необходимо подсолнечное масло. На Владимирской улице, около здания КГБ, находился маленький магазинчик, который назывался «Стегляшкой». Напротив него в музее-архиве работал Корогодский, Наташа тоже жила рядом. Кто первый замечал, что привезли масло, тот звонил по телефону другому и занимал очередь на двоих. Роман и Наташа, стоя в очереди, разговаривали о кино и литературе. Как-то Корогодский сказал, что разговаривать надо не в очереди, а на «пленере». Наташа тут же предложила пойти на пленер (это с трёхлитровыми банками!), но у её собеседника оказалось много работы. Рассказ об этом случае получил у Михайлины своеобразную интерпретацию: «Ужасная история про, – говорила она, – как Наталка с Романом покупали масло в КГБ, разговаривая про кино, как мечтали пойти на пленер, но этого ни разу не произошло».

В 1970-е годы на одной из художественных выставок Наташа с мужем Володей познакомились с художницей (живопись, графика) и искусствоведом, тогда кандидатом искусствоведения (теперь она доктор философских наук, профессор) Ольгой Николаевной Петровой, дружба с которой длилась до самой кончины Наташи. В современную культуру она вошла своими интерпретациями «Божественной комедии» Данте – художественными (литографические иллюстрации к поэме) и исследовательскими (кандидатская работа «Данте Алигьери в трактовке художников. (“Божественная комедия” в изобразительном искусстве XIV–XX вв.)»). Прочитав её публикации, Наташин муж сказал, что по этой тематике можно написать докторскую диссертацию по философии, и в последующие годы следил за её творчеством. Ольга Николаевна не была шестидесятницей, однако ощутила на себе давление политической системы: её дантовская серия литографий и опубликованные в 1971 году в журнале «Всесвіт» композиции были квалифицированы в идеологическом отделе ЦК КПУ как сюрреализм, в результате чего она вынуждена была на время покинуть Киев.

В научную работу моей сестры я не буду подробно вдаваться. Но хочу вкратце рассказать, над чем она трудилась в 2000-х годах. Наташа занималась поэтами, писавшими на украинском и русском языках, например, Леонидом Киселевым (1946–1968). Статью о нем как об удивительном молодом поэте, опередившем

свое время, она опубликовала в 2006 г. Другим поэтом был Леонид Николаевич Вышеславский (1914–2002). Наташа много лет, до последних дней его жизни, поддерживала с ним дружеские отношения, хорошо знала его семью, дочь Ирину и внука Глеба. У нас в доме остались все изданные им книги стихов. Перебирая их уже сейчас, я нашла очень трогательную надпись: «Родной Наталье Ростиславовне – Ангелу-Хранителю русской Музы на Украинской земле».

В 2009 году под ее редакцией и с ее послесловием был издан сборник стихов Андрея Шатилина «Троецарствие». Предыстория его такова. Весной 2007 года Наташина подруга Марина Мосиенко принесла две папки со стихами, написанными от руки на разного формата листах – из школьных тетрадей, каких-то блокнотов, на оборотах официальных документов А4; некоторые были написаны на салфетках и обрывках оберточной бумаги. Наташа и Марина очень долго разбирали эти рукописи, оказалось, что стихи стоящие. Их автор, Андрей Шатилин, окончил философский факультет Московского госуниверситета и Киевский университет строительства и архитектуры. Он возводил в Украине гостиницы и писал стихи. В поездках, на работе, в машине или кафе записывал их на первом попавшемся клочке бумаги. Наташа работала почти два года над этими материалами, это был, по моему мнению, титанический труд. Но стихи сестру мою заинтересовали, и все свободное время она отдавала этой работе. В своей рецензии на книгу она писала, что «сразу оценила ее необычность, смелость, откровенность, поэтический темперамент, разнообразие мотивов – все то, что отличает стихи талантливые от сочинений вторичных» [3, с. 170].

Впоследствии с Андреем Шатилиным у Наташи сохранились хорошие доверительные отношения, они изредка созванивались. В 2014 г. его старший сын, студент Киевской политехники, пошел добровольцем на фронт. Был ранен, его лечили в одной из киевских больниц. После выписки, вместе с группой студентов, он хотел сбежать на фронт; их вовремя удержали от этого шага. Сейчас поэт и философ Шатилин ездит на Донбасс и на свои средства восстанавливает жителям их дома, разрушенные войной. В ответ на свою благотворительность он не получает и малейшего «спасибо».

Завершая разговор о Наташиных близких и друзьях, нельзя не сказать о Владимире Павловиче Казарине. Она постоянно следила за его активной и разносторонней общественной и культурной деятельностью и в Крыму, где он жил, был заведующим университетской кафедрой в Симферополе, и вице-премьером крымского правительства, и потом, в Киеве, где он возобновлял работу Таврического университета, переехавшего в столицу после российской оккупации полуострова. Её всегда удивляла его инициативность, неутомимость, его организаторский талант, умение не только придумывать новые научные и культурные проекты, но и практически претворять их в жизнь. В. П. Казарин был вхож в её дом, она любила принимать его у себя, обсуждать с ним в непринуждённой домашней обстановке социально-политические, культурные и научные темы.

И Владимир Павлович остался верным их дружбе, приезжал к ней, когда она летом 2019 года попала в больницу, разговаривал с врачами и их руководителями. Последний раз они с Наташей побеседовали незадолго до её ухода.

Наташа очень любила детей. Дети её подруг Эли Соловей, Оли Харитоновой, Людмилы Пинчук, как и мои внуки, называли её «тётя Наташа». Моя маленькая внучка сказала, что у неё много бабушек и Наташа будет ей тётей. Однажды, где-то полвека тому назад, Наташа решила нашим детям устроить ёлку. Пригласила Юру Пинчука, Андрюшу Харитонову, моего сына Алёшу и Володину племянницу Таню. Подготовила большую праздничную программу. Дети пели, плясали, читали стихи. Присутствующим взрослым больше всего понравился Юра Пинчук, который пел в детском хоре (Наташа ходила на все его выступления и концерты). Но вот маленькой Тане больше всего понравился мой сын и, следовательно, Наташин племянник Алёша, и именно потому, что после каждого выступления говорил: «Спасибо за внимание». Уже прошло много времени, наши дети выросли, сами стали родителями, а то и бабушками, а тётя Наташа так и осталась «тётей».

Как-то на рождественские праздники к Наташе пришли мой сын Алёша с женой и его дочери с мужьями. Это был год Кошки. Сидели все за столом, и вдруг выходит Наташа с корзинкой в руках, закрытой рушником. Начинает вынимать игрушечных кошек и каждому гостю вручает по кошке с определёнными комментариями. Она всегда говорила: «Мы, филологи, любим много говорить». В другой год она придумала какие-то плошки, похожие на свечи. Тушили свет, зажигали их (они стояли около каждого гостя), и Наташа опять обращалась с тёплой речью к каждому из нас. Всем её слова навсегда западали в душу.



2010 год. Киев.

Прабабушки Наталия Ростиславовна (слева) и Галина Николаевна с правнучкой Викторией

Очень много внимания Наташа уделяла животным. Она много лет была членом Общества по охране животных. Приходилось раздавать многочисленных бездомных котят и щенков. В те времена в Киеве ещё существовал Сенной рынок. Наташа жила недалеко от него, на Франко, Владимирской и Малоподвальной). Когда она жила на ул. Гончара, у них рядом была стройка. Дом построили, рабочие ушли, а собаки остались. Взяв двух щенков, она пошла на Сенной рынок. Там она нашла людей, которые торговали шампиньонами. Оказалось, что они взяли в аренду цех неработающего завода, сделали там теплицы и стали выращивать шампиньоны. Но у них начали воровать продукцию. И они согласились взять предложенных Наташей двух щенков. Со временем щенки выросли и превратились в хороших сторожевых собак. И вот как-то под Новый год – звонок в дверь: молодой человек принёс кулёк с шампиньонами как праздничный подарок в благодарность Наташе. Я не знаю, откуда она знала, к кому именно подходить и предложить забрать собак, но у неё всегда получалось пристроить бездомных животных.

Ещё до войны в семье Кавецких была традиция: Ростислав Евгеньевич на день рождения Наташи (20 мая) всегда дарил ей букет сирени. В 1978 году, только что выписавшись из реанимации, он попросил меня купить традиционный букет сирени. Это было за несколько месяцев до его кончины.

Спустя много лет, когда Наташа написала свою книгу об отце, в которой она описала эпизод с сиренью, директор Института, который носит имя Р. Е. Кавецкого, академик Василий Фёдорович Чехун привёз Наташе на её день рождения картину, на которой была изображена сирень. Это тем более трогательно, что он пришел в институт со студенческой скамьи через два года после того, как Ростислав Евгеньевич ушёл из жизни. Многие годы Василий Фёдорович приезжал в мае месяце поздравлять Наташу с днем рождения и в канун Нового года с рождественскими праздниками. И остался верен этому до конца, приехав провести Наташу в последний путь.

О сущности человека говорит многое – дела, слова, чувства... Но о человеке красноречиво говорят те, кто образуют круг его жизненного общения, с кем он близок. Наташу всегда окружали замечательные, талантливые и порядочные люди, потому что она сама была таким человеком.

В завершение своих воспоминаний о сестре Наташе хочу выразить благодарность дирекции Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины в лице директора Института академика Н. Г. Жулинского, его заместителей – члена-корреспондента Н. М. Сулимы и С. А. Гальченко, профсоюзной организации Института, сотрудникам отдела славянских литератур – П. В. Михеду, Л. С. Генералюк, Н. М. Сквире, С. В. Кучерявенко, сотрудникам Института литературы Н. Ф. Овчаренко и Л. Б. Тарнашинской, а также сотрудникам Института экспериментальной патологии, онкологии и радиобиологии им. Р. Е. Кавецкого НАН Украины Н. М. Бережной и П. М. Шкатуле.

Моя особая благодарность профессору, заведующему кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения Прикарпатского национального университета имени Василя Стефаника Игорю Владимировичу Козлику, с которым Наташа была знакома со дня его поступления в аспирантуру, их дружба на научной почве продолжалась до ее последних дней. Я очень признательна Игорю Владимировичу за теплое отношение ко мне уже после кончины моей сестры. Его частые звонки, общение с ним доставляют мне большое удовольствие и поднимают настроение.

## Литература

1. Баздырева А. История [не]одного произведения // Art Ukraine. 25.06.2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://artukraine.com.ua/a/istoriya-neodnogo-prestupleniya/#.XndrNuozYkI>
2. Кавецкая-Мазепа Н. Р. О моём отце Р. Е. Кавецком и близких ему людях. – К.: ДИА, 2006. – 128 с.
3. Кавецкая-Мазепа Н. Р. О творчестве Андрея Шатилина // Шатилин А. Троецарствие. Стихи. – Минск: Изд-во «Четыре четверти», 2009. – С. 170–172.
4. Казакевич Н. Семь лет в Эрмитаже (1955–1962) // Звезда. – 2013. – № 2 [Электронный ресурс]. – URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2007/4/gedroic.htm>
5. Рибачук А. Ф. Бабино літо. – К.: АДЕФ-Україна, 2014. – 207 с.: іл.
6. Стена. Документальный фильм (Над фильмом работали: В. Война, И. Гольдштейн, В. Маркова, Л. Мороз, А. Радинский, М. Толкачёва; Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1988) [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=0XyILq48eFA&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=0XyILq48eFA&feature=emb_logo)
7. Яковленко К. Почему уничтожили шедевр // BIRD IN FLIGHT [Электронный ресурс]. – URL: [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190328-stena-pamyati.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190328-stena-pamyati.html)



*Н. М. Сквіра*

## **«ЗРОБИТИ ЩОСЬ, ЛИШИТИ ПО СОБІ...»<sup>1</sup>**

---

В одному з інтерв'ю від 25 жовтня 2002 року Леонід Вишеславський, вивченню творчості якого присвятила останні роки свого життя Наталія Ростиславівна, розмірковуючи про зниження зацікавленістю «справжньою» літературою та вказуючи на брак української книжки, оптимістично сказав: «На світовій карті Україна існує лише мить. Вона ще усвідомить себе, створить свою нову культуру, літературу і поезію»<sup>2</sup>. Однією з подвижниць, зразкових наполегливих будівничих культурної ідентичності нації була д. ф. н., професор Наталія Ростиславівна, зокрема і в царині літературознавчого пошуку (суголосно з назвою її монографії 1977 року «В поэтическом поиске. Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии»), дослідженні російськомовної літератури України, обстоюванні ідеї створення її історії.

З Наталією Ростиславівною я, наївна випускниця зі студентською торбиною знань, що замахнулася «опанувати» безкраю просторінь літературознавства, познайомилася, вступивши до аспірантури Інституту літератури 2004 року. Наталія Ростиславівна тоді працювала провідним науковим співробітником відділу світової літератури під керівництвом акад. Д. В. Затонського. Згодом вона стала для мене, невідомого їй новачка, не лише генератором окремих ідей кандидатської дисертації, присвяченій поетиці другого тому «Мертвих душ» М. Гоголя, а й мудрою порадицею, яка, мов дантівська Беатріче, була дороговказом від блукання тернами до наукової ниви, а також гарантом певного прихистку від обіймів нового та незнайомого життя «великого міста», що вирувало іншим темпоритмом, керувалося іншими запитамі.

Наталія Ростиславівна захоплювала інтелегентністю, яка виявлялася і в зовнішньому вигляді, і в кругозорі, і в колі зацікавлень, і в небайдужому ставленні до дразливих перипетій, вражала активною участю у перебудові країни, відродженні української нації. Її людинолюбність, надзвичайна доброта (опікування бездомними кошенятами, підгодовування птахів тощо – окремі історії, щемливі

---

<sup>1</sup> Рядок із поезії Ліни Костенко «Життя іде, і все без коректур...»

<sup>2</sup> Леонид Вышеславский: «Я последний писатель в писательском доме...» // «Еженедельник 2000». – 25 октября 2002 г. [Електронний ресурс]. – URL: [https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza\\_aspekty/leonid-vysheslavskij-ja-poslednij-pisatel-v-pisatelskom-dome\\_arhiv\\_art.htm](https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza_aspekty/leonid-vysheslavskij-ja-poslednij-pisatel-v-pisatelskom-dome_arhiv_art.htm).

повісті-долі, що приголомшували глибиною милосердя, любові до братів наших менших), ненав'язливий стиль порад, підбадьорливий тон (спокійні розсудливі слова нерідко прикрашалися завершальною сентенцією «Все буде добре») і відданість справі надихали мене на штудіювання науки, а моральна та психологічна підтримка була вкрай важливою в ті розхристані аспірантські часи. Здавалося, що Наталія Ростиславівна не втрачала в мене віру, навіть коли я сама іноді губилася в мороці сумнівів. Завжди усміхнена, з похастунками заходила вона до відділу й починала розмову зазвичай так: «Наталочко, а ви знаєте, що...» Далі можна було почути і про новинки літературознавства, і про культурні події, свідками яких нещодавно вона стала, і про участь у конференціях тощо. Рідко коли дослідницький дар, суворість та вимогливість наставника поєднуються зі щирим добросердям, чуйністю і неймовірно привабливою жіночністю. «Гуморні» історії Наталії Ростиславівни про життя повинні ввійти до анналів нашого Інституту, та вони вже й увійшли, адже деякі вислови стали народним надбанням, фразеологізмами: наприклад, репліка ледачого робітника, що не має жодного бажання повторно натирати підлогу мастикою: «Для вдосконалення меж немає», чи оголошення поряд із заснулим котом у магазині: «Руками не чіпати».

На пам'ять спливає також наша прогулянка Володимирським узвозом, коли Наталія Ростиславівна захопливо розповідала про київську старовину, про те, який вигляд мав довоєнний і післявоєнний Поділ, про історичну місцевість Кожум'яки – поселення ремісників та гончарів, де відбувається дія п'єси М. Старицького «За двома зайцями», про кондитерську Балабухи з розсипами зацукрованих фруктів... Я частенько «наполягала», щоб ці історії побачили світ у надрукованому вигляді. Не судилося. За внесок у соціально-культурний розвиток міста Наталія Ростиславівна свого часу була нагороджена медаллю «У пам'ять 1500-річчя Києва», а за значні особисті заслуги в соціально-економічному й культурному розвитку столиці України, вагомій досягненні у професійній діяльності, багаторічну сумлінну працю та з нагоди Дня Києва – орденом княгині Ольги III ступеня. Пригадую і затишні зустрічі в неї вдома, під час яких гостелюбна господиня<sup>3</sup>, пригощаючи нас традиційним свіжоспеченим сирним пирогом та іншими смаколикami, цікавилася сьогоденням відділу, ділилася новими друкованими виданнями, охоче спрямовувала бесіду в культурно-літературний вимір, тішилася успіхами кожного.

---

<sup>3</sup> Окрема вдячність двоюрідній сестрі Наталії Ростиславівні, Галині Миколаївні, за теплі гостини.



Наталія Ростиславівна і її двоюрідна сестра Галина Миколаївна. 2014 рік



Наталія Ростиславівна захопливо розказує про прочитану книгу.  
2014 рік



Гостини в Наталії Ростиславівни.  
2017 рік

З-поміж наших спільних проєктів – підготовка збірника праць «Благородний вимір наукового подвижництва», присвяченого пам'яті члена-кореспондента НАН України, д. ф. н., проф. Ніни Євгенівни Крутікової. Наталія Ростиславівна була відповідальним редактором, я – відповідальним секретарем. Вражало те, як сумлінно вона ставилася до впорядкування статей і бібліографії доробку вченої, добирання світлин, яких рішучих зусиль докладала до видання книги.

Щедрим подарунком долі я вважаю знайомство з Наталією Ростиславівною. Вона незримим променем надії пронизувала моє буття й лишається у моїй пам'яті не лише як добра людина, науковець, а і як натхненниця, що уважно ставилася, зокрема, до формування ідей стосовно моєї майбутньої докторської дисертації й великою мірою стимулювала до нових наукових пошуків. Останній лист, адресований мені, оприявнює «якості» Наталії Ростиславівни, що свідчать про її професіоналізм, зацікавленість роботою колег, доброзичливість, щирість та чуйність:

*«Наталочко! Оскільки Ваша ідея (вже втілена у статті) щодо Пушкіна і Гоголя<sup>4</sup> видається мені і плідною, і оригінальною, всі свої міркування стосовно Ваших подальших планів пов'язую не з одним автором, а з концептуальними наскрізними ідеями. До речі, наскільки я пам'ятаю, Аріна Родіонівна (няня Пушкіна, яка і привчила його до казкових сюжетів) була з України за походженням. Треба було б трошки погортати фольклорні збірники і подивитись: звідки ті фольклорні "предмети" (символи, речі тощо), що є у Пушкіна й у Гоголя. А далі про свої "панорамні фантазії" щодо Вашої роботи.*

1. Мені б не хотілось, щоб Ви "розлучались" із Гоголем<sup>5</sup>: занадто цікаво, органічно й глибоко Ви його прочитуете.
2. Отже: "Від Гоголя до..." Наприклад, від Гоголя до Белого (?), або до Мережковського (?), або "Що таке російський містицизм (символізм, можливо)". Ще варіант: "Від казки до притчі". Або: "Шлях від казковості до символізму як мистецтва слова" (і тут також "Від Гоголя до...").

Зрозуміло, що будь-який варіант можливий із урахуванням новітніх теорій і досліджень у галузі фольклору, Біблії, літератури.

Це попередні мої міркування. Далі буде. Бо думаю про Вас, Ваші роботи, Ваші задуми. Надзвичайно мені було з Вами цікаво і приємно. Спасибі! Успіхів Вам!

Н. Мазена

---

<sup>4</sup> Йдеться про мою статтю «Поема О. Пушкіна "Руслан і Людмила" і повість М. Гоголя "Страшна помста": непомічена паралель» // Слово і Час. – № 7 (619). – 2012. – С. 44–50.

<sup>5</sup> Під час однієї із зустрічей із Наталією Ростиславівною я висловила думку про те, що плануую потроху полишати вивчення творчості Гоголя.

*Р. С. Треба перевірити, як за новими правилами: один і той самий автор не може бути "об'єктом" і кандидатської, і докторської дисертації? Тоді Гоголя треба "ховати" в тексті, прибираючи його з назви.*

*Цей лист так довго перебував у мене, що вже наближається Новий рік. У Києві колись був такий смішний новорічний звичай: треба на маленькому клаптику паперу написати своє бажання (одне!), важливо встигнути, поки годинник б'є дванадцять разів, спалити цей папірець на вогні свічки і... з'їсти його. Запити шампанським (вином або чим Ви любите). Здійсниться обов'язково!*

*Бажаю Вам у Новому році здійснення всіх Ваших бажань!*

*Н. М.».*

Зі щирою вдячністю й нині керуюся слухними порадами Наталії Ростиславівни, а добрі спогади про наші взаємини підживлюють буттєвий і творчий запал.

*М. М. Сулима*

## **НЕЗАБУТНІ МИТТЄВОСТІ**

---

В Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України я почав працювати з 1979 року на посаді старшого лаборанта відділу давньої української літератури, де виконував свої посадові обов'язки та потихеньку писав кандидатську дисертацію, присвячену українському віршуванню кінця XVI – початку XVII ст. А ще ходив на овочеву базу, був добровільним народним дружинником і т. ін.

Наталія Ростиславівна Мазепа на цей час вже видала кілька монографій, працювала над докторською дисертацією, належала до кола провідних учених Інституту – перебувала в ньому, сказати б, на вищому щаблі, майже недосяжному, чи навіть на іншій орбіті (якщо говорити про субординацію, якої в мої часи трохи дотримувалися). В її оточенні були Т. Н. Денисова, В. П. Ведіна, О. В. Шпильова, Ю. Л. Булаховська, яких я зазвичай бачив на вченій раді, в коридорі, в бібліотеці...

Із тих давніших років чомусь зберігся в пам'яті епізод щодо експертного розгляду однієї кандидатської дисертації, написаної в Інституті під керівництвом академіка НАН України Д. В. Затонського. Мене тоді вразила емоційна реакція Наталії Ростиславівни, яка активно обстоювала працю молодого науковця, а швидше – авторитет наукового керівника. Крім цього вияву інститутського патріотизму, Н. Р. Мазепа взагалі запам'яталася мені великою патріоткою України. Пригадую, як одного дня під час Помаранчевої революції Наталія Ростиславівна завітала до мене в кімнату й попросила роздобути для неї прапорець «Нашої України» (як виявилось, для когось з її іспанських друзів). Я знайшов кілька прапорців. Віддаючи їх, обережно запитав, чи не могли б її іспанські друзі надіслати мені поштову марку з портретом іспанського письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Каміло Хосе Сели. Як же я здивувався, коли Наталія Ростиславівна через якийсь час принесла мені бажану марку! Мабуть, це можна вважати переломним моментом у наших стосунках.

У рік, коли почалася військова агресія Росії проти України, я написав статтю «Нікогда мы не будем братьями...», в якій оглянув недружні, навіть злісні висловлювання російських письменників XX – початку XXI ст. про українців, починаючи з О. Блока. Звичайно ж, належно оцінити її могла тільки Н. Р. Мазепа – авторитетний знавець російської літератури. Статтю вона схвалила, ще й вказала на поодинокі позитивні висловлювання російських письменників про Україну (серед них, пригадую, був вірш М. Ю. Лермонтова).

Часом я показував Наталії Ростиславівні статті з «Огонька» та «Новой газеты» (їх до 2014 року можна було придбати в газетному кіоску в «Метрограді»), де хибно висвітлювалися події, що відбуваються в Україні, особливо – мовне питання. Пригадую, якось в «Новой газете» з'явилася стаття, де згадувався Б. Чичибабін, – авторка статті розводилася про українську мову, про «упослідження» мови російської. Наталія Ростиславівна вибухнула гнівом і відразу ж написала до редакції тієї газети листа, в якому наполегливо радила не втручатися в наше життя, не представляти його у спотвореному вигляді.

Інший епізод із Б. Чичибабіним пов'язаний із часами освітньої політики «Партії регіонів»: під час наради в Міністерстві освіти України я почув про намір внести до шкільної програми з української літератури романи «Как закалялась сталь» М. Островського, «Молодая гвардия» О. Фадєєва та ін. твори, бо вони, мовляв, висвітлюють події, що відбувалися в Україні. Щоб запобігти цим новим корективам програми, порадившись із М. Г. Жулинським, я запропонував альтернативний список для програми: твори М. Ушакова, Л. Вишеславського, того самого Б. Чичибабіна й Л. Кисельова, для себе мотивуючи це рішення тим, що М. Ушаков перекладав твори Т. Г. Шевченка, був лауреатом Шевченківської премії, Л. Вишеславський наприкінці життя почав писати вірші українською мовою, Б. Чичибабіна – за російськомовний вірш! – виключено зі Спілки письменників України як українського буржуазного націоналіста, Л. Кисельов був автором російськомовних віршів, спрямованих проти російських царів, не кажучи вже про його блискучі україномовні вірші. Мені довелося стикнутися з негативним ставленням до цієї пропозиції. За цих обставин нерозуміння й несприйняття для мене дуже важливою була підтримка Наталії Ростиславівни, яка вважала мій крок правильним.

Якось ми чаювали у відділі російської літератури. Настрій був товариський, довірливий, от я й наважився запитати Наталію Ростиславівну про один із моментів молодості, коли їй випало робити вибір між дівочим прізвиськом Кавецька і прізвиськом чоловіка Мазепа. Наталія Ростиславівна сказала, що питання про *якийсь вибір* не стояло – вона вибирала прізвисько чоловіка, прізвисько, яке за радянських часів звучало як політичний вирок. До того ж її підтримав і батько, – Ростислав Євгенович Кавецький сказав доньці: «Це твоя доля». Шлюб філософа, родом із Полтави, і філологині, народженої в Москві, а сформованої в Києві, я переконаний, був гармонійним, щасливим. Це засвідчують і праці, що написало подружжя. Не одна тема, як можна здогадатися, народилася в родинних розмовах, можливо, дискусіях. Цікаво поєднала подружжя тема І. Франка, а саме співучасть Наталії Ростиславівни в підготовці 28 тому Повного зібрання творів І. Я. Франка у 50-ти тт. (1980) та робота В. І. Мазепи над книгами «Соціально-критична філософія І. Франка» (2001) та «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (2001).

Не можу не сказати про гіркий поворот у моїх стосунках із Н. Р. Мазепою, коли в нашому Інституті постало питання про перебування в штаті науковців пенсійного віку. Саме тоді держава призначила наукову пенсію, яка сягала 90% від розміру зарплати. Але, виходячи на цю пенсію, співробітники мали укладати

угоду з Інститутом. Того року пенсію вирішили оформити В. Л. Смілянська, Е. С. Соловей (Гончарик), Н. П. Чамата, Н. Р. Мазепа та ін. Це була відчутна втрата для Інституту. Дирекція пропонувала колегам працювати, уклавши угоди, проте їхнє рішення було остаточним. Розмовляв я, звісно, і з Наталією Ростиславівною. Вона свій вибір якось аргументувала та в Інституті все-таки не залишилася, хоча зв'язків із колегами й не припиняла.

На одній з учених рад Наталія Ростиславівна запропонувала нашим співробітникам надсилати матеріали в ізраїльський україномовний часопис «Відлуння», який виходить під орудою колишнього киянина Ігоря Бараха. Я відгукнувся і двічі в ньому надрукувався.

Час від часу ми зідзвонювалися з Наталією Ростиславівною, мали довгі чи короткі бесіди. Приємно було чути її бадьорий голос, дружні вітання, враження. Наталію Ростиславівну тішило, що колеги з Інституту не забувають, відвідують, підтримують. І що це саме так, свідчила її обізнаність в найголовніших перебігах інститутських справ.

Ми з дружиною хоч і були колегами Наталії Ростиславівни й чули відгомони про її щедру співучасть в бідах інших колег (нас утішала й поєднувала з нею ще й любов до братів наших менших), та ми не знали, скільком людям вона надала реальну безцінну допомогу у сфері онкологічної медицини. Не відали й не дуже тим переймалися, доки ця лиха недуга не навідала нашу родину, власне кажучи, родину сестри моєї дружини Віри Іванівни. За цих загрозливих обставин (де попереду на хворого чекають операція, курси хімічної та променевої терапії) надто важливо знати, до якої лікарні (фірми) податися і якому лікареві варто довіритися. Ми згадали, що нещодавно все це більш-менш безнапасно пройшла Наталія Ростиславівна. І саме тому ми попросили її поради, підказки... І лише пірнувши в каламуть сучасного онкологічного столичного процесу лікування, пересвідчилися, якою рятівною ниткою Аріадни може бути протягнута рука доньки видатного й реально авторитетного лікаря, навіть після його смерті.

Наталія Ростиславівна щедро й безоглядно рятувала відомих і невідомих їй людей від однієї з найбільших загроз для людства – онкозахворювань. Медицина, на яку поклав свої сили й життя Ростислав Євгенович Кавецький, на жаль, не здатна скасувати призначене долею, правда, вона подарувала Наталії Ростиславівні якусь додаткову частку повноцінних років пенсійного життя.

На Байковому цвинтарі у невеликій церковці Наталію Ростиславівну відспівав священник – племінник покійної. У прощанні взяли участь співробітники Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, разом із директором, академіком НАН України М. Г. Жулинським і його заступниками; був поет і видавець Дмитро Бурого, а також поважна делегація співробітників Інституту експериментальної патології, онкології і радіобіології ім. Р. Є. Кавецького НАН України.

Наталії Ростиславівни немає серед нас. Але є пам'ять про цю видатну людину. І є наше право молитися й промовляти: «Вічна Вам пам'ять, дорога Наталіє Ростиславівно! І Царство Небесне Вашій людинолюбній душі!»



В. Ф. Чехун

## КНИЖКА «О МОЁМ ОТЦЕ...» – ПРЕСТОЛ ПАМ'ЯТІ Н. Р. КАВЕЦЬКОЇ-МАЗЕПИ

---

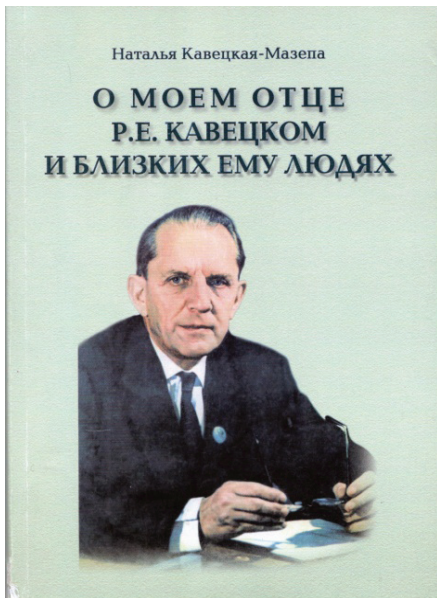
*І в цьому днів круговороті,  
де все минати поспіша,  
як та пташиночка на дроті,  
спочине стомлена душа.*

*Ліна Костенко*

Вкотре перегортаю сторінки книжки Н. Р. Кавецької-Мазепа «О моём отце Р. Е. Кавецком и близких ему людям» і вмить починаю усвідомлювати чинники духовної та творчої близькості із засновником Інституту експериментальної патології, онкології і радіобіології ім. Р. С. Кавецького НАН України, прапор якого, дарований мені долею, нести сьогодні. Глибокий задум Наталії Ростиславівни віддзеркалити в одному портреті батька, видатного вченого патофізіолога-онколога, академіка й людину, дає можливість відчутти високий професіоналізм авто-

ра у виокремленні та інтеграції рис яскравої постаті в буремні роки ХХ століття.

Саме монографія серії «Пам'яті видатних вчених онкологів України» стала, як тепер заведено називати, дорожньою картою та пілотною платформою для знайомства і подальшого духовно-насиченого спілкування з Наталією Ростиславівною Кавецькою-Мазепою протягом років. Згадую мить знайомства, перші зустрічі з носієм творчої спадщини духовних традицій родини Кавецьких. Це була надзвичайно освічена, вихована, інтелігентна, порядна людина та патріотка України. Будучи донькою видатного вченого, у спілкуванні зі мною вона ніколи не робила спроби впливати на розвиток науково-організаційних процесів установи.



Ця книжка не лише про батька, а про епоху, яка в жорсткій та жорстокій шкаралупі утримувала протистояння різних світоглядів, де темінь і сірість диктувала міру й рамки тепла та світла.

Це окрема психологічна драма знатної родини, яка легко екстраполюється на тисячі і мільйони родин, хто в тій чи іншій формі пройшли випробування зламом світоглядів, хто був частиною зловісного цивілізаційного експерименту.

Мабуть, доля розпорядилася так, що саме Наталії Ростиславівні судилось акумулювати, а потім вибухнути, щоб донести до прийдешніх поколінь діалектику істинної правди та силою слова розвінчати «всеобщую благодать», яка вибором та буреломом ламала людські долі.

Вона знайшла слова, аргументи і з позицій фахівця-літературознавця розкрила душу «трепещущей лани». Цитування вірша великого українського лірика О. Олеся вустами близького родича Наталії Ростиславівни А. І. Корсуна:

*Сміються, плачуть солов'ї  
і б'ють піснями в груди... –*

блискуче відобразили тугу нащадків українського козацтва протягом столітніх поневірянь та вболівань за Батьківщину. Здавалось, що ця струна бринить по-особливому в душі і серці спадкоємиці цього роду.

Однак варто зазначити її майстерність та вміння не лише тремтіти, а стати енергетичним стержнем та опорою у формуванні патріотичних почуттів серед друзів, колег і молоді. Повне цитування вірша В. Сосюри «Любись Україну» – це стан душі автора книжки й заклик до всіх, хто буде брати її до своїх рук.

Пам'ятаю, у процесі підготовки свого творіння Наталія Ростиславівна запросила мене одного вечора вихідного дня в гості для обговорення структури майбутньої книжки. Для мене це була особлива нагода ближче познайомитись з духом та традиціями, які культивувались в родині Кавецьких. Приємно згадати, що серед запрошених я зустрів друга і соратника її родини – Мирослава Поповича. Це було надзвичайно цікаве спілкування двох поколінь та нагода торкнутись елементів глибинних цінностей і подивитись в майбутнє нашої країни, «стоячи на плечах гігантів». Як певний бонус представники старшого покоління вручили мені книжку М. Поповича «Червоне століття».

Із позицій дня сьогоднішнього можна стверджувати, що ХХ століття не закінчилось. Як заведено говорити, крига тріснула, усе почало рухатись, але ще не зникли клуби диму руйнівних процесів, залишаються невирішеними проблеми минулих десятиліть, бракує етики, свідомості й культури на двадцятому році нового століття.

Наталія Ростиславівна була митцем і архітектором новітніх цінностей та принципів, які повинні базуватись на засадах національної гідності, порядності і зникаючого феномена – совісті. Вона любила повторювати, що гармонійне формування світогляду дозволить уявити цілісну картину сучасності, сміливіше й надійніше дивитись у майбутнє. Відродження елементів совісті має стати ключовою ланкою сьогодення.



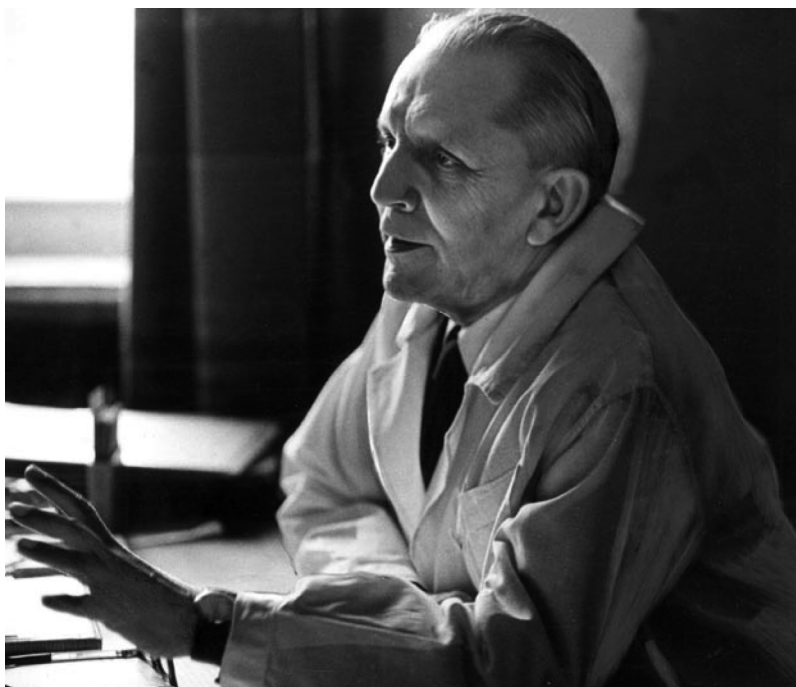
*1 грудня 1999 р. 100-річчя від дня народження Р. Є. Кавецького:  
увечері в Інституті запалили свічки.  
Серед присутніх Н. Р. Мазепа (сидить 3-тя справа)  
та академік В. Ф. Чехун (стоїть зліва)*

Мовчати і зневірюватись в майбутньому, паплюжити дійсність – це було не її життєве кредо. Усупереч обставинам, цинічності, фальші Наталія Ростиславівна знаходила аргументи та використовувала силу слова для відродження істини і справедливості. Вона стверджувала, що скільки б у нас не відбирали свободи та майбутнього, ми сильні вірою і духом, ми здатні відстояти й захистити свою ідентичність у світовому вимірі.

Тож фактично вдався задум Н. Р. Кавецької сконцентрувати дух, пам'ять, совість, свідомість та інші біблійні цінності у своїй книжці спогадів...

Думаю, що вона виконала місію і сподівання поколінь родини Кавецьких, розкрила джерела правди та стала склепом поколінь і променем світла від великої місії «Прометей».

Ще одна деталь. Мені особисто книжка і спілкування з Наталією Ростиславівною дозволили зрозуміти ключові чинники зв'язку поколінь. На жаль, не часті, але змістовні бесіди з нею допомогли мені глибше та краще зрозуміти традиції славного роду і школи Р. Є. Кавецького, яка досліджує взаємовідносини пухлини та організму, і рухатись курсом, який заснував її батько. Можливо, саме тому мені хотілось би, як у попередні роки, у день народження Наталії Ростиславівни за нагоди передати або особисто вручити букет бузку, але... про який так ніжно згадано у книжці спогадів.



Батько Наталії Ростиславівни Мазепи –  
академік Ростислав Євгенович Кавецький



Наталія Ростиславівна з мамою Галиною Олексіївною.  
*Київ, 1960 р.*



Наталія Мазепа на 70-річчі батька.  
*Київ, 1969 р.*



Колектив Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України



Наталія Ростиславівна.  
*2006 р.*



Наталія Мазепа й Ада Рибачук



Наталія Мазепа і Сергій Гальченко на відкритті ювілейної виставки «Світле Воскресіння», присвяченої 200-річчю від дня народження Миколи Гоголя.  
*Київ, Музей книги і друкарства України, 30 березня 2009 р.*



Наталія Мазепа та Елеонора Соловей – керівники секції «Поезія. Лірика» на X Міжнародній науковій конференції молодих учених.  
*Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 23-25 червня 2009 р.*

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА  
ПРОСТОРІНЬ:  
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ**





С. Д. Абрамович

## СТИХОТВОРЕНИЕ МАРИИ ТИЛЛО «ДЕНЬ СТРАШНОГО СУДА» КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ

---

*Наталья Ростиславовна Мазепан и моя дочь Мария Тилло встретились, когда Маша сдавала в Институте литературы имени Т. Г. Шевченко кандидатский экзамен; принимала его тогда вместе с Мазепой Нина Евгеньевна Крутикова; ныне все трое, увы, пребывают в Вечности.*

*Маша была отличницей; вызубрила все досконально, но в какой-то момент, ощущая нарастающую рутинность ситуации, потрянула, по своей привычке, челкой, падающей на глаза, и дерзко спросила: «А можно я буду рассказывать "от себя", как я все это понимаю?» Метрессы оживились и, конечно же, позволили. Говорила она с полчаса, и мне радостно вспоминать, как оживились профессорские лица, как по-молодому загорелись утомленные глаза... Многожды похваленная, дочка скромно, как и следует начинающей, поблагодарила, но в потупленном взоре сверкнуло тайное торжество. Гляди, какие, мол, персоны меня признали!*

*Маша, ушедшая из жизни в 28 лет, успела поработать в вузе, защитить кандидатскую диссертацию по творчеству любимого ею И. Бродского, но все же главным делом ее жизни стала поэзия. Что успела, то успела; во всяком случае, мемориальная доска на нашем доме зафиксировала ее земное существование.*

*Надеюсь, что эта крупница воспоминаний окажется не лишним предварением моего небольшого исследования одного из ключевых стихотворений Марии Тилло.*

М. Тилло

### ДЕНЬ СТРАШНОГО СУДА

Небо падает вниз. Расползаются тучи по лужам.  
Все распалось в тумане. И ужас в безумных глазах.  
Погоди! Ты мне нужен! О Боже! Поверь: Ты мне нужен!  
Нет. Исчез. Растворился. И ветер в дождящих слезах  
Хлещет тело, как бьет жеребенка жестокий извозчик.

Ржет израненный конь: не смеется, но плачет и ждет –  
Вот момент, где сливается звон пустоты многоточий;  
Ржет, и ждет, и покорно по черной планете бредет.  
А железные всадники, выпрямив крепкие спины,  
Забывая, что конь утомился, устал, изнемог,  
Помнят только, что путь – беспокойный, опасный и длинный.  
Небо падает вниз. И на тучах спускается Бог.

12.09.97 [10, с. 156].

*Природа – единство жизни и смерти.  
Без смерти не было бы торжества жизни.*  
**Наталья Мазена**

«Неподражательная странность» этого текста очевидна: завести в 1997 году речь о Боге и Страшном суде для многих означало серьезно нарушить литературный этикет. Ведь еще вчера приказывалось не то что о Боге – о смерти как таковой – вообще не думать, ибо «настоящая поэзия – жизнеутверждающая», а поэт, по телесном исчезновении своем, имеет радостную перспективу воплотиться «в пароходы, строчки и другие долгие дела». Но сколько веревочке ни виться... Когда ты с 14 лет не понаслышке знаешь, что такое неизлечимая хворь, поневоле пишутся штуки в духе «Фауста» Гете.

По свидетельству автора «Девушки и Смерти», Лев Толстой как-то сказал: «Если человек научился думать, – про что бы он ни думал, – он всегда думает о своей смерти. Так все философы. А – какие же истины, если будет смерть?» [6, с. 509]. Толстого всегда воспринимали как врага декадентства; тот же Горький, тщательно старавшийся не думать о самом плохом, резко противопоставлял великого яснополянского жизнелюба зачарованному тайной нашего исчезновения Федору Сологубу, презрительно именуя последнего «Смертяшкиным». Но разве не одно и то же тревожило реалиста Толстого и символиста Сологуба? Литературно-художественное сознание рубежа XIX–XX вв. порождает настоящую художественную танатологию. Это как бы компенсирует крен искусства на протяжении нескольких минувших столетий в сторону воспевания чувственного блеска вещей и реконструкции антично-языческого культа Природы, что безуспешно пытался задержать – как вечно длящееся прекрасное мгновение! – соцреализм. В не-ангажированной же литературе с новой остротой переживаются терзания человека, одержимого ужасом «выпадения из Вечности». И древнее предостережение «Судія прїидеть, и коегождо дѣянїя обнажатся» для многих звучит все жутче: вспомним, как совсем недавно практически все человечество, обнаруживая чувствования согрешившего многаяжды и непоправимо, ожидало Миллениума,

2000 года, колеблясь между конкретными угрозами календаря мая и смутным воспоминанием о новозаветном провозвещении Страшного суда. Со всеобщим концом света пока прокатило, но не является ли крайне важным научным и практическим заданием постоянное собирание человеком самого себя ввиду предстоящего каждому подведения итогов своих земных дел? И тут духовный опыт молодого поэта, привыкшего жить, постоянно заглядывая в лицо смерти, оказывается весьма значительным как некая практическая психагогия.

Избранное нами для анализа стихотворение примечательно именно тем, что посвящено эсхатологической теме, в поэзии этого периода, вопреки нарастающей массовой озабоченности насчет конца света, фактически проигнорированной. Кажется, одни лишь петербургские «митьки» безбоязненно и мажорно распевали: «На суд, на суд, на самый Страшный суд...» – эта песенка вызывала у Маши настоящий восторг. Свидетельствую: как убежденная христианка, она полагала, что суда этого следует бояться лишь основательно нагрешившим, а в общем-то – это грядущая великая радость окончательного обретения Бога. Впрочем, в своем оптимизме Маша заходила далеко: не зная Оригена и вообще еретического учения об апокатастасисе, всеобщем спасении, она самостоятельно пришла к выводу, что в конце времен Бог простит даже сатану. Об этом нам пришлось конкретно беседовать. Однако стихотворение, о котором идет речь, написано до этих самых наших бесед. И все же особой мажорности в нем нет: скорее уж оно переполнено ощущением смятения и тревоги, вообще свойственным лирике М. Тилло, что не раз отмечалось исследователями.

Проницательно заметил М. Ткачук: «Очевидно, творчість молоді авторки формувалася як цілісне напруження, поєднання всіх сил і спроможностей розуму, душі та волі. Метафора здивування засвідчує оригінальний погляд героїні на світ як суверенну форму духовного буття ліричного “Я”, наділений особливою життєвою енергією. Своєю вітаїстичною концепцією буття Марія Тілло споріднена Олені Телізі, а стоїцизмом – Лесі Українці. При цьому її поезія – це прихований внутрішній біль, який лірична героїня долає мужньо» [11, с. 85]. Очень точно определил главный момент ее эстетики П. Михед: «Не полишає відчуття, що головний мотив поезії Маші Тілло – час, у всіх його складних вимірах. Сама екзистенціальна ситуація – знання своєї долі і болісне відчуття її жалюгідної вимірності породжує його. Цей мотив домінує особливо у віршах останніх років» [7, с. 48]. Да, она, помню, все твердила из Бродского: «Время – больше пространства, пространство – вещь. Или, может быть, мысль о вещи». Точно и следующее: «...поетеса розмірковує про швидкоплинність людського життя та його приреченість <...> Та рано чи пізно кожній людині доведеться переступити ту межу, яка веде у вічність <...> У поезіях цих – міркування про вічність буття, про сенс життя, про Бога, про призначення людини на землі, про неповторну індивідуальність кожної людини ...» [13, с. 54]. Особенно же точно наблюдение Т. Пахаревой насчет семантического центра лирики М. Тилло – Неба:

«Небесный топос является в поэзии М. Тилло едва ли не самым разработанным: если земное пространство часто словно развоплощается, рассыпаясь на осколочные картины отражений в лужах <...> то пространство неба четко структурировано и предметно наполнено. Иными словами, если по прочтении основного корпуса лирики М. Тилло земной мир представляется читательскому сознанию в виде «броуновского движения» отдельных частиц (вполне в соответствии с постмодернистской ризоматической картиной мира), то «на воздушном океане» все выглядит едва ли не более драматично, однако гораздо более организованно» [8, с. 32–33]. Но собственно эсхатологические мотивы у М. Тилло отмечены лишь однажды. Мне когда-то случилось написать по поводу ее стихотворения «Жизненный путь» следующее: «...рушится не только горделивое творение рук человеческих – архитектура. Рушится и культура словесного выражения; из недр подсознательного выплескивается нечто “простое, как мычание”; как будто перед лицом катастрофы в человеке выпросталось неудержимое стремление к свободе, неприязнь ко всему, что его утесняло» [2, с. 5–6].

Но именно оригинальная интерпретация Марией Тилло великой темы Страшного суда, одной из наиважнейших для церковного искусства и литературы, до сих пор исследователей не привлекала. Между тем, как заметил современный французский философ О. Бульнуа, именно Средневековье поставило те экзистенциальные вопросы, которые эпохи Модерна и Постмодерна лишь варьируют и перетасовывают [3].

Возникает закономерный вопрос: откуда все сие у человека, не дожившего и до 30-летия?

Наша семья всегда проживала в провинциальных городах, но в этом было и некоторое преимущество. Меньше суеты, меньше развлечений, но зато больше времени для презираемого нынче многими чтения. Компьютер еще не был известен, и гуманитарное наследие, которое так любят все провинциалы, еще воспринималось как нечто неуклонно обязательное. И – подвигало на попытки создать нечто адекватное.

В комнате Маши висела выполненная мной копия головы ангела с леонардовской картины «Мадонна в гроте», которую она любила: чарующий образ юности, соединяющий любование телесным цветением с одухотворяющей традицией средневековой иконы. Не знаю, эта ли именно картина кристаллизовала ее дерзание выразить в малом лирическом тексте дух целой эпохи (стихотворении «Ренессанс» [см.: 1]). Маша была в таких ситуациях совершенно независима от любого «влияния», хоть бы и самого Леонардо. Но и в картине Леонардо, и в ее стихотворении образ цветущей молодости выступает на трагическом черном фоне. У Леонардо – это стены грота, в котором уединились Мать, Дитя и ангел. У Марии Тилло окружающая, сгущающаяся тьма ассоциируется не с замкнутым пространством, как у живописца, а с замыканием времени, но все это напоминает особую, тихо-интимную тональность леонардовского космоса:

Мы шли по лестнице небес,  
 Держа перила облаков  
 В своих трепещущих ладонях.  
 И растворяющийся день  
 Скрывался в черной маске сна,  
 А мы спасались от погони  
 Самих себя. Искрился дождь  
 Звездопадения. И тень  
 Сгорала, прикоснувшись к краю

Вселенной. Розовый огонь  
 Струился тлеющей рекой,  
 Где волны пели: «Я не знаю...»,  
 Не уточняя, что не знать  
 Им предложили облака.  
 И постепенная удача  
 Вершила чудо. А вокруг  
 Горело радостным костром.  
 Но почему-то плачу, плачу...

[10, с. 38].

И без вколоченного в тебя в подростковом возрасте музыкального образования, оказалось, вовсе не обойтись – сама сочиняла мелодии к своим стихам, самостоятельно освоила гитару... Муסיкийское начало – одно из определяющих в ее поэзии.

Наталья Ростиславовна написала в книге о своем отце, которая вышла в свет, по странному стяжению смыслов, в том самом 2006 году, когда от нас навсегда ушла Маша, следующие строки: «Как много великих писателей, художников, композиторов дала миру именно провинция. Так случилось во всем славянском мире (русском, украинском, польском). Если не село, то маленький городок. В этом для меня, несомненно, есть своя закономерность. Свой исторический и психологический смысл. Там человек, обделенный событиями и впечатлениями, больше и дольше сосредоточен был на самом себе. И там дольше, прочнее, глубже существовали “общечеловеческие ценности” – семейные, национальные, религиозные традиции» [5, с. 16]. Не стану, конечно, подхватывать и развивать мотив «величия», но как высшую ценность храню в памяти отзыв Натальи Ростиславовны о Машиных стихах: «Некоторые строки – совершенно гениальные!»; не дежурная была фраза – сказались эти слова с тем удивлением, с которым люди искушенные и проницательные обнаруживают нечто примечательное.

Вернемся, однако, к стихотворению «День Страшного суда». Оно замкнуто в алгоритме композиции «большого кольца»: «Небо падает вниз. Расползаются тучи по лужам <...> Небо падает вниз. И на тучах спускается Бог». Данная структура популярна в русской классике (в частности, она характерна для романса) и генетически восходит к глубинам общеевропейского фольклора [4, с. 64]. Жанр романса вроде бы и не приличествует столь возвышенной теме, но не будем забывать, что в свое время эта «эстрадная» форма в целом отлично послужила решению задачи емкого и лаконичного воплощения экзистенциально весомой тематики: достаточно вспомнить известную характеристику Блока как «канонизатора цыганского романса». В романсах пелось об одиночестве, любви, судьбе; о мощи природы и о вечном расставании – такова, к примеру, вся поэзия Фета.

Чувствуется также, что этот текст, подобно фетовским, легко может быть спет, положен на музыку, несмотря на подчеркнuto «рваный» синтаксис первой части: «И ужас в безумных глазах. Погоди! Ты мне нужен! О Боже! Поверь: Ты мне нужен! Нет. Исчез. Растворился». Да, поэт говорит здесь о растерзанности, нецельности мира, мира «страшного», являющего собою подлинную юдоль, цепь мучительств, «черную планету»: «И ветер в дождящих слезах / Хлещет тело, как бьет жеребенка жестокий извозчик. / Ржет израненный конь: не смеется, но плачет и ждет...». Скрытая цитата из Достоевского (извозчик, яростно хлещущий по глазам обессиленную лошадь в «Преступлении и наказании») как бы усугубляет впечатление прозаичности, безобразия происходящего. Но все это – фрагменты, в конечном итоге слагающиеся в победительную мелодию, чему способствует странно и властно объединяющий их образ тумана. С одной стороны, мир страдания и насилия «распадается в тумане», что заставляет вспомнить библейское облако, ведущее народ Моисея из египетской неволи. В свою очередь, туман кристаллизуется в капли дождя, как бы соединяющие небо с землей. Это заставляет вспомнить известную сцену охоты из «Войны и мира» Л. Толстого, в которой **небо как бы «тает и без ветра спускается на землю» – в виде «микроскопических капель мги и тумана»** [12, с. 253–254].

Здесь же «дождящие слезы» – как плач самого Неба о мире, который предстоит Суду Божию, и это странное слияние неба и земли в некой первозданной влаге заставляет вспомнить начало мира по Библии, когда еще «ничего не было и Дух Божий носился над водами» (Быт. 1:2). Ведь Страшный суд – это и есть возвращение Творения к Богу, то, что Т. Де Шарден называл точкой С0. Размывание контуров корпускулярных вещей, всеобщее окончательное исчезновение материи – все это сигнифицировано «дождем» и «туманом».

*Туман* вообще был в ее лексиконе неким ключевым словом. Как-то ей случилось, выступая в столице в составе группы черновицких поэтов, вступить в спор с самим Богданом Ступкой, тогда – министром культуры, пришедшим за кулисы пообщаться с гостями. Мэтр посоветовал черновицкой молодежи учиться у Чехова, у которого «все ясно и просто». Маша тут же категорически возразила, что у Чехова, напротив, «все, как в тумане». Думаю, что права была все же она, а не Богдан Сильвестрович. И мне не кажется, что это была просто наглость дурно воспитанной провинциалки: в царстве духа она всегда чувствовала себя равной с любыми авторитетами; плохо это или хорошо – не берусь судить.

Во второй части хаосу разрушаемого мира материи, отравленной злом и ненавистью, противопоставлен отчетливый ритм «железных всадников» с «крепкими спинами». Может, впрочем, возникнуть впечатление, что апокалиптические вестники тут не столько аллегорические фигуры Нового Завета, сколько вполне материальные существа, трактованные чуть ли не в эротическом ключе любования мужской статью. Но тут автор употребляет эпитеты не субъективно-оценочные, а традиционные, в духе библейской стилистики, *железные* и *крепкие* – не

атрибуты телесного. *Железный* в языке Библии – символ неодолимости, причем с несколько негативной коннотацией; означает это слово не только металл, но и *тяжесть, гнет*: «Господь вывелъ васъ изъ печи желѣзной» (Вт. 4:20); «...возложить на шею твою желѣзное ярмо» (Вт. 28:48). *Крепость* же означает не только архитектурное строение, но и духовную силу: «Господь крѣпость моя» (2 Цар. 2:22), «Возлюблю Тебя, Господи, крѣпосте моя» (Пс. 17:1) [см.: 9, с. 325, 489].

Некоторой странностью может показаться то, что эти железные всадники оседлали земных коней-страдальцев, с которыми автор как будто отождествляет и самого себя: «И ветер в дождящих слезах / Хлещет тело, как бьет жеребенка жестокий извозчик. / Ржет израненный конь: не смеется, но плачет и ждет...». Что ж, в одном из своих стихотворений Маша назвала себя Кентаврой, странным, чуждым человеку мифологическим существом, как бы поглощенным звериным началом. Здесь коню, однако, как будто изначально определено было «смеяться», т. е. радоваться жизни, как и велит Писание. Но он изранен, он ржет от боли, он покорно бредет по «черной планете», ожидая момента, когда «солется звон пустоты многоточий» – емкое обобщение призрачности, туманности нашего материального существования и попыток уловить его потаенные силовые линии. Ждет момента окончания земного пути, встречи с Создателем, уже неся на израненном теле своем железное возмездие за сотворенное им зло и все же надеясь на последнее спасение. И та кольцевая композиция, о которой говорилось раньше, призвана была означить то благодарное возвращение к Творцу, то ивритское *וָלוּד* (*олам*), которое означает смысл взаимоотношения Бога и созданного им земного мира.

Впрочем, мне не очень нравится заключительная строка «И на тучах спускается Бог». Здесь чувствуется то ли смутное воспоминание об античном *deus ex machina*, некогда фигурировавшем в лекциях по античной литературе, то ли отзвук Высоцкого: «Что же делать? И боги спускались на землю». Но все это – боги языческие, поэтическое обобщение природных стихий, дети Геи-Земли, от нее неотделимые. Христос вочеловечившийся также просто ходил по земле, но второе пришествие Сына Человеческого в Библии описано по-иному: ангелы предвестят его, страх и ужас будут сопутствовать ему, и озарит оно все подобно молнии (Мф. 24:27). То есть можно трактовать ситуацию как стилистический огрех. Но, с другой стороны, в стихотворении нет никакой выпренности. Скорее уж тут присутствует установка на определенную прозаизацию, «снижение» пафоса в духе эстетики Достоевского. Довольно вспомнить, что в первой строке Небо попросту опрокинуто в дождевую лужу: «Небо падает вниз. Расползаются тучи по лужам». Солнце или звезды в грязных лужах – это сквозной мотив лирики Марии Тилло. Думаю, что так она переосмыслила известный алгоритм Изумрудной Скрижали Гермеса Трисмегиста: то, что вверху, повторяет то, что мы видим внизу. Издавна это было общим местом: даже классики марксизма воспроизводили (не знаю уж, бессознательно или сознательно) данную древнюю оккультистскую

модель в известном определении, что все, мол, фантазии насчет Царства Небесного являются просто мифологизированным отражением земного бытия. Маша, отторгая тех, кого называла «чужими богами», прекрасно знала, что такое представление – сугубо языческое, и заменила его отчетливо иерархической дихотомией, в которой небо доминирует, а земля является лишь его несовершенным или искаженным отражением, что определялось ее христианским, спиритуалистическим взглядом на мир.

Прошу не считать все эти параллели надуманными: Маша, будучи студенткой, слушала мои лекции, в которых подробно разбирались и библейский образ Бога-облака, ведущего Израиль к свободе, и всадники Апокалипсиса, и небесно-земной континуум у Толстого, и хлещущий коня по глазам извозчик у Достоевского. Позже она читала в вузе культурологию, активно переплавляя услышанное от университетских преподавателей в некую собственную концептуальность; это очевидно не только в данном случае – вспомним уже упомянутое стихотворение «Ренессанс».

Мотив конца света сопрягался у нее с мотивом собственного предназначения и весьма серьезными сомнениями на этот счет: через два года, в 1999-м, была написана по-украински (писала на этом языке немного, но увлеченно и интенсивно) лирическая миниатюра о дитяти, от рождения своего осиянном закатным блеском светопреставления. Выросло это, надо думать, совершенно бесстыдным образом из соринки массовой культуры – я в шутку называл ее, если уж очень набедокурит, «ребенок Роз-Мари». Шутка обернулась зловещей картиной, насыщенной энергией демонического:

\*\*\*

Дивився сузір'ям в очі:  
Вони, сумні та далекі,  
Ховались у скронях ночі.  
А поруч летів лелека.

Він ніс дитину заграви:  
Вона стискала долоні.  
Вона шукала забави  
В паланні Армагеддону [10, с. 319].

«Дитина заграви» – это уже серьезно. Скорее всего, так она интерпретировала учение Августина о первородном грехе гордыни, приведшем к богооставленности; учение это она знала достаточно хорошо. Космическое одиночество Дитяти Заката заставляет вспомнить романтическую интерпретацию богоборчества, в первую очередь – Лермонтова. Образование русского филолога играло свою роль. И, конечно же, она, при совершенно верно отмеченной М. Ткачуком типологической близости авторской позиции таким большим мастерам украинского слова, как Леся Украинка и Олена Телига, непосредственно наследует здесь в первую очередь традиции русской классики, особенно же – поэтов рубежа XIX–XX ст.: «Изысканная простота, органичная утонченность и сдержанный драматизм стихов Марии Тилло заставляют вспоминать прежде всего о поэзии Серебряного века –



об ахматовской созерцательности и мандельштамовской грустной философичности, о цветаевской трагической “неукорененности” и Брюсовском символическом урбанизме, о блоковской тоске по прекрасному и неосуществимому – и есенинском ощущении обостренно-живой связи с природой» [14, с. 29].

Таким образом, данное стихотворение Марии Тилло́ может быть прочитано во всей глубине его смыслов лишь в контексте русской поэтической традиции XIX–XX столетий и, шире, в формате проблемы диалога современного художника слова с библейским наследием, воспринимаемым как живой и плодоносящий источник смыслов. Глубже эта ситуация может быть осмыслена в ходе анализа ряда других стихотворений автора, относящихся к тому же идейно-эстетическому ряду.

## Литература

1. *Абрамович С.* Художественный мир Марии Тилло́ // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. – Вип. 21 (2). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 3–11.
2. *Абрамович С. Д.* Структура поэтического образа у Марии Тилло́ (стихотворение «Жизненный путь») // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Сер.: Філологія. – Вип. 10. – Одеса: Гельветика, 2015. – С. 4–7.
3. *Бульнуа О.* Що нового? Середньовіччя // Філософська думка. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
4. *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. – Петроград: ОПОЯЗ, 1921. – 109 с.
5. *Кавецкая-Мазепа Н. Р.* О моем отце Р. Е. Кавецком и близких ему людях. – К.: ДИА, 2006. – 126 с.
6. *Максим Горький.* Лев Толстой // Толстой Л. Н. в воспоминаниях современников: сборник. В 2 т. – Т. 2. – СПб.: ООО «Пальмира», М.: ООО «Книга по требованию», 2017. – С. 480–529.
7. *Михед П.* «Печальна музыка судьбы» // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тилло́. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 46–48.
8. *Пахарева Т.* Небесный топос в поэзии М. Тилло́ // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тилло́. – Вип. 2. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. – С. 32–35.
9. Симфонія, или Алфавитный Указатель к Священному Писанию. Изд. 3. Б. м.: Б. и., 1923. – 1277 с.
10. *Тилло́ М.* Сочинения. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2017. – 504 с.
11. *Ткачук М.* Екзистенційне осмислення буття людини в ліриці Марії Тилло́ // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тилло́. – Вип. 3. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 84–88.

12. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. – Т. 5. – М.: Худ. лит., 1980. – 429 с.
13. Філінчук М. «Лишь улыбка заостенелым зигзагом скользит сквозь лицо» // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 53–56.
14. Якушева Г. «Слишком много счастья – это скучно. Слишком много счастья – это страшно...» (о стихах Марии Тилло) // Науково-поетичні читання пам'яті Марії Тілло. – Вип. 2. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 29–32.

*Н. О. Висоцька*

## **ПУШКІН І ГОГОЛЬ ЯК ПОСЕРЕДНИКИ МІЖ КУЛЬТУРАМИ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ США**

---

Однією з прикметних рис сучасності є чимала кількість суб'єктів (і вона постійно збільшується), які під час реалізації своїх життєвих проєктів перетинають не лише географічні, а й національні, етнічні та культурні кордони. Отже, дедалі значніший відсоток у формуванні ідентичності припадає на роботу уяви. Формулюючи своє відоме визначення нації як «уявленої спільноти», Бенедикт Андерсон зміщує фокус уваги з позірно об'єктивних на суб'єктивні чинники, тобто уявлення людини про себе як належної до певної національної спільноти [2]. Згідно з Арджуном Аппадурасом, «робота уяви» діє як «конститутивна характеристика сучасної суб'єктивності» [3, р. 3]. Видається, що безпосередній вплив на цей процес мають не лише міграції та електронне середовище, а й символічне поле світової культури.

Метою статті є аналіз того, як працює ця теза у двох творах, що вийшли друком у США на початку XXI століття, – романах афро-американки Еліс Ренделл «Пушкін і пікова дама» (2004) та американської письменниці індійського походження Джумпи Лагірі «Тезко» (2003). Твори представниць двох етнічних груп об'єднують незвичний вибір імен головних героїв – чорного хлопчика в романі Ренделл звати «Пушкін», а сина бенгальських іммігрантів у Лагірі – «Гоголь». Можна стверджувати, що, крім індивідуальних мотивів, що спонукали авторок звернутися до географічно та культурно далеких від них літературних сузір'їв, ідеться також про певні культурні універсалії, котрі як на глобальному, так і на локальному рівнях породжують у наш час потребу в переосмисленні діаспорних ідентичностей, що перебувають у процесі безупинного (пере)становлення.

Упродовж останніх десятиліть ідентичність, зрозуміла не як фіксована даність, а як простір перетину та взаємодії між гетерогенними імпульсами, стала предметом жвавих теоретичних дебатів. Науковці схильні розглядати її як процес постійного творення себе, трансформацій та модифікацій. На думку Стюарта Голла, ідентичність потребує реконцептуалізації як «не есенціалістська, а стратегічна та позиційна категорія» [7, р. 3]. Він зазначає, що «ідентичності ніколи не бувають монолітними, а у часи пізньої модерності вони стають дедалі більш фрагментованими та подрібненими, не є одиничними, а множинно сконструйовані

в результаті взаємного накладання різних, часом антагоністичних дискурсів, практик та позицій» [Ibid., p. 4]. Відповідно, переконливими видаються думки щодо необхідності «змінити бачення американської літератури та культури у напрямі її сприйняття як радикально компаративної, гібридної та транснаціональної у своїх витоках, формуванні та динаміці <...>» [5, p. 589]. Проблема полягає в тому, як досягти цієї мети, не скасовуючи та не нейтралізуючи відмінності Іншого, що черговий раз «утвердило би право домінуючої культури визначати інші культурні ідентичності» [12, p. 14].

У царині літератури цей підхід можна проілюструвати закликот Вернера Соллорза до «трансетнічного прочитання», яке висуває на авансцену взаємодію та взаємне проникнення між різноманітними суспільними й культурними групами і текстами [11, p. 152]. Саття Моганті, своєю чергою, ставить під сумнів інаковість Іншого, постулюючи радше «здатність до раціональної дії» як спільну платформу, де ми всі (тобто представники різних культур. – *Н. В.*) можемо зустрітися на рівних [9, p. 8]. Д. Т. Голдберг також робить наголос на вартості різноманітності, зазначаючи, що «метою забезпечення здатних до відновлення мультикультурних умов є сприяння інклюзивній гетерогенності через гібридну взаємодію та продукування ефекту гібридності» [6, p. 30]. Поки теоретичні дискусії продовжуються, художня література експериментує з власними ресурсами для вироблення гібридних культурних форм та конструювання відповідних ідентичностей.

Аналіз обраних творів продемонстрував, що Пушкін Ікс та Гоголь Гангулі репрезентують справжніх «героїв нашого часу» у плані втілення продуктивної гібридності, де культурні компоненти різного походження утворюють плинні та рухомі сучасні ідентичності. Заслуговує на увагу той факт, що саме класичну російську літературу з її традиційною ауруою гуманності було обрано як зону зустрічі/примирення віддалених та кардинально відмінних культур та як потужний складник формування глобальних самототожностей.

Якщо обирати один сучасний текст, смисловим стрижнем котрого була б ідея гібридності, роман Е. Ренделл «Пушкін і пікова дама» сміливо міг би претендувати на цю роль. Письменниця, здається, сповнена рішучості подолати будь-які мислимі кордони у своєму прагненні отримати у підсумку плідну та здорову суміш. Нараторка висловлює намір «взяти собі і низьке, й високе та поєднати їх (буквально – «одружити»)» [10, p. 225]. Подібне поєднання/«весілля», що реалізується у творі і в буквальному сенсі, пропонується і для інших антиномій – чорного та білого, молодості й зрілості, наукоподібного жаргону сучасної професури та негритянської поезії вулиць, Америки й Росії, реальності та текстуальності, внутрішнього й зовнішнього.

Саме уздовж цих векторів розташовані кордони, що їх перетинає протагоністка/нараторка, та прірви, що вона їх заповнює, якщо скористатися з відомої метафори Л. Фідлера. Цей процес стає рушійною силою історії чорношкірої університетської професорки російської літератури Віндзор Армстронг, син якої,

здібний футболіст на ймення Пушкін Ікс, збирається одружитися з танцівницею-стиптизеркою, росіянкою за походженням. Фрагментарна оповідь просувається не лінійно, а у поршневому режимі «вперед-назад», підкоряючись не хронології, а химерній логіці пам'яті та вільних асоціацій. Нервовий, не завжди послідовний та зв'язний наратив від першої особи відбиває внутрішню роботу (під)свідомості нараторки. В результаті Віндзор, яка спочатку шалено опиралася одруженню сина через невідповідність його обранки власним расовим та соціальним стандартам, примиряється з ним – і з власним минулим.

Книжка відверто й щедро інтертекстуальна; цитати та алюзії мають за джерело не лише афро-американську культуру (таких у ній багато, з-поміж них твори П. Данбара, В. Е. Б. Дюбуа, Р. Еллісона), а й канонічну західну – згадки про Дж. Чосера, Ч. Діккенса, В. Вулф тощо. Проте є два автори, чия присутність буквально пронизує текст, – це Зора Ніл Герстон та О. С. Пушкін. Роман Ренделл можна прочитати як спробу продовжити зусилля Герстон щодо поєднання літературних та фольклорних традицій. У цьому випадку літературна традиція представлена академічною метамовою сучасної гуманітарної теорії, а фольклорна – репом та хіп-хопом. Багата, часто химерна образність, сміливі метафори, які матеріалізують абстрактні поняття, застосування тієї самої символіки (наприклад, гральних карт, які водночас відсилають і до Пушкіна) та вишукана гра слів ще підсилюють цю спорідненість. З. Н. Герстон увійшла до літератури як авторка так званих мовленневих (*speakerly*) текстів (термін Г. Л. Гейтса), що актуалізують поетику усної оповіді. Історія Віндзор – це, вочевидь, «писаний» текст. У ньому є навіть метанаративні рефлексії щодо жанру – «Що це я таке пишу: молитву, моління, експлікацію тексту свого життя?» [10, р. 157], які підтверджують задекларований ізоморфізм тексту та життєвого шляху. Проте писемний статус тексту певною мірою модифікується притаманними йому рисами «мовленневості» на рівні лексики, синтаксису та стилю, що відчутно навіть у першому реченні – «І я хочу сказати це».

Щодо Пушкіна, здатність героїні відчувати емпатію до російського поета ХІХ ст. не може не вражати. Завдяки її проникненню у пушкінський духовний світ між їхніми напрочуд далекими хронотопами утворюється спільний простір уяви, де вони можуть зустрітися. Віндзор, здається, знає Пушкіна зблизька тим знанням, що дається лише любов'ю. Спираючись на вельми американську традицію, вона, як ранні пуритани з їхньою емблематичною картиною світу, обирає Пушкіна за найвищий взірець (тип) гіперінтелектуального чорного, проводячи постійні аналогії між ним та собою, ніби приміряючи на себе й свого сина різні ситуації з життя або творів поета. При цьому символи, міфологеми та ідіоматика російської літератури/історії змішуються з елементами афро-американської народної культури. Особливу роль у тексті відіграє «Пікова дама»: пушкінська повість з петербурзького життя початку ХІХ ст. пропонує на диво точну матрицю для усвідомлення героїнею, яка мешкає у, здавалося б, зовсім іншому часопросторі,

власної екзистенційної ситуації – «На початку повісті є сім слів... Я запам'ятала їх через те, що вони здалися мені анотацією до мого життя: "Пікова дама віщує таємну недоброзичливість". Якщо я прочитаю цю історію, література розкаже про те, як життя обійшлося зі мною. Ліна була моя Пікова дама, Пікова дама була моя мати. Я читала й перечитувала цей рядок» [10, р.187]. Далі йде винахідлива гра слів – у негритянському діалекті слово «spades» («лопати, піки») слугує також для зневажливого позначення негрів, а «signify» вживається як загальна назва не завжди пристойних, але завжди дотепних мовних ігор міського чорного населення. Таким чином, мати героїні, зірка афро-американського напівзлочинного кола, справжня «королева негритосів», ототожнюється з «піковою дамою», а термін «signify», який героїня майже забула у його специфічно «чорному» значенні, повертається до неї через пушкінське перекладене слово. На рівні мовної гри весілля Пушкіна Ікс і Тані інтерпретується як перемога чирвового козиру над піковою дамою («чирва» англійською – «heart», тобто «серце», любов) – «якщо взагалі чомусь вірити, то вірити слід у кохання».

Простежуючи шлях нараторки до істотних змін у самоідентифікації, авторка виходить з нинішнього розуміння ідентичності не як раз і назавжди даної сутності, яку, наче злиток дорогоцінного металу, треба видобувати з-під зовнішніх нашарувань, а як «становлення» радше, ніж «буття» (Ст. Голл). Динамікою позначене, передусім, ставлення героїні до концепту раси. «Злостиві расистські погляди» батька щодо білих, як вона сама їх характеризує, упродовж тривалого часу не породжують у Віндзор внутрішнього опору – вони здаються їй «захисним золотим паском», який допомагає їй (ви)жити у зараженій расизмом Америці. Вони сприймаються нею як протиотрута, своєрідна психологічна гомеопатія: «я, котру отруїли та врятували, вдячна за ці расистські знаки, брехню та переконання» [10, р. 107]. Сімейна історія Віндзор, так само, як і власне життя, змушує її осмислювати расові стосунки, насамперед, у категоріях сили/влади. З часом, однак, вона відмовляється від дискурсу чистоти заради «гібридності, нечистоти, змішування <...> та схрещення», говорячи словами Салмана Рушді. Їй спадає на думку, що «расизм – це більше про красу, ніж про владу, і він пов'язаний з відмовою бачити, відмовою визнавати, відмовою бути красивими» [Ibid., р. 126]. Її висновок, що «раса – це ще не все», а також перенесення центру ваги з «краплини крові» (біологічного розуміння раси) на «історії, які ти знаєш, на звуки, які ти відчуваєш» (культурну пам'ять) нагадують міркування афро-американського філософа К. Е. Аппія про расову приналежність як лише один з «набору інструментів», які людина отримує у спадок і з яких вона може обирати те, що їй потрібно, у процесі постійного ліплення власної ідентичності [4, р. 97]. У контексті нашої теми характерно, що прийняття героїнею «білизни» відбувається не на ґрунті американського суспільства, де історія чорно-білих стосунків ще надто болісна для легкого долання кольорового бар'єру, а на (безпечних, бо віддалених) теренах російської культури, яка виступає у цьому випадку медіатором між расами та їхніми культурами всередині США.

У романі Ренделл ім'я сина протагоністки – це лише один із текстуальних кодів, що транслиують потребу у виході за межі расових кордонів заради набуття загальнолюдського виміру у процесі самоконструювання.

На відміну від цієї моделі, у романі Лагірі саме «ім'я» як онтологічна категорія стає фокусом, у якому конвергує цілий пучок проблем, пов'язаних із самоусвідомленням іммігранта другої генерації. Або інакше: ім'я у «Тезці» – це метафора культурної дислокації; саме через відмінність у традиціях найменування в Бенгалії та у США наочно демонструється «cultural gap» між націями. Отже, використання категорії імені у романі невід'ємне від сутнісних характеристик особистості, що актуалізує архаїчні уявлення про сакральну функцію імені, яке не повинно бути випадковим набором звуків, оскільки являє собою «духовну еманацию божества, заґрунтовану в міфологічному ототожненні предмета та імені» [1, с. 195].

Несхожі між собою і наративні стратегії письменниць: текст Лагірі наслідує лінійну структуру традиційного Bildungs-роману, охоплюючи останню третину минулого століття (єдине пролептичне порушення хронології відбувається у фіналі). Обраний граматичний час оповіді – теперішній – підкреслює незавершеність історії, що має продовження за межами тексту, а також підвищує статус читача як співучасника подій, а не відстороненого реципієнта. Стиль Лагірі позначений простотою викладу, увагою до деталі, камерністю (прикмети суспільно-політичного життя світу протягом останніх десятиліть ХХ ст. лише згадуються, й хоча саме загальнопланетарні процеси визначають, у кінцевому підсумку, долю родини Гангулі, вони залишаються «за кадром», не втручаючись у неї на рівні тексту). «Традиційність» оповіді зближує роман Лагірі з класичною літературою ХІХ ст., що, як можна здогадатися, входило до авторської інтенції, – зрештою, у ньому недаремно пробуджується тінь одного з найблисучіших представників тієї славної когорти.

Отже, чому первісткові бенгальського інженера Ашоке Гангулі та його дружини Ашими, які наприкінці 1960-х років стали американцями, «аж ніяк не можна було дати іншого ймення?» (цитата з гоголівської «Шинелі», використана як епіграф до роману). З одного боку, у цьому винна глобалізація, що спричиняє дисперсію навіть тих етнічних груп, які й досі міцно вкорінені у традиційний лад життя. У тексті докладно розповідається про бенгальську традицію надавати новонародженій дитині два імені – «домашнє», для родинного користування, і «справжнє», під яким вона буде відома у ширшому світі. Зіткнення традицій унаочнене у взаємному нерозумінні свіжих іммігрантів та персоналупологового будинку; для цих останніх очевидно, що найпростіший варіант – назвати дитину на честь когось із родичів. Проте така пропозиція жахає батьків: «Цей знак поваги в Америці та Європі, цей символ спадковості й наслідування, став би в Індії об'єктом посміху. В бенгальських родинах індивідуальні імена священні, непорушні. Їх неможливо передати у спадок або розділити з кимось ще» [8, р. 28].

Отож, численні культурні відмінності між євро-американським та індійським світопросторами, згадками про які рясніють сторінки роману, набувають єдиного метафорично-матеріального виразу через категорію імені. Її ключову роль підкреслено у роздумах героя: «Життя під домашнім і справжнім іменами у місці, де таких відмінностей не існує, дійсно емблематично передає всю заплутаність ситуації» [Ibid., p. 118].

Але чому все-таки саме Гоголь? Тут вступає у дію ще один мотив твору – закоханість індійців у класичну російську літературу. На сторінках «Тезки» виникають не лише назви «Братів Карамазових» та «Батьків і дітей», «Війни і миру» та «Анни Кареніної», а й певні смислові перегуки з цими творами (зокрема, до останнього відсилає повторюваність топосу потягу, в якому відбувається низка семантично важливих епізодів роману і який може прочитуватися як символ транзитного стану протагоніста щодо національної й культурної сталості – він перебуває ані «тут», ані «там», а у русі «між»). Прадід героя напучує онука: «Читай всіх росіян, а потім перечитай їх... Вони ніколи тебе не підведуть» [8, p. 12]. Причому тут Лагірі абсолютно вірна історичній істині – існує чимало свідчень саме такого, не просто шанобливого, а напрочуд інтимного ставлення до російських класиків в Індії. Слід особливо наголосити на популярності на Сході проблеми «маленької людини», яку ставили, значною мірою, за моделлю, сформованою у російській літературі. Тому не дивно, що аура саме гоголівської «Шинелі» витає над сторінками роману Лагірі, над життям Гоголя Гангулі, в яке вплетені ненав'язливі алузії на образи як недолугого Акакія Акакійовича, так і його геніально-нещасливого творця. Втім, у хід іде ще один, достатньо мелодраматичний сюжетний хід: під час залізничної катастрофи в Індії міцно притиснутий до тіла томик Гоголя рятує життя батькові героя.

Подальші перипетії стосунків героя з власним іменем позначатимуть різні етапи процесу його самовизначення, зокрема, борсання між прийняттям всього американського (одягу, їжі, культурних ікон, поведінкових моделей тощо), що супроводжується запереченням всього індійського, і поверненням, бодай якоюсь мірою, до традиційних культурних практик. Тонкість постановки проблеми самоідентифікації у Лагірі полягає в тому, що перевага не віддається жодній із цих бінарних опозицій (про що сигналізує, зокрема, невдале особисте життя Гоголя – крахом завершуються як його романи зі «стовідсотковими» американками, так і шлюб з дівчиною індійського походження). Тобто, на думку авторки, що викристалізовується з тексту, полегшені рецепти «повернення до корінь», які деякі етнічні автори пропагують як панацею від культурної невизначеності, навряд чи ефективно спрацьовують в реальності. Для здобуття полікультурною особистістю задовільної самосвідомості всередині неї мають відбутися складніші «хімічні процеси» гібридизації та синтезу.

Вступ на архітектурний факультет престижного Єльського університету супроводжується для юного Гангулі рішучим кроком: зміною імені. У новому



житті він не хоче бути Гоголем; помінявши на всіх документах своє одіозне ім'я на індійське (Нікхіль), він відчуває, що за цим стоїть і «зміна ідентичності», що його вчинок тягне за собою відмову від минулого. «Після вісімнадцяти років перебування Гоголем, два місяці з іменем Нікхіль даються взнаки як надто короткий, недостатньо вагомий термін... Інколи він все ще відчуває своє старе ім'я, це відбувається раптово і болісно» [8, р. 105]. Імплицитна аналогія з ампутацією кінцівки та подальшими фантомними болями в ній свідчить про розуміння імені як істотної частини психосоматичної системи особистості. Наприкінці роману Гоголь констатує для себе, що так і не зміг позбутися свого «випадкового» імені, яке «визначало й засмучувало його упродовж стількох років. Він намагався виправити цю випадковість, цю помилку. Але було неможливо повністю винайти себе заново, відірватися від цього невідповідного імені» [Ibid., р. 87]. Тут явно вгадується авторська лукава посмішка щодо обмеженості нашого (і персонажа, і читачів) нудного матеріалізму – нам нагадують, що віра наших предків у те, що ім'я не прикра випадковість, а магічна необхідність, можливо, не така вже й примітивно-архаїчна...

Не можна оминати увагою й іронію, присутню у виборі протагоністом «справжнього» імені: адже «Нікхіль», по-перше, своєю подібністю до російського «Николай» знов-таки відсилає до того самого Гоголя, містичного зв'язку з яким герой відчайдушно (і, вочевидь, марно) намагається позбутися; по-друге, його фонетична форма неминуче асоціюється з латинським «*nihil*» (нічого). Можливо, на цьому етапі свого особистісного становлення Гоголь/Нікхіль, який розірвав ниті єднання з традиційною культурою предків, але не зміг адекватно вплести себе у візерунок американського мейнстріму, дійсно є «нічим», порожнечою в плані своєї соціокультурної належності до певної групи? Проте питання самовизначення ставиться в романі ширше – ідеться, імовірно, про винайдення у собі джерел спільності не з якоюсь групою, а з людством. Функцію інструменту пошуку для різних персонажів роману виконує «третя культура».

Роман завершується символічною сценою читання. Знайшовши у батьківському будинку, виставленому на продаж, старий томик Гоголя, його тридцятидворічний «тезко» (вік, звичайно, не є випадковістю) тільки тепер бачить на титульному аркуші напис, зроблений рукою батька: «Гоголю Гангулі. Людину, що дала тобі своє ім'я, – від людини, що дала тобі твоє ім'я» [8, р. 288]. У цій формулі актуалізується зв'язок між поколіннями та культурами – Індія, Америка, Росія, батьки й діти, іммігранти першого та другого поколінь сходяться в єдиному ланцюзі спадкоємності, глибинній гуманістичній спорідненості, тягlosti духовного досвіду. Взявшись нарешті за книжку, вперше зіставивши життєві координати Миколи Гоголя зі своїми, герой відкриває першу сторінку «Шинелі» і поринає у читання. Саме тут наратив робить пролептичний стрибок – за кілька хвилин знайде мати, покличе його донизу, до гостей, життя повернеться у звичну колію – «Проте тепер він починає читати» [Ibid., р. 291].

Отож, класична російська література, представлена через особи та твори її найбільш славновісних представників, використовується сучасними письменницями США, що належать до расових та етнічних меншин, з метою полегшити своїм героям набуття складних, гібридних, транскультурних ідентичностей. Вона репрезентує «третю», проміжну, посередницьку культуру (між культурами білих та чорних американців, між американською та індійською традиціями), що надає персонажам той простір (уявної) свободи від імперативів свого народження та проживання, де вони здатні, принаймні тимчасово, досягти внутрішнього балансу між різновекторними компонентами своїх «я». «Третя культура», позбавлена болісних історичних та сучасних асоціацій, сприяє гармонізації гетерогенних складових, які в різних комбінаціях складають динамічні ідентичності сучасного глобалізованого світу.

## Література

1. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
2. *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev.ed. – N. Y.: Verso, 1991. – 224 p.
3. *Appadurai A.* Modernity at Large. Critical Dimensions of Globalization. – Minneapolis-L.: Univ. of Minnesota Press, 1996. – 229 p.
4. *Appiah K. A.* Race, Culture, Identity: Misunderstood Connection // Appiah K. A. & A. Gutman. Color Conscious: The Political Morality of Race. – Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1996 – P. 30–105.
5. *Erkkila B.* Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance // American Quarterly, 47(4), 1995. – P. 563–594.
6. *Goldberg D. T.* Introduction: Multicultural Conditions // Multiculturalism: A Critical Reader. Ed. by D. T. Goldberg. – Oxford, UK & Cambridge, MS: Blackwell, 1997. – P. 1–44.
7. *Hall S.* Introduction: Who Needs “Identity”? // Questions of Cultural Identity. Ed. By S. Hall & P. de Gay. – L.: Sage, 1996. – P. 1–17.
8. *Lahiri J.* The Namesake. – Boston-N. Y., Houghton Mifflin, 2003. – 291 p.
9. *Mohanti S.* Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics. – Ithaca-N. Y. -L.: Cornell Univ. Press, 1997. – 260 p.
10. *Randall A.* Pushkin and the Queen of Spades. – Boston-N. Y.: Houghton Mifflin, 2004. – 288 p.
11. *Sollors W.* Comments // Cultural Difference and the Literary Text. Ed. W. Siemerling & K. Schwenk. – Iowa City: Univ. of Iowa Press, 1996. – P. 151–161.
12. *Wonham H.* Introduction // Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies. Ed. Henry B. Wonham. – New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1996. – P. 1–15.

Л. С. Генералюк

## ФОРМУЛА ІСТОРИЧНОГО ШЛЯХУ РОСІЇ В ПОЕЗІЇ, ПУБЛІЦИСТИЦІ ТА ЛИСТАХ МАКСИМІЛІАНА ВОЛОШИНА 1917–1924 рр.

---

*Теперішнім сюжетом свого повернення до Волошина завдячую Наталії Ростиславівні. Для мене стало великим полегшенням, коли вона – досвідчений арбітр – розв'язала невирішувану роками проблему: якою ж мовою писати?*

*– Звичайно, українською! – усе ще чую її впевнений голос. Голос її, з яким зріднилася за всі роки в Інституті літератури, був для мене голосом самого Інституту – так довго в ньому працювала Наталія Ростиславівна. Йому й належало останнє, вирішальне, слово. Бадьорий, молодий, іронічний, він ніс нам усім, кому пощастило з нею працювати, стільки позитиву! Ще в 1994 році дивовижно тепло прийняла Наталія Ростиславівна мій текст про живописно-зображальне начало в поезії символізму і у Волошина, виступила першим опонентом дисертації. Зовсім недавно ми говорили з нею про «казус» ВАКу, який допустив до захисту роботу за двома «несумісними» шифрами: 10.01.01 – російська література і 17.00.04 – образотворче мистецтво. Той випадок, усміхалась вона, був першим і останнім прецедентом за всю історію цієї установи. Завжди великою радістю для мене – від першої нашої зустрічі у старовинній квартирі з каміном на Малопідвальній і до останніх земних днів Наталії Ростиславівни – було мати повне її розуміння, доброзичливу підтримку. Не тільки в питаннях стику літератури-мистецтва, поезії чи філософії – вона була з тих людей, котрим боліла Україна, котрі вболівали за Україну. Блискучий і легкий співбесідник, говорила тільки про суттєве, головне; уміла нейтралізувати черговий гордіїв вузол поточних справ, привнести у наш відділ якусь особливу душевну нотку. А її розповіді про довоєнний і повоєнний Київ, Інститут, відділ рукописів, РУХівські демонстрації, революцію 2004-го – усі безцінні замальовки епохи, залишаться в пам'яті назавжди. Вона й була людиною-епохою, котра багато пережила і багато розуміла.*

*Нового Волошина – провидця, що дивився в наш час, обвинувачувача Росії, ми тільки почали з нею обговорювати...*

Сто років тому в період більшовицького терору, котрий формував фундамент тоталітарного СРСР, Волошин вивів формулу Росії як держави. Висновок істориків, що червоний терор закінчився у 20-х роках минулого століття не відповідає фактам. Культивованій у різні періоди, він залишався ідеологією, державною ідеєю Росії. Приймаючи різні личини за більшовицько-комуністичної системи, він і зараз, у XXI столітті, є головним інструментом, засобом правління владних структур. Волошин завдяки історіософському аналізу російської історії та російської ментальності бачив у Росії цивілізаційну загрозу, передбачав розпад її як тюрми народів. Тезу «більшовизм – національне російське явище», озвучену в статті «Російська безодня» (Одеса, березень, 1919), підтвердив у багатьох творах, оскільки завдання своє бачив у тому, щоби вивести суть цього явища назовні.

Значення спадщини Волошина 1917–1924 рр. – ментального відтиску тодішніх тектонічних зсувів – велике, однак належної оцінки вона досі не отримала. Аналізована вкрай обережно російськими літературознавцями, відповідно до певної ідеології чи політичного клімату в Росії, вона має особливу актуальність у нинішніх геополітичних реаліях: по своїй суті, це меседж поета майбутнім поколінням. Відправлений ним як літописцем-енциклопедистом, відомим своєю об'єктивністю, безкомпромісністю у показі реальності та рушійних сил історії, як художником-гуманістом, що виплавив свій дух у «плавильному горні всеросійських ордалій», цей меседж вартує прочитання.

Влітку 1919 р. Волошин остаточно перекреслив ілюзії тодішньої інтелігенції, визнав, що «революція наша виявилася не переворотом, а розпадом, вона відкрила період нових Смутних часів» – відтак, у роки трагедій виконував роль прогресора. Рафінований аквареліст, «парижанин», він рятував від смерті людей, внесених у розстрільні списки, інших – від грабунку, голоду, тортур, переховував і лікував постраждалих у своєму домі. З документальною чіткістю писав про безчинства більшовиків у Криму на початку 1920-х, фіксував факти масових вбивств і голодомору. Сам визнавав, що багато картин терору й голоду, включно з личинами «виконавців», так і не зміг передати – емоційне вигорання виснажувало, давало збій фізичне здоров'я. Під загрозою розстрілу й експропріації садиби, зумів переправити за кордон свій цикл «Вірші про терор». Збірку опублікувало в 1923 р. берлінське «Видавництво письменників», але найсильніші твори поета туди не ввійшли.

Масштаб концептуалізації Волошина вражає, власне, як і його провіденціалізм. Для прикладу, в 1918 р. писав О. Петровій (лист від 27.04–10.05): «Крим надто мало є Росією й по суті нічого майже, окрім зла, від російського завоювання не бачив за минулі півтора століття. Але я дивлюся з точки зору того “Армагеддону”, котрий незабаром спалахне між Європою і монголами на всьому просторі європейської Росії, від якої після цього каменю на камені не залишиться. В цій боротьбі Крим відіграватиме роль фортеці» [3]. Росію, як відомо, в армагеддоні

Другої світової війни врятувала лише допомога Сполучених Штатів і союзників; а на Крим як форпост для подальшої експансії Вермахт, дійсно, мав великі плани. Симптоматичний і лист до есера Бориса Савінкова<sup>1</sup>, датований вереснем-жовтнем 1920-го, де Волошин ділиться своїми політичними прогнозами: «З усього, що тепер доводиться спостерігати, постає переді мною цілком очевидним те, що Росія йде неминучим шляхом до єдиновладдя (*в ориг.*: к єдиновластию), незалежно від торжества тої чи іншої сторони. І наскільки в цю хвилину можна ризикувати передбачати майбутнє, мені бачиться, що рівнодіючою силою виявиться монархія з крайньою соціальною програмою. Соціал-монархізм зовсім не такий абсурдний, як звучить цей термін... Я думаю, що Росія ніколи не зупиниться на парламентарному ладі, а здійснить зовсім нове конституційне поєднання, перелицьоване за лекалом Сполучених Штатів: широка децентралізація..., а на чолі Правитель **пожиттєвий, однак не спадковий**, а такий, що сам призначає собі наступника й, вірогідно, помазаний, бо **участь церкви мені видається також неминучою**... Звичайно, цей лад здійсниться не одразу, але елементи його розсіяні всюди в російській дійсності, тому таке поєднання постає як **єдина можлива форма**, коли боротьба закінчиться» [8, с. 341–342; *підкреслення наше.* – Л. Г.]. У тому ж 1920-му стверджував, що червоні надалі «приймуть лозунг “За єдину Росію” та вестимуть її до єдинодержавія», позаяк «соціалізм є згущено-державним за своєю суттю. Неминуча логіка речей приведе до того, що він буде відшукувати це в диктатурі, а потім у цезаризмі» [9, с. 197].

Така провіденційність була передусім логікою фактів. Волею випадку Волошин став очевидцем подій у Петербурзі 9 січня 1905 р. Того ж дня він написав вірш «Предвестия», де вказав, що наближаються «часи Голгофи». Розстріли людей з іконами, протистояння юрби та військових, кров на снігу, гало – три багряні диски сонця сприйняв як знаки майбутніх трагедій. Уже тоді його здивували стики взаємовиключних моментів: з одного боку безумні виплески неконтрольованого гніву, коли робітники залізними прутами, ломами, полінами розбивали вікна Анічкового палацу й газетні кіоски та байдужий спокій демонстрантів у прибиранні трупів – з іншого [4, с. 98–101]. Ті ж контрасти в поведінці натовпу спостерігав у березні 1917 р. в Москві: сліпі жебраки на Лобному місці, їх похмурі речитативи, їх провісництво майбутніх лихоліть і – червонопрапорна, наелектризована веселощами юрба в честь перемоги революції [9, с. 313–314]. Не вважав події 1905 р. революцією («не революція, а суто російське національне явище: «бунт на колінах») і називав їх «містичним прологом великої народної трагедії, яка ще не розпочалася» [5]. Глядач готовий, «завіса піднімається». Історія Росії буде відіграна за кривавим сценарієм, трагедія ця зачепить весь цивілізований

<sup>1</sup> Савінков тоді у Варшаві очолював «Російський політичний комітет». Він на запрошення гімназійного приятеля Ю. Пілсудського організував антибільшовицькі військові бригади й такі антирадянські об'єднання як «Інформаційне бюро», «Російський евакуаційний комітет», «Народна спілка захисту Батьківщини й свободи».

світ (стаття «Кривавий тиждень у Санкт-Петербурзі. Оповідь свідка» в паризькій газеті «Le Courrier Européen» за 11.02.1905).

Пережите Волошин трактував через історичні паралелі. Оскільки був добре обізнаний з історією Франції, то у статті 1906 р. «Пророки й месники (Передвістя Великої революції)» висловив гіпотезу: подібно до Французької революції 1790-х рр., котра розгорнулася як помста за знищення ордену тамплієрів у 1310-х рр., так події 1905 року стали наслідком пролитої крові в XVI–XVII ст. в період російської Смути [6, с. 205–206], причому мав тверде переконання: «пружина, стягувана протягом віків, умить розвертається одним жакливим махом» [6, с. 205]. Про близькість катастрофи, в яку буде втягнута Росія, говорив також у вірші «Услід» (1906), де вказав, що нова метафізична Голгофа людства буде тотожна «снежним пустыням / В дальней и жуткой стране». Пізніше метафору з рядків: «Дух мой несетя, к земле припадая, / Вдоль по дорогам распятой страны» [9, с. 38] поет використав в заголовку свого концептуального тексту «Росія розіп'ята» (1920).

Події 1917-го й наступних років так само змусили Волошина дошукуватись причин трагедій у минулому. Він вважав, що кожен період масових убивств – страти часів Івана Грозного, Петра I, уся невинно пролита самодержцями кров, зокрема, й царевичів Димитрія, Івана («Dmetrius-Imperator»), Разіновщина, Пугачовщина, Самозванщина – виказує тенденцію до прирощення насильства на новому витку. І громадянська війна, коли «жорстокості розправ з обох сторін переходять всяку вірогідну межу та здійснюються мимохідь як найзвичайніша річ» [8, с. 337], роки терору 1917–1921 рр. є черговим витком-розплатою, похідною важких історичних злочинів. «Апокаліпсис – найсучасніша з усіх книг», найактуальніша – «Біси» Достоевського, вважає поет, актуалізуючи віршем «Трихіні» (1917) маячню Раскольникову з фіналу «Злочину й карі»<sup>2</sup>. Справдився сон, якому раніше не надавав ваги, «очі ковзали по цих рядках до нинішніх часів», наче й не бачили цієї сторінки. Раптом вона ніби «тільки що виросла в цій книзі» [7, с. 414]. Вважаючи, що «дійсність можна заклинати тільки розумінням», намагався віднайти аналогії в історії інших країн, у французьких революціях, але не знаходив: усе, що бачив, було жахом, абсурдом, торжеством інфернального зла.

Громадянська поезія, публіцистика Волошина 1917–1924 років, написані під загрозою смерті («на дне твоих подвалов сгину / Иль в кровавой луже поскользнусь»), у країні, названій ним «гіркою дітовбивцею», справді є «страшними протоколами» (О. Петрова), документами історії. У листах за квітень 1921 р. поет писав приятелю, мистецтвознавцю К. Кандаурову: «П'ять місяців ми захлинаємося

<sup>2</sup> Трихіні – віруси, що руйнують дух, викликають агресію і ведуть до масштабних катастроф: «Исполнилось пророчество: трихины / В тела и дух вселяются людей. / И каждый мнит, что нет его правей. / Ремесла, земледелия, машины / Оставлены. Народы, племена / Безумствуют, кричат, идут полками, / Но армии себя терзают сами, / Казнят и жгут: мор, голод и война» [9, с. 115].

в крові. Я увесь час борюся з терором за життя окремих людей. Декілька десятків вдалося вирвати, проте це краплі в Океані. А я – один. Усі бояться, бо за клопотання також страчують. Маса загинула так» [8, с. 360]. Боротьба за виживання супроводжувалася доносительством, відтак доводилося «час від часу, коли надто багато накопичується доносів, змінювати місто... Говорять про припинення Терору з травня місяця. Але не вірю. Розпорядження з півночі про припинення Терору ведуть хіба що до поспішної ліквідації людського матеріалу, який утримується в підвалах. Стратити за місцевою термінологією – це “розміняти”, “хлопнути”. Страта – “шльопка”» [Там само].

Дізнавшись про те, що він засуджений до розстрілу ЧК 3-ї дивізії, Волошин залишив Коктебель і перебував з 24 січня до 21 травня 1921 року в Сімферополі. Нотатки В. І. Вернадського, що проживав тоді там само, суголосні з волошинськими словами. Поет, до речі, виступав з віршами в квартирі Вернадських у присутності професури Таврійського університету приблизно в середині лютого [13, с. 97]. Запис ученого у щоденнику за 22.02.1921 р.: «Пережив розпад життя, руйнацію... Величезна кількість злочинів, крові, мук, страждань, дрібних і крупних – не прощених тим, хто здійснив – підлостей і гидот із-за страху, переляку, чуток і чуток без кінця... Люди живуть в кошмарних обставинах і психозі. Страх охоплює не тільки гнаних і переможених, – але, що дивно, гонителів та переможців» [2, с. 116].

Голод, масові страти, звірства радянської влади, монстроподібність т.зв. «діячів» революції не вкладалися у межі людських вимірів. Надалі будуть знищені свідчення й сама пам'ять про червоний терор. Справжні масштаби його залишаться невідомими, цю сторінку історії перегорнуть самі ж виконавці, їх нащадки накладуть на неї табу. Однак волошинські портрети «революціонерів» з циклу «Личини» (1919), протоколи для суду історії, писалися з натури. **Більшовик**, «зверем зверь», раніше був звичайним вантажником у порту. Цей бандит з двома пістолетами за поясом вирішує долю дворян, чиновників, наукової і творчої інтелігенції. В ейфорії від пролитої крові він заявляє: «Буржуй здесь мой, и никому / Чужим их резать не позволю!». Татуйований драконами **матрос**, який «на мушку брал да ставил к стенке, / Топил, устраивал застенки», вщерть переповнений агресією: «Взгляд мутный, злой, как у дворян... / Устроить был всегда не прочь / Варфоломеевскую ночь. / Грабил дома, искал наживы, / Награбленное грабил, пил». Ця твариноподібна істота озвучує істинно пролетарську революційну мету, великі плани: «Возьмем Париж... весь мир... а после / Передадимся Колчаку» [9, с. 160]. Самі мотиви терору, «ідеологія» революціонерів показані поетом абсолютно вичерпно. У кількох словах Волошин передає всю суть експансіоністської риторики більшовиків, їх ідеї світової революції.

**Червоноармієць** також грабіжник і вбивця, керований нижчими інстинктами. Звичний до погромів, він отримує насолоду від руйнування садиб чи першого-ліпшого заможного дому з усталеним побутом. Його захоплює сам процес –

«палить из пулеметов», «высаживают дверь прикладом», «выбить плечом окно», «подпалить горище», «толпою врываются в дом». Причому цілком байдуже, з ким і за кого воювати: «Да не все ль равно? / Петлюра, Григорьев, Котов, / Таранов или Махно», головне – встановлювати глобальне «равенство», а після серії експропріацій можна й проголосити комуністичні ідеї. З непередаваною іронією Волошин показує, що цей елемент здатен лише «Громить поместья и прочь / В степях по грязным дорогам / Скакать в осеннюю ночь. / Забравши весь хлеб, о “свободах” / Размазывать мужикам. / Искать лошадей в комодах / Да пушек по коробкам». Доля його – «умереть под канавой / Расстрелянным за грабеж» [9, с. 159]. Мародери усі – більшовик, матрос, червоноармієць. Тим паче, грабіжництво й мародерство пересічного росіянина добре відомі Європі з часів наполеонівських воєн до Другої світової; століттями відомі й Україні. Всі «діячі революції» постають у якості персоналізованого інfernального Зла на полотні «Червоний терор» і явно контрастують з образами Робесп'єра чи Марата. Причому поет подає найбільш характерні типи, котрі рухають російську історію – породу убивць-напівлюдей, рекультивовану безсенсовими й безпощадними бунтами. Селекція відбувалася протягом століть через шеренгу державних деспотій, котрі формували менталітет раба-убивці, грабіжника. Це один тип личин, не-людей.

Другий – раби-пристосуванці, також грабіжники («Спекулянт»). Блискавичне перелицювання людини в моральну потвору здійснює пристосуванець-спекулянт, який блефує, бреше й назагал здатен до безконечної трансформації личин ради власної вигоди. Здібності до мімікрії колосальні. За мить він перекидається «торговцем, попом и офицером, / То русским, то германцем, то евреем» і має одну мету за всіх часів та режимів: стати «неистребимым, / Всепроникающим, всеядным, вездесущим». Конформізм присутній у його психології як головна умова виживання, для нього не існує цінностей духовного порядку. В спекулянта-раба відсутня система моральних координат (як і в більшовика, червоноармієця). Цінуючи матеріальне, він здатен хіба що віртуозно «Жонглировать то совестью, то ситцем, / То спичками, то родиной, то мылом... / В два года распродать империю, / Замызгать, заплевать, загадить, опозорить, / Кишет, как червь, в ее разверстом теле, / И расползтись, оставив в поле кости / Сухие, мертвые, ошмыганные ветром» [9, с. 163–164].

Нотатки Волошина в робочому зошиті за квітень 1919 р. вказують на те, що галерея личин у цій серії мала бути значно ширшою. Проте заплановані вірші «Монархіст», «Терорист», «Налютчик», «Комуніст (росіянин)», «Чотири соціалісти (Грозний, Петро, Аракчєєв, Ленін)» та ін. не були доведені до кінця. Поет, попри власну концепцію прийняття на себе зла й переплавлення його любов'ю, попри власну ідею «молитви за ворога», усе ж визнав: реалізації задуму завадила непереборна огида до звіроподібних «вершителів доль». Людське в них повністю витравлено терором, дозвіл на який дала комуністична ідеологія. Вона ж дала цим новоявленим «месіям» і преференції: абсолютну всездозволеність,



атеїстичну пиху надлюдини вкупі з моделлю поведінки живодера. Промовиста заготовка вірша «Комуніст (єврей)». Знедолений своєю вибраністю, вигнаний у пустелю жертвний цап серед народів, на якого вилили весь бруд і відходи християнської культури, комуніст-єврей має в Росії одну-єдину мрію: порятунок світу. «Він виріс в Росії. Він прив'язаний до неї і любить мучителя невідступною любов'ю жертви. Але що йому Росія, поряд із тою мрією, якою він перетворить світ? Вона для нього тільки засіб, а не мета» (нотатки від 8 вересня 1919 р.).

Дилема Достоевського «тварина я тремтяча, чи маю право?», одна з центральних у свідомості росіян, через комуністичну ідеологію, атеїзм вирішується однозначно. Право на вбивство втрачає аморальну напругу, оскільки «убий» має вмотивоване, тепер узаконене підґрунтя – покращання світу. Зазвичай у віддаленій перспективі. Зазвичай через катування, страти, море крові. У тому ж листі до К. Кандаурова Волошин з жахом пише: «за п'ять місяців у Криму «страчено близько 30 тисяч – стільки, скільки у всій Франції за всі 10 років Великої революції!» [8, с. 359–360]. А оскільки був переконаним, що шлях прогресу пролягає поза конфліктами й війнами, бо тільки моральна еволюція окремої людини дасть відповідь про кінцеву долю Землі, твердив: масштаб червоного терору зумовила передусім духовна деградація, що тривала віками – всього російського народу і кожної людини зокрема. Масовий терор – це наслідок диктату імморалізму, культивованого владою століттями.

Волошин з огидою відчував себе втягнутим творчо-ментально й ситуативно у вир «того жахіття, яке являє собою вся російська історія» [9, с. 326]. Відповідь на питання, чому Росія породила це грандіозне масове божевілья («При добродушью русского народа, при сказочном терпенье мужика, – / Никто не делал более кровавой / И страшной революции, чем мы. /...– никто / С такой хулой не потрошил святых, / Так страшно не кощунствовал, как мы» [9, с. 199]), вимагала від нього заглиблення в історію від початків формування Московії, Івана Грозного до Петра Першого, миколаївських часів і далі. Ключові параметри формули поета, виведеної завдяки трансхронологічному методу – **безумство, безодня, «преисподняя»**.

Розглядаючи деякі етапи «моральної інволюції» мас, Волошин викристалізував персональну концепцію Росії розіп'ятої. Але країна постає в нього не як жертва, розіп'ята зовнішніми, не залежними від неї факторами, а як божевільна блудниця, котру розпинають біси внутрішні. Своєю волею вона обирає антигуманні цінності, своїм лінивством потурає нечистому, внаслідок чого одні біси пожирають інших. Одну з характеристик розіп'ятого народу він подає через «сон розуму». Люд різних національностей, зображений у вірші «На вокзалі» («Беженцы из разоренных, / Оголодавших столиц, / Из городов опаленных, / Деревень, аулов, станиц, / Местечек: тысячи лиц»), символізує країну, розіп'яту летаргічним сном. Задля самозбереження великої маси людей, що примусово утримуються в узді державною машиною, країна ця існує то у формі застою, то у формі

безпошадного бунту. Тривалий тиск держави-казарми на населення звів до нуля його свободи. Відтак духовна пасивність, безпам'ятство, бездіяльність мислі та чину роблять свою справу: все людське спить тотально, безпробудно.

Застиглі люди-манекени в різних, часом неприродно вивернутих позах, у одязі, що відповідає їх соціальному статусу, ніби машкари із страшного сну Гойї: «спят они по вокзалам, / Вагонам, платформам, залам, / По рынкам, по площадям, / У стен, у отхожих ям» [9, с. 135]. Символ: народ-раб зберігає напівсвідомий стан незалежно від епохи. Піддатливий до маніпуляцій, навіювань різного роду (не важливе й саме джерело впливів: утиски влади чи заклики революціонера-агітатора) народ розуміє лише просту чітку команду, любить виконувати її, «служити». І століттями не може прокинутися, тисячі людей сплять, пише поет, «задыхаются в смрадном / Испареньи тел и души. / Точно в загробном мире, / Где каждый в себе несет / Противовесы и гири / Земных страстей и забот» [Там само]. Одна з граней феномену «мертвих душ», але гоголівський гротеск тут відсутній, лише співчуття й гіркоту викликають ці вимкнуті з реальності нещасні:

И социальный мессия,  
И баба с кучей ребят,  
Офицер, налетчик, солдат,  
Спекулянт, мужики –

**Вся Россия!**

**Вот лежит она, распята сном,**

По вековечным излогам,  
Расплесканная по дорогам,  
Искусанная огнем,  
С запекшимися губами,  
В грязи, в крови и во зле,  
И ловит воздух руками,  
И мечется по земле.  
И не может в бреду забытья,  
И не может очнуться от сна... [9, с. 136; *підкреслення наше. – Л. Г.*].

Символіка колективного портрету населення, «розп'ятого» летаргічним сном, є прозорою. Картина відтворює не сплячий люд на вокзалі, не ситуацію транзитного характеру, що стосується представників різних класів чи субкультур – по суті, це атемпоральна інтроспективна характеристика країни, приреченої на самотортури. Волошин чітко вказує витоки зла: кожний окремий суб'єкт, виконувач нав'язаних воль, раб Божий, слуга Отчєства, **слуга апріорі** кожного вищестоящого (табєль о рангах, мілітаризований устрій держави – маніпулятори свідомості). Людина колективна, інтегрована в масу, є антиподом індивідуальності. А тільки остання, за Волошиним, божественна і вічна, творець за образом Творця,

дерзновенний зодчий себе й світів. Гіпнабельний сон такого суб'єкта / народонаселення, «сон» як пасивна підтримка зла (згідно аксіоми Гойї «Сон свідомості притягує чудовиськ») є тим компостом, на якому зростають згадані вище «личини»: вбивці, руйнівники, кати. Цими сервільними безтямно-напівпробудженими, не-мислячими істотами маніпулює вселенське Зло, активуючи в них рівні звірино, й тим примножує свою силу.

Вірш «На вокзалі» (29.08.1919), написаний на безпосередньо побачену картину, став інсайтом, ключем до подальших розмислів, які поет розгортає в текстах «Кітеж» (18.08.1919) і «Написання про царів московських» (23.08.1919). Надалі приходить розуміння, що століттями вирощувані в російській реальності віруситрихінні дезінтегративного характеру можуть, поза їх локалізацією, стати загрозою для цивілізованого світу. Волошин перевірятиме свою ідею кількарічним системним аналізом. Ці декілька років докорінно змінять його світовідчуття, підкосять здоров'я – відтак «старая всей пережитой кровью, / Усталая от ужаса душа» поета, пише він у поемі «Росія» (1924), уже не матиме жодних ілюзій. І буде змушена визнати непоборність на даному цивілізаційному витку того бісівсько-анархічного шабашу («В анархии все творчество России»), який виплекала російська історія. Душа Майстра в пошуку розкаяння від імені країни зможе відчувати лише «безмерную вину / Всея Руси – пред всеми и пред каждым» [9, с. 200].

Волошин показав «ракові клітини» насильства, причаєні в суспільному організмі, знав, що вони здатні до швидкого розростання за сприятливих умов. Катализатором стала катастрофа 1917 року, але вирощувалися вони протягом століть. Виходячи з аксіоми: «кожна держава виробляє для себе форму правління згідно рис свого національного характеру і обставин своєї історії» [9, с. 314], Волошин зупиняється на обставинах, за яких формувалася Московія, прописує персональні якості правителів. Коментуючи політику «збирання земель» та «исконные пути московских царей – собирателей земли Русской» [9, с. 325], констатує у вірші «Кітеж»: «Скупые дети Калиты / Неправдами, насильем, грабежами / Ее собирали лоскуты... / Как лютый крестовик-паук / Москва пряла при Темных и при Грозных / Свой тесный безысходный круг... / Ломая кость, вытягивая жилы, / Московский строился престол» [9, с. 131]. Цим він вторить Філіпу де Сегюру, який в «Історії Росії та Петра Великого» (1829) писав, що оскільки Московія виникла на «кривавому болоті монгольського рабства», то татаро-монголи встановили режим систематичного терору. Спустошення і масова різанина стали необхідністю з огляду на те, що чисельність татар у порівнянні з величезними розмірами їх завоювань була невелика і вони прагнули збільшити свої сили через масове винищення населення, яке могло піднятися супротив них. Волошин подібно коментує політику «збирання земель», вказує методи, якими московіти завойовували території: «С топором, да с косой, да с оралом / Уходили на север – к Уралам, / Убегали на Волгу, на Дон. / Их разлет был широк и несвязан, /

Жгли, рубили, взымали ясак. / Правил парус на Персию Разин, / И Сибирь покорял Ермак» [9, с. 134]. Але, підкреслює у статті «Росія розіп'ята», не лише часи давні, а й пізніша «історія Петербурзького періоду полягала у принесенні духовного розвитку народу в жертву несамовитому територіальному розширенню» [9, с. 318].

Пролонгованість насильства, тривалість етапів захоплення нових територій кристалізувала менталітет завойовників. Вони були не лише у стані постійної бойової готовності, агресії, але й виснажені відсутністю мирного осілого способу життя, знекровлені злиднями. Такий народ легко ставав на шлях бандитизму. Позаяк надалі періодичні бунти набували все більшої масовості (Разін погрожує владоможцям у вірші «Стенькін суд»: «за мною не токмо что драния / Гольтьба, а – казной расшибусь – / Вся великая, темная, пьяная, / Окаянная двинется Русь. / Мы устроим в стране благолепье вам» [9, с. 130]), влада виробила дієву, наскрізь мілітаризовану, систему впокорювання населення. Казармена дисципліна як стиль життя, таємні служби, швидка мобілізація. Практикувалося й приборкання незгідних через «дыбу и застенки, молодецкую работу заплечных мастеров» [9, с. 326]. Розбудова імперії на військовий лад, до того ж у прискореному темпі, зробила насильство планомірним: «Штыков сияньем озарен / В смеси кровей Голштинской с Вюртембергской / Отстраивался русский трон» [9, с. 131–132]. Відповідно й алгоритм існування країни, котра ширила свою експансію, пише Волошин, вилився в «дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парадов и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплечных мастеров» [9, с. 169].

Результативним був і метод штучно поширюваного голоду: «Проклиная царство Годунова, / В городе без хлеба и без крова / Мерзли у набитых закровов» [9, с. 126–127]. Але, що симптоматично, всі «хірургічні» методи маніпуляцій над підданими давали ефект абсолютної покори лише у поєднанні з доносами й діяльністю таємної поліції. Саме остання в її різновидах (у лермонтовській транскрипції «всевидающий глаз», «всеслышащие уши») сприяла, за Волошином, нагнітання страху, відтак – формуванню протягом століть специфічного менталітету. Панмонголізм (В. Соловйов), що утверджувався через жорстокість, диктат, зводив будь-який бунт до «боротьби рабів, головною зброєю яких був наклеп, і які завжди були готові доносити один на одного своїм жорстоким повелителям». Доноси, постійні загрози життю у вигляді тортур і страт, тюремна ізоляція, практика заслань стали нормою існування російського суспільства. У якості методів державного правління вони присутні, вважає Волошин, в усі епохи:

Что менялось? Знаки и возглавья?..  
Ныне ль, даве ль? – все одно и то же:  
Волчьи морды, машкеры и рожи,  
Спертый дух и одичалый мозг,

Сыск и кухня Тайных Канцелярий,  
Пьяный гик осатанелых тварей,  
Жгучий свист шпицрутенов и розг [9, с. 169].

Ця «дурь самодержавья», пише поет, утиски державою своїх громадян, по суті, безумні, стали нормою в Росії. Як частина владного механізму, вони проявляються в комісарах, а надалі ними «вдосконалені» методи держава здатна, не задумуючись, «швырнуть вперед через столетья / Вопреки законам естества» [Там само].

Ілюструючи цю думку, Волошин подав не тільки загальний дискурс деспотизму, завойовництва, прирощення територій, але й персоніфікував «демонів насильства». Зло в будь-які історичні часи не абстракція, його здійснює реальна людина. Окрім «личин», стала знаковою в поета і портретна галерея **царів та придворних**. Вони, як правило, жадібні, боягузливі, патологічно жорстокі, починаючи від Івана Грозного, засновника тоталітарної держави. Читаємо про нього у Волошина: «жестокосерд, / В пролиты крови неумолим / И множество народа / Немилостивой смертью погубил»; подібно в Бориса Годунова головним є «ко властолюбию несытое желанье». Костомаров писав, що вся діяльність Бориса зводилася «до власних інтересів, до свого збагачення, до посилення своєї влади» [11, с. 10]. Не меншу огиду викликають «раздерганный и полоумный Павел» та Петро I: «Не то мясник, а может быть, ваятель – / Не в мраморе, а в мясе высекал / Он топором живую Галатею».

Реформатор долучав Росію з її географічно розкиданими територіями до європейської науки й культури вельми специфічно: «Антихрист Петр распаренную глыбу / Собрал, стянул и раскачал, / Остриг, обрил и, вздернувши на дыбу, / Наукам книжным обучал». Після нього сподвижники-хижакі «волк Меншиков, стервятник Ягужинский, / Лиса Толстой, куница Остерман – / Клыками рвут российское наследство». В ролі Медузи Горгони – Микола I, «десятки лет удавными глазами / Медузивший засеченную Русь». Водночас, із сарказмом говорить поет, «всех добрей был Николай Второй», адже «закон самодержавия таков: / Чем царь добрей, тем больше льется кровь». Оскільки усі режими в країні були деспотичними, то і до сьогодні сила, страх, жорстокість вважаються в росіян головними цінностями, оскільки вони необхідні для побудови «сильної держави» та «вставання з колін».

Поезії «Писання про царів московських» та «Дметріус-імператор» (обидві – 1919) деталізують стиль правління царів. Ідеться і про криваві методи здобуття влади, і про абсолютний цезаризм, коли один подих царя паралізує країну («Москва дыхнула дыхом злобным»), і про територіальну захланність та претензії на світове панування. Волошин вказує, що відсилається на характеристики царів, які дає І. Катирев-Ростовський, але помітно, що його транскрипція постатей періоду Смути й особливо епізоду з Димитрієм-Самозванцем перегукується з працею М. Костомарова «Герої Смутного часу». В історика поет запозичив прийом цілісного бачення: Костомаров інтерполює характеристику Івана Грозного

на характеристику ментальності всього народу та специфіку епохи. Населення, вважає він, копіює риси свого правителя. Лють царя, «вузьке себелюбство та надзвичайна брехливість пронизували всю його істоту, відбивалися в усіх його вчинках. Властивість така стала знаменною рисою тодішніх московських людей. Зерна цього пороку існували здавна, проте у величезних розмірах вони виховані й розвинуті епохою царювання Грозного, який сам – утілена брехня» [11, с. 7].

Створивши опричнину, цар підтримав масові убивства своїх підданих своїми ж співвітчизниками. Окреме життя індивіда було знецінене тому, підсумовує історик, «росіянин жив як попало, піддаючи себе риску бути пограбованим, обманути, підло страченим – і так само обманював, грабував де міг, наживався за рахунок ближнього заради засобів свого хисткого існування» [Там само]. Окрім того, «невпевненість у безпеці, постійний страх тайних ворогів, страх кари згори подавляли в нього прагнення до покращання свого життя, до вишуканого побуту, до правильної праці та розумової роботи», відтак росіянин «відрізнявся в домашньому житті неохайністю, в труді лінивством, в контактах з людьми брехливістю, підступністю, безсердечністю» [11, с. 8]. Поет, по суті, повторив ці думки Костомарова. Хисткість тривання росіян, котрі живуть як попало, не знаючи турбот праці, та їхній культ жорстокості Волошин досить широко прописав, починаючи зі статті «Жорстокість у житті й мистецтві» (1918), циклу «Личини» й до поеми «Росія». Він констатує: садизм і самодурство владоможців століттями плекали в підданих ген рабства, котрий своєю чергою вимагав правителя-деспота; так замикається коло. Свої кайдани цей народ вибудовує у зрозумілих йому координатах, «цареву радуясь бичу». Тому волошинське «вчерашний раб, усталый от свободы, / Возропщет, требуя цепей. / Построит вновь казармы и остроги, / Воздвигнет сломанный престол» [9, с. 132] є і характеристикою російського народу, і передбаченням.

Не раз коментується поетом і бездумне завойовництво імперії, переважно в річищі відомої сентенції Достоєвського про «народ, котрий блукає по Європі й шукає, що можна зруйнувати, знищити тільки ради розваги». Волошин вважає, що не Золота Орда наклала іго на московське царство, а навпаки, «московские Иоанны / на татарские веси и страны / наложили тяжелую пядь / И пятой наступили на степи» [9, с. 134]. Крим, «мусульманський рай», Росія зруйнувала, «витоптала» за півтора століття. Практика російського панування традиційно була скерована на знищення інфраструктури ареалу, який народи плекали віками. Поет подає картини вандалізму в Криму, перлині цивілізованого Сходу, де залишили слід різні цивілізації, де уживалися представники багатьох народів. Причому мітка Росії, «пуговица русского солдата» [9, с. 262] – серед таких культурних артефактів, як «Сарматский меч и скифская стрела, / Ольвийский герб, слезница из стекла, / Татарский глёт зеленовато-бусый... / Узорная арабская плита / И угол византийской капители», – не що інше як убога мітка руйнівника, посланого державою, котра завжди бачила територію, ресурси, але аж ніяк не цивілізаційні процеси.

Простор столетий был для жизни тесен,  
 Покамест мы – Россия – не пришли.  
 За полтора лет – с Екатерины –  
 Мы вытоптали мусульманский рай,  
 Свели леса, размыкали руины,  
 Расхитили и разорили край.  
 Осиротелые зияют сакли;  
 По скатам выкорчеваны сады.  
 Народ ушел. Источники иссякли.  
 Нет в море рыб. В фонтанах нет воды [9, с. 263].

Прикметно, що Крим з Росією Волошин не ототожнював. А вітчизну, котру вибрав для того, щоби «в годы лжи, паденья и разрух / В уединеньи выплавить свой дух / И выстрадать великое познание», завжди називав Кіммерією. Нагадувала йому улюблену Іспанію – Корсику, Сардинію, Андорру, де в юності мандрував, та й Коктебель вважав подібним до Аліканте. У статті «Культура, мистецтво, пам'ятники Криму» (1925) дав характеристику кримськотатарського народу як інтегратора різноманітної історії землі. Цей, колись кочовий, народ під «просторим і терпимим покровом ісламу» увібрав спадок греків, вірмен, генуезців, венеціанців, римлян – «культурні токи Середземномор'я», прийняв у себе «кров і культури місцевих рас» та перетворив цю землю в суцільний сад. Занепад Криму, припинення експлуатації колишніх водних шляхів, що вели через Босфор, Волошин пов'язував з перебуванням півострова в орбіті Росії (стаття «Доли Криму», 1919).

Суд і присуд його читається й у образах-концептах столиць. Москва: «гнездо бояр, юродивых, смиренниц – / Дворец, тюрьма и монастырь». Петербург: «багровый, как гнойник, / Горячешный и триумфальный город, / Построенный на трупах, на костях / «Всея Руси» – во мраке финских топей, / Со шпильями церквей и кораблей, / С застенками подводных казематов» [9, с. 195]. Подібним символом є й візуалізація (у стилі Оділона Редона) територій імперії – безупинного, до абсурду, до патології розширення:

А между тем от голода, от мора,  
 От поражений, как и от побед,  
 Россию прет и в ширь, и в даль – безмерно:  
 Ее сознание уходит в рост.  
 На мускулы, на поддержанье массы,  
 На крепкий тяж подпружных обручей [9, с. 193].

Поємою-вироком Росії у 1924 році Волошин підводить ризик у своїх пошуках причин катастрофи. Він остаточно формує персональне розуміння країни як Голема, як чогось аморфного, безлико-безмежного: «Со дна души вздувалось, нагрубало / Мучительно-бесформенное чувство – / Безмерное и смутное: Россия...» [9, с. 190]. Почуття це викликає тривогу, гнітючий страх. А сама панорама

величезних територій, радше їх сутнісного континууму, нагадує йому кладовище: «Бескрайняя и тусклая равнина, / Белесою лоснящаяся тьмой, / Остуженная жгучими ветрами. / В молчании вилса морозный прах: / Ни выстрелов, ни зарев, ни пожаров... / Урал, Сибирь и Польша – всё молчало. / Лишь горький снег могилы заметал» [Там само].

Митець оперує традиційною для характеристики Росії символікою темряви, вітру, ночі, безлюдних просторів не лише в останньому цитованому фрагменті, а й у інших поезіях чи статтях, де, зокрема, читаємо: «великая русская равнина – исконная страна бесноватости» [9, с. 327]. Через образи вітру, хуртовини, безконечної льодової пустелі (Достоевський, Блок) Волошин характеризує у вірші «Північний Схід» історичний шлях та саму суть країни-монстра: «Черный ветер ледяных равнин, / Ветер смут, побоищ и погромов... / Войте, вейте, снежные стихии, / Заметая древние гроба; / В этом ветре вся **судьба России – / Страшная, безумная судьба.** / В этом ветре – гнет веков свинцовых, / Русь Малют, Иванов, Годуновых, / Хищников, опричников, стрельцов, / Свежевателей живого мяса, / Чертогона, вихря, свистопляса: / Быль царей и явь большевиков» [9, с. 168–169; *підкреслення наше.* – Л. Г.]. Та й у пізніх строфах 1928 року відзначає:

На западе – язык, обычай, право...  
А мы – орда. У нас одна равнина  
На сотни верст – единый окоём.  
У нас в крови еще кипят кочевья,  
Горят костры и палы огнищан,  
Мы бегуны, мы странники, бродяги,  
Не знавшие ни рода, ни корней...  
Бездомный ветр, колючий и морозный,  
Гоняет нас по выбитым полям.

Волошин переконаний, що подальші етапи кровопролиття неминучі. Вони – розплата за минуле: «Вся Русь – костер. / Неугасимый пламень / Из края в край, из века в век / Гудит, ревет... И трескается камень. / И каждый факел – человек. / Не сами ль мы, подобно нашим предкам, / Пустили пал? А ураган / Раздул его, и тонут в дыме едком / Леса и села огнищан» [9, с. 130]. Згідно гіпотези в статті «Пророки і месники» (1906), коло замкнулося. Анексії XII–XIV ст., коли московіти здійснювали набіги, випалювали поля, плодові сади, знищували худобу, а потім ішли війною на ослаблене від голоду населення і повністю вирізали його, щоб уберегти себе від розплати («Жгли, рубили, взымали ясак»), мали в наслідку кількасотлітнє злиденне існування, супроводжуване дамокловим мечем таємних служб. Усі давні масові вбивства відгукнулися ентропійними періодами початку ХХ ст.: більшовицький терор, класова війна, голод, знищення культури як такої. У вірші «Громадянська війна» (1919) червоний терор постає як одна з форм кількасотлітніх маніпулятивних стратегій влади, як результат ненависті між класами й суспільними верствами. Символом ентропійних процесів є і



шкіц-замальовка феодосійського вуличного руху взимку 1921 р., який «весь полягав у декількох клячах, що залишилися на все місто й розвозили заціпенілими вулицями великі цинкові ящики з мертвими, напівживими, померлими від тифу, холери, голоду, котрих звозили на кладовище, щоби закопати в могили» [4, с. 346].

Будучи свідком терору, Волошин, котрий позиціонував себе як «соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы», вважав, що жив **«на дне преисподней»** (однойменний вірш 1922 р.). Грудень 1920 р. назвав «страшними часами», «ішли суцільні розстріли: усе життя було в пароксизмі терору»; 12 лютого 1921 р. писав матері: «Довелося пережити ці часи і бачити те, що стоїть за межами жаху». В ту зиму, починаючи з 16 листопада 1920 р. Кримський ревком на чолі з Бела Куном і Розалією Залкінд, страчував і катував військовослужбовців, інтелігентів, священників, жінок, дітей, стариків – цілі родини в декількох поколіннях. До 1922 р. Кримський ревком розстріляв близько 150 тисяч людей. У вірші «Бійня» (підзаголовок «Феодосія, грудень 1920»), Волошин вказав цифри страчених, місця розстрілів, описав смертельну блідість іще живих, конвої солдат. Документалістика у віршах «Червона паска» (21 квітня 1921 р.), «Терор» (26 квітня 1921 р.), «Термінологія» (29 квітня 1921 р.) – поза межами людського сприйняття.

Ще страшніші часи настали після терору: влада через продподаток організувала голод в Криму (з осені 1921-го до весни 1923-го). Жертвами його стали майже 100 тисяч жителів. Якщо терор знищив інтелігенцію, то голод пройшовся по селянству – здебільшого це були кримські татари: їх, за підрахунками, загинуло близько 76 тисяч. Гойя і В. Верещагін з їх антивоєнними полотнами, сарказм Д. Свіфта, котрий в одному з памфлетів пропонував «рятувати» ірландських бідняків від голоду шляхом поїдання дітей (1729) блякнуть перед реальністю, яку забезпечили більшовики: «кожного тижня ми робимо такий прогрес у області жакхтї, що жодна найжорстокіша фантазія не може наздогнати» [8, с. 475]. У волошинських листах до В. Вересаєва від 12-18 березня, 23 та 30 квітня 1922 р. – їх фрагменти Вересаєв опублікував у статті «В Криму» («Московский понедельник», № 1 від 12.06.1922), задокументовано жакхливі картини мору, факти канібалізму, розстрілів за спровоковані голодом убивства [8, с. 433; 468; 475–476]. Червоний терор і голод зумовили макабричні масштаби Зла. В листах Волошина йде мова про епідемії тифу, холери, про цілі состави з людьми, що гинули від аварій чи хвороб, рятуючись від голодної смерті, про розстріли голодних дітей в порту, про причини голодомору («хлеб от земли, а голод от людей» [9, с. 174]): «Продподаток у Криму був узятий повністю, і більшість тайників з хлібом були викриті. Звідси цей голод у селах» [8, с. 435]. Вірш Волошина «Голод» (1923), написаний замість запланованого ним циклу, – документ, пророцтво, реквієм, плач «стомленої від жаху душі» філантропа-очевидця, співмірний зі спогадами свідків Голодомору в Україні.

Волошин, тримаючи в полі зору віки, вирізняє щораз масштабніші витки терору держави над підданими. Відтак констатує: історія Росії, – не зміни, не розвиток, не поступальність, а безконечне повторювання одного сюжету і виходу з нього, пише він, нема: «Нам нет дорог: нас водит на болоте / Огней бесовская игра» [9, с. 131]. Насильства минулих століть повністю змінили населення з його запитами й трибом життя і стали катком, який занурює країну в хаос. Жоден бунт не має інноваційного поштовху вгору, він може розростатися тільки на нижніх, «звіриних», шаблях, де й набирає обертів; колоподібна траєкторія безумств нагадає Уроборос, що поїдає себе самого. Під враженням «коловороту хаосу і анархії» М. Бердяєв писав: «Усе, що відбувається є лише ілюстрацією до «Бісів» Достоевського... Все безнадійно як у кошмарі, все повторюється й повертається, біси крутяться, і неможливо вирватися з цього бісівського кола» [1]. Циклічність кривавих періодів підкреслював і Бунін – в «Окаянних днях» наводив думку В. Ключевського про «виняткову повторюваність» російської історії.

Пам'ятаючи це, Волошин писав у 1920-му, до сталінських репресій, до терору в Криму про маячню й садизм чекістських методів, які були опорою більшовизму. Вважав, що присутні вони в Росії завжди, незалежно від епохи: «Сотни лет тупых и зверских пыток, / И еще не весь развернут свиток, / И не замкнут список палачей» [9, с. 169]. Методи владного терору він визначає як своєрідну константу у формулі історичного шляху Росії й пише у статті «Росія розіп'ята»: «между Преображенским приказом и Тайной канцелярией, и Чрезвычайной Комиссией нет никакой существенной разницы. Это сходство говорит не только о государственной гибкости советской власти, но и о неизбежности государственных путей России, о том ужасе, который представляет собою русская история во все века» [9, с. 326].

Таким чином, далекий від фаталізму, маючи переконання: «есть дух Истории – безликий и глухой, / Что действует помимо нашей воли», поет показав: Росією керує загальний закон зв'язку причин і наслідків. Аргументи він подав переконливі, не випадково підкреслювалися повнота й достовірність його викладу, влучність паралелізму: «у Волошині наче одночасно заговорила всіма своїми голосами російська історія. Він не тільки побачив подібність подій революції і громадянської війни з ранніми історичними подіями в Росії. Він наче безперервно носить в собі цю перекличку епох зі своїх віршів, не може звільнитися від абсурдних чар російського минулого, яке дивиться на нього з усіх кутків сучасності» [10, с. 198].

Аналітичну реконструкцію російської історії Волошин здійснив, щоби зрозуміти суть катастроф і свою роль учасника цих тектонічних зрушень. Але, що важливо, позиціонував свій труд на майбутнє. Пояснюючи у вірші «Нащадкам (У часи терору)» (1921), як початок століття став для його покоління несподівано розверстою безоднею серед дороги, бойовищем серед тиші, безумством рас і апокаліпсисом революцій («Стал человек один другому – дьявол, /

Кровь – спайкой душ, борьба за жизнь – законом / И долгом – мечь»), він передав у прийдешнє і апробований ним персональний спосіб протидії хаосу: «Мы не покорились... / На дне темниц мы выносили силу / Неодолимую любви, и в пытках / Мы выучились верить и молиться за палачей» [9, с. 176–177]. Озвучивши «із надр обвугленої Росії» свою абсолютну, біблійну, жертвовність: «Если ж дров в плавильной печи мало, / Господи! вот плоть моя!» [9, с. 176], демонструючи християнську відданість у виконанні призначеного, у прийнятті ситуацій, якими б вони не були, Волошин писав у дні, коли розверзалась безодня: «Нам ли весить замысел Господний? / Все пойдем, все вынесем, любя» [9, с. 170]. Чином і словом подав приклад гуманіста рівня Ганді й Р. Тагора, Л. Вітгенштейна і А. Швейцера. Російська ж православна церква наполягає на винесенні Волошину анафєми (озвучив у 2012 р. ієрей Сергей Карамішев).

Вердикт Волошина невтішний. Писав у 1920 р.: «На наших очах здійснюється великий історичний абсурд... Росія з дивовижним пристосуванством виношує у собі смертельні есенції отрут, бактерій і блискавок. Союзники чинять розумно, коли остерігаються втручатися у внутрішні справи Росії й не хочуть брати активної участі в нашій громадянській війні. Англіїці тисячу разів мають рацію, коли, боячись торкнутися нас, протягують нам їжу й припаси з палі, як прокаженим» [9, с. 322]. Країну сприймають у Європі як лепрозорій – криваве «перекроювання історії», терор щодо співгромадян викликають відразу в цивілізованого світу. Захід став гуманним тому що засвоїв уроки минулого і, на відміну від Росії, зможе без особливих втрат перенести нові соціальні потрясіння. Захищаючи себе законом, він, пише поет, «выживет, не расточив культуры» [9, с. 198]. Російська ж модель поведінки заховує проблему для світової спільноти. Під поверхневим, начебто цивілізованим, шаром у країні продовжують вирувати ідеї світового панування. Відтак прогностична ідея: «не Запад, а Россия / Зажжет собою мировой пожар» [9, с. 197], очевидно, має підґрунтя з огляду на історіософські викладки Волошина.

Відповіді на питання «чим є Росія?» не додають оптимізму. Безумство, слово-маркер у характеристиці країни та її долі («Кто ты, Россия? Мираж? Наваждение? / Была ли ты? есть? или нет? / Омут... стремнина... головокружение... / Бездна... безумие... бред...» [9, с. 140]), насторожує. Власне, й підсумковий вердикт: «в мире нет истории страшней, / Безумней, чем история России» [9, с. 200], винесений філософом-енциклопедистом, котрий сприймав історію цивілізації як гігантську містерію, лягає в його загальну формулу держави. Росія провокує апокаліпсиси, породжує хаос; до світу «ощерилась годами / Расстрелов, голода, усобиц и вражды»; вона варварська, безвідповідальна, паразитує на розвинутих країнах («В России нет сыновнего преемства / И нет ответственности за отцов. / Мы нерадивы, мы нечистоплотны, / Невежественны и ущемлены. / На дне души мы презираем Запад, / Но мы оттуда в поисках богов / Выкрадываем Гегелей и Марксов, / ... в нас нет / Достоинства простого гражданина» [9, с. 199]).

Відтак стратегічно важливим є волошинський меседж колективному Заходу про Росію як небезпеку планетарного масштабу, про необхідність дистанціюватися від неї.

Свого часу Астольф де Кюстін прогнозував, що не пройде і п'ятдесяти років, як «під'яремний народ», котрий «вартує свого ярма», стане загрозою для інших народів. Волошин також переконаний, що країна, йдучи сотні років у одному напрямку – а саме до так званого «єдинодержавія» та монархічного правління, до імперського збирання земель, не зможе розвернути вектора шляху, заданого нею. Незалежно від того, який у ній устрій (влада, партія), вона буде шукати точку опори в диктатурі, а з її прагненням реваншизму та світової експансії, орієнтуватиметься на розпалювання війн і катаклізмів у різних точках планети. Не випадково успішні країни тепер, у ХХІ столітті, не лише «остерігаються втручатися у внутрішні справи Росії», а й різними методами вдаються до обмеження її агресивної міжнародної політики.

Історіософський меседж Волошина, його формула шляху держави, орієнтованої на перекроювання світу, його аргументовані викладки щодо антигуманної суті російської влади, застереження на кшталт: «Кто там? Французы? Не суйся, товарищ, / В русскую водовертъ! / Не прикасайся до наших пожарищ! / Прикосновение – смерть» [9, с. 140], так і залишилися не почутими. Система вміла захистити себе, а після десятків років замовчування поета, вдалася до ретуші його біографії та спадщини. Цинічна маніпулятивна вакханалія довкола текстів Волошина про Росію та цивілізаційні процеси за участю Росії наразі триває.

Тому, враховуючи той факт, що Київ – місце не тільки народження митця, а й відродження його імені в науковому просторі (тут І. Т. Купріянов захистив першу дисертацію, присвячену Волошину (1971), «Наукова думка» видала про нього першу наукову монографію «Доля поета» [12], а українське Міністерство культури довгі роки забезпечувало функціонування Дому-музею Волошина в Коктебелі як науково-культурного центру), бажано, щоби вітчизняні дослідники не дистанціювалися від Волошина, а продовжили традицію волошинознавства, розпочату в Україні, та запропонували альтернативний погляд на найцінніше у спадщині поета-гуманіста – тексти, написані ним у 1917–1924 роках.

## Література

1. *Бердяев Н.* Была ли в России революция? [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn039.htm>
2. *Вернадский В. И.* Дневники 1917–1921. – Кн. 2: Январь 1920 – март 1921. – К.: Наукова думка, 1997. – 396 с.
3. *Волошин М. А.* Письма к А. М. Петровой [Електронний ресурс]. – URL: [http://az.lib.ru/w/woloshin\\_m\\_a/text\\_1921\\_pisma\\_k\\_petrovoy.shtml](http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1921_pisma_k_petrovoy.shtml)

4. *Волошин М.* История моей души. – М.: Аграф, 2000. – 480 с.
5. *Волошин М.* Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ свидетеля [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/130367/16/Voloshin\\_Putnik\\_po\\_vselennym.html](http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/130367/16/Voloshin_Putnik_po_vselennym.html)
6. *Волошин М.* Лики творчества / Под ред. Мануйлова В. А., Купченко В. П., Лаврова А. В. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
7. *Волошин М.* Русская бездна // Волошин М. Собр. соч. [В 17 кн.] / Под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова [и др.]. – Т. 6, кн. 2: Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 413–416.
8. *Волошин М.* Собрание сочинений [В 17 кн.] / Под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова [и др.]. – Т. 12: Письма 1918–1924. – М.: Эллис Лак, 2013. – 992 с.
9. *Волошин М.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991. – 480 с.
10. *Иванов Вяч. Вс.* Волошин как человек духа // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 2. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 155–200.
11. *Костомаров Н. И.* Герои Смутного времени. – Берлин, 1922. – 153 с.
12. *Куприянов И.* Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). – К.: Наукова думка, 1978. – 230 с.
13. *Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1917–1932. – СПб.: Алетейя; Симферополь: Сонат, 2007. – 608 с.

А. Л. Глотов

## БЕЗУМИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ДАР

*Он то плакал, то смеялся,  
То щетинился как ёж –  
Он над нами издевался...*

*Ну сумасшедший – что возьмёшь!*

**Владимир Высоцкий. «Письмо в редакцию  
телевизионной передачи "Очевидное – невероятное"  
из сумасшедшего дома, с Канатчиковой дачи»**

Творчество (литературное, музыкальное, изобразительное) всегда воспринималось как некое отступление от нормы. Ведь обычный человек в повседневной жизни не говорит стихами, не поёт на работе и не рисует шаржи в заявлении на отпуск. Если же вдруг за ним начинают замечать склонность к рифмованию, музицированию или живописанию, то он автоматически выходит из ряда вон. И если, не дай бог, вовремя не остановится, то все знают, что сумасшествие принадлежит к числу болезней, потенциально неизлечимых, хотя судебные психиатры, определяя степень невменяемости психически нездорового человека, оставляют ему всё же шанс на возможный выход из этого состояния [3].

*«Литература – это параллельная реальность, которую создает человек со странным кровообращением, странной нервной системой и очень странной работой воображения... – утверждает Дина Рубина [11]. – Вы же понимаете, что это ненормально? Человек так не должен жить. Любой писатель – в известной степени сумасшедший» [6]. «В конце концов писатель должен быть сумасшедшим, – вторит ей Виктор Ерофеев [7]. – Просто не все сумасшедшие – писатели» [2].*

Поэтому творческая личность (поэт, музыкант, художник) априори всегда находится на грани социального неприятия. Подозреваю, что в кругу настоящих умалишённых такого рода особи воспринимаются так же, как бабелевский персонаж Мендель Крик, «слывущий среди биндюжников грубияном».

**«НА ФОНЕ ПУШКИНА...»**

Вот об этом неощутимом переходе грани между нормой и патологией писал в 1833 году основатель русской литературы **Александр Сергеевич Пушкин**:

*Не дай мне бог сойти с ума.  
Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад.*

Вообще, парадоксальным образом «на фоне Пушкина» были реализованы практически все аспекты темы сумасшествия в литературе.

Во-первых, само по себе состояние безумия легкомысленного пиита, оказывается, не так уж и страшит:

*Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад...*

Более того, идея лёгкости умалишённого бытия выглядит в его воображении вполне привлекательной:

<i>Когда б оставили меня На воле, как бы резво я Пустился в темный лес! Я пел бы в пламенном бреду, Я забывался бы в чаду Нестройных, чудных грез.</i>	<i>И я б заслушивался волн, И я глядел бы, счастья полн, В пустые небеса; И силен, волен был бы я, Как вихорь, роющий поля, Ломающий леса.</i>
--	--

Безумец получает искомую творческую свободу, отсутствие моральных препонов и запретов, из которых и должно родиться поэтическое вдохновение. То есть, уходя на Парнас, уходи из земного быта – и будет тебе счастье, Поэт!

Увы, в этом случае резко снижается социальный статус личности:

<i>Да вот беда: сойди с ума, И страшен будешь как чума, Как раз тебя запрут, Посадят на цепь дурака И сквозь решетку как зверка Дразнить тебя придут.</i>	<i>А ночью слышать буду я Не голос яркий соловья, Не шум глухой дубров – А крик товарищей моих, Да брань зрителей ночных, Да визг, да звон оков [10, с. 384].</i>
---	---

Стихотворение написано под впечатлением недавнего визита к старшему поэтическому собрату **Константину Николаевичу Батюшкову** [1], к тому времени уже совершенно очевидно глубоко и надолго скорбному разумом. Более того, в процессе написания стихотворения Пушкин настолько живо воображал себе происходящее, что проиллюстрировал каждую строфу собственноручным графическим комментарием:



Мы, разумеется, постараемся говорить о том творчестве, которое не стало объектом изучения известного психиатра Павла Ивановича Карпова, фрагмент из книги которого попал даже в культовый роман братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу»:

*В кругу облаков высоко  
Чернокрылый воробей  
Трепеща и одиноко  
Парит быстро над землей...  
Гордый, хищный, разъяренный  
И летая, словно тень,  
Глаза светятся как день* [8, с. 23–24].

Впрочем, исследователь убежден, что «душевнобольные творят по тем же законам, как и здоровые люди», тем более что «творцы в области... искусства... почти все страдают нервной неуравновешенностью» [8, с. 2–3].

Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что сама по себе опасность лишиться разума отнюдь не повергает писателя в трепет, он видит в этом перспективу как раз освобождения мысли от оков обыденности, потенциал свободного вдохновения. Беспокоит же его только репутация безумно свободного творца в глазах толпы, черни, для которой, впрочем, у него есть готовый ответ:

*Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв* («Поэт и толпа», 1828) [10, с. 234].

Впоследствии мы еще не раз встретимся с подобным толкованием проблемы у других авторов.



А вопрос писательского безумия, действительного, а зачастую – вымышленного, возникал в пушкинском мире не раз. Начнём с *Александра Николаевича Радищева*, на творчество которого Пушкин неоднократно опирался и с которым пытался дискутировать.

С одной стороны, Пушкин очень высоко ценил писательский подвиг Радищева («Как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?»), отсидевшего в сибирской ссылке шесть лет за свою книгу «Путешествие из Петербурга в Москву».

Но он же, подводя итоги жизни писателя в статье 1836 года «Александр Радищев», удивляется тому, что тот вышел на поединок с властью, не имея ни малейших шансов на успех: *«Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины! И заметьте: заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей; член тайного общества, в случае неудачи, или готовится извещать заслужить себе помилование, или, смотря на многочисленность своих соумышленников, полагается на безнаказанность. Но Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха – а какого успеха может он ожидать? – он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону».*

То есть будь Радищев главарём группы заговорщиков, будь он цареубийцей, да будь он просто декабристом – его можно было бы, с точки зрения Пушкина, понять. Но он ОДИН. И тем не менее – плюёт против ветра. Из чего Пушкин делает однозначный вывод: *«преступление Радищева покажется нам действием сумасшедшего»*[9, с. 213].

Тут Пушкин, не очень, вероятно, компетентный в вопросах судебной психиатрии, высказывает абсурдную мысль, поскольку сумасшедший, то есть невменяемый, не может быть осужден, назван преступником. Однако характерно то, что, вероятно, впервые истории мировой культуры в 1836 году инакомыслящий писатель, протестующий против действующего политического режима, назван сумасшедшим. Через сто лет это станет весьма популярным.

В том же 1836 году опубликована статья *Петра Яковлевича Чаадаева*, кумира молодого Пушкина, адресата его самых громких политических стихов, анонимная статья, названная весьма неброско «Философические письма к г-же \*\*\*. Письмо первое». Журнал «Телескоп» был тут же закрыт, автор – детективным путём установлен, высочайшие выводы – сделаны: «Прочитав статью, нахожу, что содержание оной – смесь дерзкой бессмыслицы, достойной умалишенного». Таким образом Чаадаев был признан официальным сумасшедшим, взят под опеку и все прочие «прелести кнута».

Трудно сказать, какие эмоции испытывал Чаадаев. Принято считать, что ни один сумасшедший таковым себя не признаёт. А Пётр Яковлевич взял да и признал.

И через год написал статью «Апология сумасшедшего», где продолжил «троллить» государство, признавая в то же время безоговорочно заслуги народа: *«Может быть, преувеличением было опечалиться хотя бы на минуту за судьбу народа, из недр которого вышли могучая натура Петра Великого, всеобъемлющий ум Ломоносова и грациозный гений Пушкина»* [13, с. 9].

И, в продолжение темы Чаадаева и завершая тему Пушкина, нельзя не вспомнить *Александра Сергеевича Грибоедова*, гениального автора одной книги – «Горе от ума». У героя комедии Александра Андреевича Чацкого – однозначный, сразу после выхода текста в свет (сорок тысяч переписанных от руки экземпляров) в 1828 году, прототип: Чаадаев.

Петру Яковлевичу ещё предстоит написать свои «Философические письма», пережить судьбу изгоя, а всё это уже было написано. В комедии «Горе от ума». Именно там Чацкого за его своевольные высказывания нарекают сумасшедшим – и –

*Вон из Москвы! сюда я больше не езду.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорблённому есть чувству уголок!..  
Карету мне, карету!* [4, с. 45].

Так в кругу Пушкина обозначились основные тенденции взаимодействия идеи литературного творчества как социальной и эстетической деятельности – и идеи безумия как способа социальной изоляции.

## **«ЭТОТ БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ МИР...»**

А здесь – перечень тех литераторов, которые либо на вполне серьёзных основаниях попадали в поле внимания психиатров, либо отправляли туда своих персонажей. Либо и то и другое. В порядке хронологии.

✓ **Джонатан Свифт** (1667–1745)

Психиатры уверяют, что автор «Путешествий Гулливера» значительную часть своей жизни страдал болезнью Альцгеймера, особенно обострившейся в конце комплексом Пика [5]. От описания бытовых странностей поведения великого писателя воздержусь. Желаящие могут обратиться к фильму Марка Захарова по сценарию Григория Горина «Дом, который построил Свифт», в котором лилипуты, гулливеры и прочие чудачки живут не то в сознании великого сатирика, не то действительно населили его дом.

Большую часть своего состояния Свифт завещал употребить на создание лечебницы для душевнобольных; «Госпиталь Святого Патрика для имбецилов» был открыт в Дублине в 1757 году и существует по сей день, являясь старейшей в Ирландии психиатрической клиникой.

✓ *Жан-Жак Руссо* (1712–1778)

В результате конфликта писателя с церковью и правительством (начало 1760-х, после выхода книги «Эмиль, или О воспитании») изначально свойственная Руссо подозрительность приобрела крайне болезненные формы. Ему везде мерещились заговоры, он вел жизнь скитальца и нигде не задерживался надолго, полагая, что все его друзья и знакомые злоумышляют против него либо в чем-то его подозревают. Так, однажды Руссо решил, что обитатели замка, в котором он гостил, считают его отравителем умершего слуги, и потребовал вскрытия покойника. Масла в огонь то и дело подливал политический соперник Руссо – Вольтер, требовавший, чтобы энциклопедиста посадили в Бедлам.

✓ *Эдгар Аллан По* (1809–1849)

Зачинатель сразу нескольких жанров в литературе, любитель всего загадочного и мистического, Эдгар По и умер при очень загадочных обстоятельствах. Тут-то ему и припомнили все его, так сказать, житейские слабости, свойственные представителям творческой богемы, прежде всего – пристрастие к алкоголю, под воздействием которого писатель часто попадал в неприятные ситуации. Так до конца и неизвестно, от чего он умер: то ли в самом деле от передозировки алкоголя, то ли его враги, которых он накопил предостаточно, воспользовались его психическим нездоровьем.

✓ *Альфред де Мюссе* (1810–1857)

Выдающийся французский поэт-романтик, близкий друг Жорж Санд, автор знаменитой «Исповеди сына века», страдал нервными припадками, развившимися на почве недолеченного сифилиса. В медицинском лексиконе даже есть определенное явление, названное по имени литератора как первого известного носителя – «симптом Мюссе».

✓ *Алексей Николаевич Апухтин* (1840–1893).

В 1981 году вышел фильм режиссёра Татьяны Лиозновой, снявшей перед этим культовые картины «Три тополя на Плющихе» и «Семнадцать мгновений весны», сразу ставший сверхпопулярным – «Карнавал». О девочке-провинциалке, приехавшей покорять Москву, и её поучительно-драматической судьбе. И вот заходит героиня Нина Соломатина в аудиторию театрального вуза, где её ожидает приёмная экзаменационная комиссия, – и сходу ошарашивает их словами:

*Садитесь, я вам рад.*

*Откиньте всякий страх*

*И можете держать себя свободно,*

*Я разрешаю вам...*

Те, ничего не понимая, именно что садятся, раз уж разрешили. Абитуриентка, видя смятение почтенных членов комиссии, пытается объяснить: «Ну Апухтин же... "Сумасшедший"...». Стихотворению почти сто лет, а какова сила искусства!

Само по себе творение Алексея Апухтина ничем замечательным, кроме редкого в русской лирике жанра – психологическая новелла в стихах, не отличается. Автор попытался предложить свою, стихотворную, версию гоголевского сюжета с намёками на некое наследственное заболевание.

А стихотворение продолжает жить, часть его («Васильки») даже ушла в фольклор. Исследователи обнаружили связь апухтинского «Сумасшедшего» с романом *Владимира Набокова* «Защита Лужина» [12], в котором гроссмейстер также слегка подвинулся умом, но уже на почве страсти к шахматам.

✓ *Ги де Мопассан* (1850–1893)

Выдающийся французский новеллист, то и дело входя в образ своих персонажей, обитателей парижского дна, заразился неизлечимым в то время сифилисом, чем сначала даже гордился. Впоследствии это привело к развитию глубокой ипохондрии, попытке самоубийства, сумасшедшему дому, полной утрате человеческого облика и смерти от прогрессивного паралича мозга.

✓ *Всеволод Михайлович Гаршин* (1855–1888)

Герой одного из самых известных рассказов писателя «Красный цветок» – психически больной человек, он борется с красным цветком в саду, который воплощает, по его представлению, всё мировое зло. С детства будучи очень впечатлительным (как и надлежит творческой личности), автор всю жизнь страдал нервными расстройствами. Достигнув же возраста Иисуса Христа, подвёл итог жизни, бросившись в лестничный пролёт.

✓ *Александр Степанович Грин* (1880–1932)

Создатель романтической вымышленной страны «Гринландии», описанной в романах «Алые паруса» и «Бегущая по волнам», кумир молодёжи 60-х годов, Грин (на самом деле Александр Гриневский) прожил драматическую жизнь, из которой он, собственно, и убежал в мир грациозной сказки. Невероятное количество приключений, пережитых революционером и художником слова, не могло не привести к традиционному для русского человека (к тому же – творца) способу облегчения: пьянству, от чего приходилось Александру Степановичу попадать во всевозможные учреждения, в которых любого приводят в чувство, в том числе – психиатрические лечебницы. Но долго там по живости характера не задерживался.

✓ *Вирджиния Вулф* (1882–1941)

Родоначальница литературы «потока сознания», исследовательница углублённого анализа переломов во внутреннем мире героев, всю жизнь испытывала острую неприязнь ко всем видам физического контакта, возникшую после попытки изнасилования. Разумеется, жить в обществе и быть свободным от физических контактов с обществом крайне трудно. В результате, понимая, что она определённо сходит с ума, писательница подвела черту, войдя в реку и не вернувшись.

✓ **Франц Кафка** (1883–1924)

Мир отчаяния и безысходности, созданный чешским евреем, писавшим на немецком языке, вырос из личной драмы его создателя и стал основой нового эстетического направления «литературы с диагнозом». Невроз, психастения функционального характера, непериодические депрессивные состояния приводили к возбудимости, перемежающейся с приступами апатии, нарушению сна, преувеличенным страхам, психосоматическим трудностям в интимной сфере. Впрочем, ничего удивительного, ведь практически все творческие потуги и свершения гениального писателя оставались при его жизни никому не ведомыми. Немудрено было впасть в самую мрачную ипохондрию. Но, несмотря на несколько попыток самоубийства, умер писатель всё же от туберкулёза.

✓ **Говард Филлипс Лавкрафт** (1890–1937)

В литературе существует жанр – «лавкрафтовские ужасы», обозначающие страх перед неизведанным, боязнь вмешательства в земную жизнь инопланетян. Отец и мать писателя поочередно окончили жизнь в сумасшедшем доме, что, естественно, не оздоровило его сознание. Жуткий стиль его творений, отягощенный всеми возможными на то время излишествами, разумеется, не способствовал продвижению его писаний в широких читательских массах. Поэтому известен он стал только после смерти. И всё же именно миры Ктулху, созданные болезненным воображением Лавкрафта, породили тот океан мира фэнтези, который мы имеем на данный момент.

✓ **Рюноске Акутагава** (1902–1927)

Классик японской литературы, считавший себя учеником Гоголя, Чехова и Льва Толстого, автор произведений под названием «Жизнь идиота», «Муки ада». Долго размышлял о смысле жизни, в результате принял дозу веронала и ушёл из юдоли скорбей.

✓ **Ганс Фаллада** (1893–1947)

Автор романа «Каждый умирает в одиночку», первого литературного произведения о движении Сопротивления в Третьем Рейхе, с юных лет был настолько неуравновешен, что после попытки коллективного самоубийства был официально признан невменяемым, то есть – умалишённым. Впоследствии пристрастие к алкоголю и морфию приводило к неоднократным заключениям в тюрьму и психбольницу, что, впрочем, не мешало литератору в годы Второй мировой войны служить зондерфюрером в оккупированной Франции и писать романы.

✓ **Сергей Александрович Есенин** (1895–1925)

О Есенине известно очень много. До сих пор остаются тайной последние дни его жизни. Именно в эти последние дни он ушёл из психоневрологической клиники Московского университета, аннулировал все московские договора, снял все деньги и уехал в Ленинград, в гостиницу «Англетер», где его потом и нашли.

✓ **Феодосий (Тодось) Степанович Осьмачка** (1895–1962)

Украинский писатель в 30-е годы вошёл в глубокий конфликт с советской властью – просил отпустить его за границу. Советская власть расценила такую просьбу как откровенное помешательство, потому что здравомыслящий человек из самой передовой страны мира уехать не захочет. Поэтому поместила Осьмачку в лечебное учреждение. Откуда литератор неоднократно пытался сбежать. Вторая мировая война помогла ему оказаться за границей. Но там выяснилось, что подозрения советской власти были небезосновательны. В лечебницах Испании, Франции, Германии он искал отдохновения и вдохновения. Увы, безуспешно: скончался в психиатрической больнице в США.

✓ **Андрей Васильевич Головкин** (1897–1972)

Автор классических произведений украинской советской литературы «Бурьян», «Мать», «Артём Гармаш» на начальном этапе своего творческого пути терзался сомнениями по поводу целесообразности писательской стези. И в 1924 году достиг такого душевного кризиса, что решил совершить коллективное самоубийство всей своей семьи. Потому что не мог содержать эту семью. Убил жену и малолетнюю дочь, задумался – и остался жить. После чего долго лечился в психбольнице, вышел оттуда – и стал классиком украинской советской литературы, лауреатом Государственной премии и орденосцем. За убийство его не судили.

✓ **Анна Каван** (1901–1968)

Авангардная, в стиле Кафки проза английской писательницы Анны Каван поражала читателей и исследователей необычной лексикой сновидений, «языком ноктюрна». Каван длительное время открыто употребляла героин, как и положено артистической натуре (она была ещё и художницей), совершила несколько попыток суицида. Имела личного психиатра, которого обаяла настолько, что он вступил с ней в интимную связь. Умерла, скорее всего, от передозировки наркотика.

✓ **Аркадий Петрович Гайдар** (1904–1941)

В советское время была такая крылатая фраза: «В твои годы Гайдар уже полком командовал». Действительно, революция сделала из шестнадцатилетнего мальчика решительного и жестокого бойца, кроваво подавлявшего на заключительном этапе Гражданской войны крестьянские восстания в Тамбовской области и в Сибири. Довоевался до того, что даже командование, не страдавшее из лишним милосердием, сочло, что это уж слишком. Гайдара судили и выдворили из армии. И он стал детским писателем, перемежая периоды написания книг с периодами лечения от «травматического психоза» в психбольницах. Советские школьники все сплошь были тимуровцами, подражавшими героям повести Гайдара «Тимур и его команда».

✓ *Даниил Иванович Хармс* (1905–1942)

Один из самых необычных поэтов советской эпохи. Уникальность и оригинальность его творчества, конечно же, никак не могла совпасть с доктриной марксизма-сталинизма. Поэтому, когда настал период, что уже нельзя было прятаться за смешными и парадоксальными детскими стихами, когда наступила война и нужно было выбирать, Хармс выбрал то, на что не решился в эти годы никто. НИКТО. Он отказался не просто идти в армию, он отказался утверждать, что «наше дело правое». Это было настолько ошеломляющим, что его даже в тюрьму не отправили. Он умер от голода в блокадной психбольнице при ленинградской тюрьме «Кресты».

✓ *Теннесси Уильямс* (1911–1983)

Модный американский драматург, любимец публики, гламурный прожигатель жизни в определённый момент «принял свою гомосексуальность», когда это ещё не было обычным делом. Поэтому дальнейшая его судьба складывалась напряжённо: алкоголь, наркотики, психиатрические больницы. Находясь в не очень адекватном состоянии, писатель несколько раз давал для папарацци рискованные интервью, чем окончательно подорвал свою репутацию. Умер при до конца не определённых обстоятельствах.

✓ *Пауль Целан* (1920–1970)

Немецкоязычный еврей родом с Украины несколько раз волею судьбы менял гражданство, поэт, о котором писали крупнейшие философы XX века, в конце жизни оказался втянутым в некрасивую историю с мнимым плагиатом, повредился рассудком и бросился со знаменитого парижского моста Мирабо.

✓ *Пауло Коэльо* (1947)

Бразильский литератор является в определённом смысле рекордсменом по написанию мировых бестселлеров. Общий тираж его книг превышает 300 миллионов экземпляров. Правда, у многих читателей и критиков литературы то и дело возникает вопрос: а является ли написанное Коэльо литературой вообще? И тут возникает вопрос о художественном вкусе и его наличии у большинства потенциальных читателей. Нас же заинтересовал один факт из биографии литератора: во время господства военной диктатуры в Бразилии Коэльо с группой художественно одарённых единомышленников попал в тюрьму, поскольку их деятельность вызывала подозрение. Многих подвергли пыткам. Коэльо же был признан невменяемым, то есть – сумасшедшим, и выпущен. После чего началась его феерическая мировая карьера.

## Литература

1. Батюшков Константин Николаевич [Электронный ресурс]. – URL: Википедия, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Батюшков,\\_Константин\\_Николаевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Батюшков,_Константин_Николаевич).
2. Виктор Ерофеев: «Писатель должен быть сумасшедшим. Просто не все сумасшедшие – писатели» [Электронный ресурс]. – URL: <https://fakty.ua/224078-viktor-erofeev-pisatel-dolzhen-byt-sumasshedshim-prosto-ne-vse-sumasshedshie-pisateli>.
3. Волков В. Н. Судебная психиатрия: Курс лекций. – М.: Юристь, 1998. – 408 с.
4. Грибоедов А. С. Горе от ума: Комедия / Коммент. С. А. Фомичева. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 1994. – 294 с.
5. Деменция: эволюция понятия и его роль в культуре и истории // Медицина світу. – 2009. – № 1 [Электронный ресурс]. – URL: <http://msvitu.com/archive/2009/january/article-8-ru.php?lang=ru>
6. Дина Рубина: «Все писатели сумасшедшие» [Электронный ресурс]. – URL: <https://myslo.ru/city/people/interview/dina-rubina-vse-pisateli-sumasshedshie>
7. Ерофеев Виктор Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ерофеев,\\_Виктор\\_Владимирович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ерофеев,_Виктор_Владимирович).
8. Карпов П. И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. – М.; Л.: Гос. изд-во Главнаука, 1926. – 200 с.
9. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 6. Критика и публицистика. – М.: ГИХЛ, 1959–1962.
10. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 2. Стихотворения 1823–1836. – М.: ГИХЛ, 1959–1962.
11. Рубина Дина Ильинична [Электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Рубина,\\_Дина\\_Ильинична](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рубина,_Дина_Ильинична)
12. Сакун С. В. Превращение Медного Всадника в фигуру черного шахматного коня [Электронный ресурс]. – URL: <http://sersak.chat.ru/Bronze%20Horseman.htm>
13. Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего. – СПб.: ИГ Лениздат, 2014. – 288 с.



В. А. Гусев

## **ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПРЕКРАСНОЙ ДАМЫ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА (1910–1920-е годы)**

---

Известны образы литературных персонажей, переходящие из века в век, из одного произведения в другое; они обеспечивают преемственность в развитии культуры. Чаще всего это персонажи фольклора, эпоса, прозы, драматургии. Не просто в длинном ряду такого рода «вечных образов» обнаружить лирический образ, основанный на эмоциональном переживании. Но бывают и исключения. К ним, с некоторыми оговорками, можно отнести блоковский образ Прекрасной Дамы, который присутствует в русской литературе более столетия, хотя и не всегда сохраняет полностью свой изначальный смысл.

Мы попытаемся проследить особенности трансформации блоковского образа в русской поэзии 1910–1920-х годов XX века. В. Брюсов утверждал, что Блок с бесстрашной искренностью «черпает содержание своих стихов из глубины своей души» [6, с. 474]. Так создан и образ Прекрасной Дамы, и, казалось бы, в силу своей неповторимой уникальности он не может быть воспроизведён вновь, однако это не так. Этот образ обладает глубоким символическим содержанием, большой силой обобщения и выразительности, что делает возможным его возникновение и в творчестве других поэтов. Разумеется, в новой социокультурной ситуации образ Прекрасной Дамы переосмысливался и обретал новые черты.

Как известно, культ Прекрасной Дамы (*la Belle Dame*) возникает в Средние века. Его истоки видят в поклонении Деве Марии, олицетворяющей чистоту и непорочность. Особая целомудренность и скромность не были отличительными чертами Средневековья, однако любовь к Прекрасной Даме не сопровождалась желанием близости и ограничивалась служением, поклонением и воспеванием. Этот образ нашёл воплощение в средневековой европейской литературе. Пожалуй, самой известной является поэма Алана Шартье «Прекрасная Дама без милости» (1424), где речь идёт о гордой красавице с каменным сердцем, в которое не может войти «чувство милости». Поэма как литературный памятник была издана в Париже в 1901 году. Одновременно филологический журнал «*Romania*» начал публикацию серии статей об этом произведении и подражаниях ему в средневековой литературе. По-видимому, знакомство с поэмой А. Шартье и помогло студенту-

филологу Александру Блоку найти образное выражение неземному символу Вечной Женственности. Неоднократно отмечалось, что на Блока оказала влияние и религиозно-философская концепция Владимира Соловьёва, и его поэзия, для которой характерно парадоксальное сочетание проповеднического пафоса и ироничности, возвещался грядущий приход Вечной Женственности, которой должны подчиниться даже черти:

Вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идёт.  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилося с пучиною вод.

Всё, чем красна Афродита мирская,  
Радость домов, и лесов, и морей, –  
Всё совместит красота неземная  
Чище, сильней, и живей, и полней [17, с. 121].

Вечная Женственность Вл. Соловьёва отождествлялась с понятием Софии, поэт полагал, что она есть «образ всеединства мира, созерцаемый Бог». Рассматривая особенности «египетского мирозерцания», он отмечал: в материальной природе «...эти мыслители-поэты узнавали проявление небесной Премудрости, ниспавшей из высших сфер: так, видимый свет нашего мира был для них улыбкой Софии, вспоминающей нездешнее сияние покинутой Плеромы (полноты абсолютного бытия)» [18, с. 137]. Вечная Женственность воплощала в телесном облике высшее начало, божественную гармонию, «небесную Премудрость».

Младшие символисты, вслед за Вл. Соловьёвым, воспринимали Вечную Женственность как своего рода новый религиозный культ, что нашло отражение и в раннем мистико-философском поэтическом творчестве А. Блока, создавшего свой образ Прекрасной Дамы, воплощение Вечной Женственности. Как полагает Ж. Нива, поэт творил «...собственные мифы или, вернее, один, главный миф его творчества – миф о Вечной Женственности» [15, с. 129].

В первой книге лирики – «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) – Блок ярко воплотил своё самобытное мистическое мировидение. Хрестоматийными стали строки:

Вхожу я в тёмные храмы,  
Совершаю бедный обряд.  
Там жду я Прекрасной Дамы  
В мерцаньи красных лампад [4, с. 78].

О творчестве А. Блока этой поры Н. Берберова писала: «Поэт в расцвете сил, он обретает уверенность, его творчество совершенствуется, становится мощным и целостным; рождаются изумительные “Стихи о Прекрасной Даме”. И со-

зданное Блоком в эти три года остаётся в русской литературе непревзойдённым образцом чистоты, возвышенности, очарования» [3, с. 44]. А «непревзойдённый образец» не может не вызывать у художников понятное желание если не превзойти его в своём творчестве, то хотя бы приблизиться к нему. Во всяком случае, остаться незамеченным он не может. Речь, конечно, не идёт о прямом ученичестве; переосмысленный и переконструированный образ служит целям трансляции культурного опыта, что особенно важно в эпохи резкого слома социокультурных парадигм.

В образе Прекрасной Дамы воплощена идея Вечной Женственности, мир конкретно-чувственных явлений, сильного и непосредственного любовного чувства и мистических откровений. «Под “Прекрасной Дамой”, каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвящённые ей стихи, он разумел божественное, вечное женственное начало, которое должно широко проникнуть в мир, возродить, воскресить его», – писал В. Брюсов [5, с. 465]. Принято считать, что прототипом Прекрасной Дамы послужила Любовь Дмитриевна. Конечно, автобиографическое начало присутствует в цикле, так сказать, в «снятом» виде, всё же Прекрасная Дама – это не образ реальной женщины, на что в своё время специально обратила внимание Зинаида Гиппиус. В цикле «Живые лица» она описывает встречу с Блоком впервые после его женитьбы: «Он мне принёс стихи, – и стихи были те же, блоковские, полные той же прелестью, говорящей о той же Прекрасной Даме. И разговор наш был такой же; только один у меня вырвался прямой вопрос, совершенно ненужный, в сущности:

– Не правда ли, ведь, говоря о Ней, вы никогда не думаете, не можете думать ни о какой реальной женщине?

Он даже глаза опустил, точно стыдясь, что я могу предлагать такие вопросы:

– Ну, конечно, нет, никогда.

И мне стало стыдно. Такой опасности для Блока, и женившегося, не могло существовать. В чём я его подозреваю!» [7, с. 221].

Как отмечала З. Минц, Прекрасная Дама воплощает мир «неба», светлого идеала, и природа её неземная: «Она – “дочь блаженной стороны”, “российская Венера”, “царица звёздных ратей”; её образ “нездешней, видно, силой / Наделён и окрылён”. “Небесное” в облике Прекрасной Дамы подчёркивается и написанием имени Её с большой буквы, и тем, как она “является” герою» [13, с. 20].

В своей первой поэтической книге А. Блок называет Прекрасную Даму «Вечной весной», «Вечной надеждой», «Вечной женой», «Вечно юной», «Недостижимой», «Непостижимой». Она – великая тайна, которую стремится познать поэт, разгадывая её мистический смысл, он весь в ожидании её прихода. Их встреча происходит, но в конечном счёте, как утверждает З. Минц, она приводит к крушению мечты, к сомнению в том, что идеал может осуществиться здесь, на земле. «“Она” и герой встречаются, но Встреча произошла на земле и знаменовала победу “тёмного” земного начала. Герой и героиня цикла, подчинённые власти

этого земного начала, приобретают черты “тёмные”, злые. Вера исчерпала себя» [13, с. 29]. Позже, в 1905 году, Блок пишет стихотворение «Поэт», где воспроизводится разговор отца с маленькой дочерью. В нём речь идёт о «глупом поэте», мечтающем о встрече с Прекрасной Дамой. Отец объясняет девочке, почему та не приходит:

- А эта Дама – добрая?
- Да.
- Так зачем же она не приходит?
- Она не придёт никогда.
- Она не ездит на пароходе [4, с. 148].

Прекрасная Дама Блока не обладает «сердцем из мрамора», как героиня поэмы Алана Шартье, но она не приходит, хотя поэт страдает и ждёт её. Воплощение идеала небесной мудрости не может появиться в прозаических реалиях грешной земли.

Позже в поэзии Блока доминируют образы Цыганки, Снежной Маски, Незнакомки. Они так или иначе соотносятся с Прекрасной Дамой. И, пожалуй, одним из наиболее известных стихотворений Блока является «Незнакомка». Ю. Айхенвальд утверждал, что Блок только на час рыцарь Прекрасной Дамы: «В этом ведь и заключается основной надлом его поэзии, – в этой невыдержанности его идеализма» [2, с. 166]. Поэт встречает Незнакомку не в храме, а в ресторане. В отличие от Прекрасной Дамы, Незнакомка появляется в пошлой обстановке загородного ресторана и обладает конкретными приметами («Шляпа с траурными перьями и в кольцах узкая рука»), её образ опозитизирован, ему присущи загадочность, мистическая таинственность. О его романтической неоднозначности сказано немало. Сам Блок в этой связи писал: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в чёрном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» [4, с. 152]. Здесь ощутима идеализация злого демонического начала, предвестников которого З. Минц находит уже в «Стихах о Прекрасной Даме». Большинство женских образов в поэзии Блока в читательском восприятии так или иначе соотносятся с Прекрасной Дамой.

Символисты ожидали обновления старого мира и полагали, что должно произойти кардинальное преобразование общества и человека. Скажем, З. Гиппиус в канун первой русской революции утверждала: «Мы знаем, мы знаем: всё будет иначе» («Всё кругом», 1904). И кардинальные перемены действительно наступили: революция, Гражданская война... Правда, социальная революция не стала революцией духовной и не привела к кардинальному изменению человека и мира.

А что же Прекрасная Дама? М. Цветаева в стихотворении «Из строгого, стройного храма...» (1917) так увидела её явление в реалиях революции:

Из строгого, стройного храма  
Ты вышла на визг площадей...  
– Свобода! – Прекрасная Дама  
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, –  
Обедня ещё впереди!  
– Свобода! – Гулящая девка  
На шалой солдатской груди! [21].

Короткое стихотворение Цветаевой ярко и выразительно, а образ Свободы необычен, не похож на традиционный, который, к примеру, мы можем найти в одной из «Сверхповестей» (1915–1922) В. Хлебникова – «Война в мышеловке»:

Свобода приходит нагая,  
Бросая на сердце цветы,  
И мы, с нею в ногу шагая,  
Беседуем с нею на «ты» [20, с. 461].

Исторический опыт убедил нас, что беседа со свободой на «ты» может привести к тому, что вместо цветов в ход идут гранаты и духовное преображение мира не происходит, и это верно отразила М. Цветаева в своём стихотворении. Образ Прекрасной Дамы в его трансформации, предложенной М. Цветаевой, далёк от его первоначального, блоковского, хотя и содержит отсылку к высокому идеалу, воплощённому в Прекрасной Даме и достойному преклонения.

Могла ли Прекрасная Дама появиться в послереволюционной России?

Николай Тихонов в стихотворении «Мы разучились нищим подавать» (1921) так изображает тогдашнюю жизнь:

Мы разучились нищим подавать,  
Дышать над морем высотой солёной,  
Встречать зарю и в лавках покупать  
За медный мусор – золото лимонов.  
Случайно к нам заходят корабли,  
И рельсы груз проносят по привычке;  
Пересчитай людей моей земли –  
И сколько мёртвых встанет в переключке [19, с. 262].

Приход Прекрасной Дамы в этом мире невозможен. Как известно, она «не ездит на пароходе», тем более случайном, а главное, она не нужна людям, души которых опустошены братоубийственной войной. Мир, в котором возник образ

Прекрасной Дамы, разрушен, и старый социокультурный опыт в новой ситуации неактуален.

Советские литературоведы справедливо полагали, что лирика Тихонова лишена медитативности и сосредоточенного раздумья, его герой весь в действии: «В противовес рефлекслирующей поэзии “космистов” энергичный и дерзкий, наделённый чертами сильной личности <...> герой Тихонова принципиально избирает землю» [14, с. 180–181]. Конечно, ранняя лирика поэта («Орда», «Брага») сложнее и не лишена рефлексии, но его герой, ставший «как железные гвозди простым», не ищет выходы в иномирие, где можно было бы повстречать Прекрасную Даму. Разумеется, он любит женщину, но его любовь иная. В стихотворении «Полюбила меня не любовью...» (1920) речь идёт о любви к молодой якутке, сбежавшей к «угрюмому номаду»:

Ночью в юрте, за ужином грубым  
Мне якут за охотничий нож  
Рассказал, как ты пьёшь с медногубым  
И какие подарки берёшь.

«Что же, видно, мои были хуже?»  
«Видно, хуже», – ответил якут,  
И рукой, лиловой от стужи,  
Протянул мне кусок табаку [19, с. 270].

Казалось бы, лирический герой этого стихотворения ничуть не похож на рыцаря Прекрасной Дамы, но его чувство необычно ярко, он сам сравнивает его с огнём, сжигающим берёзовые поленья. В стихотворении не звучат лирико-патетические интонации, в нём нет противопоставления земного небесному, доминирует суровая семантика металла: нож, винтовка, медногубый соперник, да и лирический герой, судя по всему, – человек «железный», способный на решительные поступки. И поэтому любовный конфликт в стихотворении не имеет символической двуплановости и разрешается с трагической простотой:

Я ударил винтовкою оземь,  
Взял табак и сказал: «Не виною.  
Видно, брат, и сожжённой берёзе  
Надо быть благодарной огню» [19, с. 270].

Экспрессия этого небольшого стихотворения основана на контрастных, резко очерченных образах. А металл и огонь как символы переделки, переплавки человека скоро утвердятся в советской литературе, хотя напомним, что идея переделки человека в ходе «жизнестроительства» утверждалась в литературе Серебряного века.

В 1920-е годы в русской поэзии возникают выразительно-динамические, грубо-реальные формы, упрощается поэтический язык. Как отмечал М. Гаспаров, в «эпоху строительства социализма» менялись условия бытования поэзии. «Простота, привычность, свобода от сложных историко-культурных ассоциаций воспринимаются как большое достоинство, отступление от этих качеств осуждается как формализм» [6, с. 285]. В это время проявилась усталость от смелых поэтических экспериментов Серебряного века, что предполагало поиск новых, простых и ясных форм, которые могли быть поняты и приняты самым широким читателем. Даже Б. Пастернак, связь которого с традициями Серебряного века никогда не прерывалась, пишет в 1919 году: «Символизм, акмеизм, футуризм? Что за убийственный жаргон?» [16, с. 369]. Могло показаться, что перечисленные Пастернаком «измы» окончательно изжили себя. Символизм казался недавним, но уже неактуальным прошлым литературы и иронически переосмысливался, о чём, скажем, свидетельствовало стихотворение «Бей белых и зелёных» (1928) В. Маяковского:

Прекрасной  
 дамы  
 тень сквозная  
 мелькнет  
 в бутылочной длине, —  
 а пьяный  
 Блок  
 бубнит:  
 «Я знаю,  
 я знаю — истина в вине».  
 Пенится  
 бокал  
 золоторунный...  
 Петербурговы буруны  
 чёрных  
 роз  
 намели пучки...  
 «И тотчас же в ответ что-то грянули струны,  
 иступлённо запели смычки» [12, с. 88].

Маяковский сближает Прекрасную Даму и Незнакомку, снижая символическую значимость этих образов, а заодно и образ самого поэта, бубнящего одно: «Истина в вине». И в дальнейшем в русской поэзии эти блоковские образы возникают преимущественно в иронически-сниженном свете.

Ироническое отношение к культурным константам недавнего прошлого ощущимо в стихотворении Георгия Иванова «Свободен путь под Фермопилами...» (время написания неизвестно, впервые опубликовано в 1957 г.):

А мы – Леонтьева и Тютчева  
Сумбурные ученики –  
Мы ничего не знали лучшего,  
Чем праздной жизни пустяки.

В этой связи возникает и отсылка к блоковской «Незнакомке»:

Мы тешимся с обманами,  
И нам потворствует весна,  
Пройдя меж трезвыми и пьяными,  
Она садится у окна.

Далее – переход к мотиву видения иного мира, «блаженной страны»:

«Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна».  
Ей за морями-океанами  
Видна блаженная страна.

Лирический герой «Незнакомки» видит не «блаженную страну», а «берег очарованный» и «очарованную даль»; Г. Иванов это видение сатирически конкретизирует:

Стоят рождественские ёлочки,  
Скрывая снежную тюрьму.  
И голубые комсомолочки,  
Визжа, купаются в Крыму [8, с. 120–121].

Раздражающий женский визг, звучащий в блоковской «Незнакомке», слышен и у Цветаевой («визг площадей»), и у Г. Иванова («Визжа, купаются в Крыму»). Стихотворения Владимира Маяковского и Георгия Иванова содержат многочисленные отсылки-аллюзии, точные и неточные цитаты, но они определяются таким авторским видением, которое, по сути дела, разрушает поэтический мир Блока. Здесь поэтическая цитата работает скорее как механизм полемики, а не преемственности, хотя, конечно, и полемика – одна из форм преемственности, предполагающей в конечном счёте непрерывное наследование культуры. И принявший революцию Маяковский, и эмигрировавший Г. Иванов иронически переосмысливают мистический символизм Блока как уже неактуальные, но значимые явления недавнего прошлого культуры.

Образ Прекрасной Дамы мог быть представлен даже в откровенно иронически-сниженном плане, что и сделал малоизвестный, а теперь уже и совершенно забытый поэт Н. Агнивцев:

Подобно скатившейся с неба звезде,  
Прекрасная дама купалась в пруде.



Заметив у берега смятый корсаж,  
 Явился к пруду любознательный паж.  
 Увидев пажу от себя в двух шагах,  
 Прелестная дама воскликнула: «Ах!»

Но паж не обратил на неё внимания, чем огорчил и возмутил даму, за что и был наказан:

За дерзких поступков фривольный уклон  
 В дворцовой конюшне был высечен он.

Так, в этом пруду всем повесам в укор  
 Прекрасная дама сидит до сих пор! [1].

Как видим, по версии Н. Агнивцева, вера в Вечную Женственность достойна только пародирования: Прекрасная Дама оказалась навечно в пруду, погружённая в злую и неистинную реальность, что и представляется поэту забавным, т. е. пародия разрушает неизменную составляющую этого образа.

В советской поэзии той поры на смену традиционным для русской литературы женским образам приходит девушка в солдатской шинели или сером, неброском платье рабфаковки. Разумеется, «шляпа с траурными перьями» как головной убор передовой «женщины-товарища» была совершенно неуместна. Как отмечает Н. Лебина, со второй половины 20-х годов «...в художественной агитации и пропаганде полностью утвердился образ передовой женщины, важным атрибутом внешности которой стала красная косынка, повязанная концами назад» [10, с. 191]. Новая символика, новый женский канон «...активно формировался усилиями литературной и художественной интеллигенции» [10, с. 191].

Женские образы советской поэзии того времени лишены мистического ореола и романтической загадочности. Скажем, М. Исаковский в стихотворении «Формула любви» (1928) так писал об этом извечном чувстве:

Студент математик забросил давно  
 зачёты и комнату низкую,  
 студент математик сказал «Решено!»,  
 увлѣкшись высокой лингвисткою [9, с. 135].

Завершается стихотворение не слишком оптимистично:

Наташа! Мы счастливы будем вдвоём!  
 Наташа, любовь моя первая!

.....

Лингвистка сказала, что это приём –  
 Всего лишь простая гипербола [9, с. 135].

Казалось бы, здесь воссоздана драма неразделённой любви, но нет, это всего лишь забавная ошибка юности. Формула любви имела рациональное решение, исключающее всякую мистику: всё просто, понятно и подчинено разумной необходимости. В советском обществе на свой лад утверждалась идея репрессивной рациональности, описанная вслед за З. Фрейдом Г. Маркузе: человек «становится сознательно мыслящим субъектом, приводимый в движение рациональностью, навязанной ему извне» [11, с. 7]. По Г. Маркузе, эта особенность свойственна любому обществу, любой цивилизации, «и если архетипом свободы является отсутствие принуждения, то цивилизацию можно рассматривать как борьбу с этой свободой» [11, с. 7]. Однако насколько эффективен репрессивный контроль, продиктованный рациональностью? Ведь эмоционально окрашенные отношения между мужчиной и женщиной далеко не всегда рациональны, как и духовная жизнь личности, её отношения с миром.

В 20-е годы в Советской России были возможны и такие формы любви, как всеохватная любовь к идее, мировой революции, всемирного братства, которая превращалась в идею-чувство, в идею-страсть. «Роман» человека с идеей отразила русская литература XIX века, и ярким примером тому может служить творчество Ф. Достоевского. Среди мистических озарений, посетивших поэтов в начале XX века, была идея Вечной Женственности, о чём уже шла речь. В 20-е годы любовь к идее и любовь к женщине могли быть представлены в противоречивом единстве. Так, во всяком случае, ощущал любовь лирический герой В. Маяковского этой поры:

В поцелуе рук ли,  
  губ ли,  
в дрожи тела  
  близких мне  
красный  
  цвет  
  моих республик  
тоже  
  должен  
  пламенеть [12, с. 382].

У Маяковского, почти по Вл. Соловьёву, любовные отношения с женщиной должны воплощать некую надличностную идею. Глубоко личное чувство подчиняется коллективному мировидению и не лишено рациональности. В советской художественной культуре доминировал пафос коллективизма; индивидуализм, присущий лирическому сознанию, выражающему внутренний мир личности, казался подозрительным, и уж вовсе неуместным в этом социокультурном контексте оказывался мистико-символический образ Прекрасной Дамы. И всё же вовсе изгнать лирику не удавалось: «Существует – и не в зуб ногой» (В. Маяков-

ский). Да и идея торжества Вечной Женственности, хотя и отличалась от её соловьёвско-блоковского философско-поэтического истолкования, вновь возникает в русской поэзии. Лирика, преодолевающая актуальный в той литературной ситуации социальный дидактизм, утверждает личностно-исповедальное начало, тем самым продолжая традицию Серебряного века и, в частности, первой поэтической книги А. Блока. Образ Прекрасной Дамы в том или ином художественном воплощении присутствует в литературном дискурсе 1910–1920-х годов и служит одним из связующих звеньев, способствующих преодолению произошедшего в эти годы трагического разлома культуры, породившего кардинальную смену социальных ценностей и эстетических координат.

### Литература

1. *Агнивцев Н.* Бестактный поступок [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=8397>
2. *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей: в 2 т. – Т. 2. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – 288 с.
3. *Берберова Н.* Александр Блок и его время: Биография / Пер. с фр. А. Курт, А. Райской. – М.: Изд-во Независимая Газета, 1999. – 256 с.
4. *Блок А. А.* Сочинения в двух томах. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1955. – 816 с.
5. *Брюсов В.* Александр Блок // Среди стихов. 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 464–475.
6. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Наука, 1984. – 320 с.
7. *Гиппиус З. Н.* Мой лунный друг. О Блоке // Стихотворения; Живые лица / Вступ. статья, сост., подгот. текста, коммент. Н. Богомолова. – М.: Худ. лит., 1991. – С. 214–250.
8. *Иванов Г. В.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. – М.: Книга, 1989. – 574 с.
9. *Исаковский М.* Сочинения в 2 т. – Т. 1. Стихи, поэмы, песни 1924–1940. – М.: ГИХЛ, 1956. – 310 с.
10. *Лебина Н.* Пассажиры колбасного поезда: Этюды к картине быта российского города: 1917–1991. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 584 с.: ил. (Серия «Культура повседневности»).
11. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 526 с.
12. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т. 9. – 612 с.
13. *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. – СПб.: Искусство-СПб, 1999. – 727 с.

14. Михайлов А. И. Поэзия двадцатых годов (1921–1930) // История русской советской поэзии. 1917–1941. – М.: Наука, 1983. – С. 122–233.
15. Нива Ж. Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век [под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда]. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 127–147.
16. Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худ. лит., 1989–1992. – Т. 4.
17. Соловьёв Вл. Стихотворения и шуточные пьесы [Вступ. ст., сост. авт. прим. З. Г. Минц]. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 352 с.
18. Соловьёв В. С. Сочинения в 2-х т. – Т. I / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги; Примеч. С. Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 892, [2] с. – (Филос. наследие. Т. 104).
19. Тихонов Н. С. Великим океаном нашей жизни. – М.: Сов. писатель. – 352 с.
20. Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – 736 с.
21. Цветаева М. И. «Из строгого стройного храма ты вышла на визг площадей...» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.tsvetayeva.com/poems/iz\\_strogo\\_strojnoho](http://www.tsvetayeva.com/poems/iz_strogo_strojnoho)

В. Я. Звиняцковский

## СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ОПЯТЬ ШОПЕН НЕ ИЩЕТ ВЫГОД...»: из записок старого киевлянина

---

*Светлой памяти Натальи Ростиславовны – с благодарностью за подсказки не только к этой статье, но вообще по жизни.*

*...Прямя подсвечники каштанов,  
На звёзды смотрит прошлый век.*

Именно так – четырёхстопным онегинским ямбом – подумалось лирическому герою Пастернака тёплым майским вечером 1931 года у окна, распахнутого в тихий киевский дворик...

Он явился в Киев в середине мая, будто подгадал к цветенью каштанов. Явился таким путешествующим Онегиным в смятении чувств переживать своё «Второе рождение». И одноимённую книгу, куда вошло интересующее нас стихотворение, можно было бы даже посчитать в каком-то смысле **романом** в стихах, будь у неё в запасе вдоволь эпического пространства.

Но в том-то и дело, что любой образ «реального» пространства автором «Второго рождения» намеренно скомкан и смят, «как узелок с бельём у выписавшегося из больницы»: лишь подобные пространственные образы способны адекватно отобразить смятение чувств лирического героя.

Вот почему любой реальный комментарий к таким стихам становится по необходимости нереальным. В жанре нереального комментария и составлены предлагаемые заметки.

### 1

«Святославская улица, застроенная скучными доходными домами из жёлтого киевского кирпича, с такими же кирпичными тротуарами, упиралась в огромный пустырь, изрезанный оврагами. Таких пустырей среди города было несколько. Назывались они “ярами”.

Весь день мимо нашего дома тянулись к Святославскому яру обозы “каламашек” с глиной. Каламашками в Киеве назывались тележки для перевозки земли. Каламашники засыпали овраги в яру и ровняли его для постройки новых домов.

Земля высыпалась из каламашек, на мостовой всегда было грязно, и потому я не любил Святославскую улицу».

Судя по этому свидетельству в «Повести о жизни» Константина Паустовского, детство которого прошло на Святославской улице как раз в том самом – девятом – доме, куда судьба тридцать лет спустя забросит Пастернака, – цивилизация в Святославский яр пришла не с «прошлым веком» Шопена, а уже с веком для поэта «нынешним» – двадцатым. Лишь в том сравнении Киева с «бредовой, полной грохота и пыли, **даже и ночью**, – Москвой», к которому прибегает Пастернак в письме к возлюбленной по возвращении из майской поездки, могли представиться **прошлым** веком и «скучные доходные дома из жёлтого киевского кирпича», и тихие майские вечера в спутанных улочках Верхнего города, где свечи каштанов ярче тусклых фонарей, а звёзды ярче каштанов, и звуки фортепиано громче пока ещё редкого треска автомоторов...

Но вот наступает утро – и по Святославской, как встарь, тянутся грузы кирпича, будя поэта в его временном пристанище. Это предусмотрительные «письменники», пока ещё не киевские, а харьковские, на свободном пространстве Святославского яра затеяли строить «Ролит» – «Робітник літератури»: так называется уютно спроектированный Василием Кричевским кооперативный писательский дом, куда харьковские «письменники» дружно переедут из своего тоже весьма удобного «Слова» (так назывался их жилкооператив в Харькове).

«Ролит» поспеет в аккурат к 1934 году, когда Киев постигнет бедствие хуже Батыева – он станет столицей УССР. И харьковские «письменники» тоже «поспеют» стать киевскими. И, конечно, не Святославский яр, где им, как и Пастернаку, открыты мемориальные доски, а Александр Галич обессмертит их «союз» с Пастернаком, как некогда обессмертил Пушкин «союз Моцарта и Сальери»:

*Даже киевские письменники  
На поминки его успели.  
Как гордимся мы, современники,  
Что он умер в своей постели!..*

Правда, среди кооператоров Ролита были и приличные люди, которые изначально тихо жили и творили в Киеве. Николай Ушаков привёл к Пастернаку на Святославскую чудо-ребёнка Лёню Вышеславского. Оба читали Пастернаку стихи. Оба в будущем жители «Ролита». Среди записавшихся в кооператив были и Степан Васильченко, и Григорий Косынка, и Евгений Плужник, и Борис Антоненко-Давыдович. Но ролитовцами они так и не стали: Васильченко умер в 1932 г., а остальных как раз накануне вселения накрыла очередная волна сталинских репрессий. Из сталинских лагерей и ссылки вернулся один Борис Антоненко-Давыдович. Правда, в самом доме места ему не нашлось – поселили во дворе,

во флигеле. В 80-е и мне повезло побывать у него. «А звідти, крім Ліни, ніхто до мене не ходить», – печально говорив Борис Дмитриевич, кивая на окна «Ролита». На журнальному столике лежал новый сборник, подаренный Линой Костенко и раскрытый на стихотворении «Има Сумак», с энергично отчёркнутой строфой о том, как «інків ставили до стінки»...

Тема эта – как ставят или в любой момент могут поставить к стенке – в 1931 году куда как близка Пастернаку, до сих пор тяжело переживающему непоправимые утраты прошлой весны. Из них, быть может, острее даже, чем самоубийство Владимира Маяковского, – арест и расстрел Владимира Силлова, «единственного честного, живого, укоряюще благородного из лефовских людей в их современном облике», – как писал Пастернак 31 марта 1930 года Николаю Чуковскому.

Устав от киевских литературных бесед с их громко высказанными **выгодами** от будущего перенесения столицы и вступления в «Ролит» и шёпотом – **вероятями** новых арестов, Пастернак в донёсшихся вдруг откуда-то издалёка звуках рояля слышит начало нового реалистического стихотворения – стихотворения о реализме Шопена.

## 2

По воспоминаниям Николая Вильмонта, поздней осенью 1929 г., в самом начале знакомства с Нейгаузами, Пастернак в их присутствии произнёс вдохновенную речь о реализме Шопена:

– Шопен реалист не в меньшей мере, чем Лев Толстой, который его так обожал и как-то признался маме (она была отличной пианисткой), что для него весь музыкальный мир делится на Chopin и всех других композиторов. И в самом деле, что отличает Шопена от его современников и предшественников? Конечно же, не просто несходство с ними, а сходство с натурой, с которой он писал, вернее, которую он познавал в своём предельно личном, а потому (вы меня понимаете?) *предельно реалистическом* соприкосновении с жизнью [2, с. 141].

И пятнадцать с небольшим лет спустя, в феврале 1945 года, к 135-летию великого польского композитора, поэт напишет нечто подобное: «Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурой, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вёл именно этот расточительно-личный и нерасчётливо-одинокый род существования» [3, с. 167].

Но вот последняя мысль – что творчество Шопена «биографично не из эгоцентризма» – уже отражает всё то, что произошло не только после встречи с Нейгаузами, но и как её ближайший результат. В сущности, это автоперевод на язык прозы той поэтической мысли, что родилась в мае 1931 г. в Киеве и выпелась четырёхстопным онегинским ямбом:

*Опять Шопен не ищет выгод,  
Но, окрыляясь на лету,  
Один прокладывает выход  
Из веритья в правоту.*

На первый взгляд, весьма удивительно это заявление о том, что Шопен век тому назад не искал выгод. Что это – упрёк веку нынешнему с позиций прекраснотушного века минувшего?..

В 1931 году отмечалось столетье «Евгения Онегина». Ровно век тому назад у Пушкина «Татьяна учудила». Но она «учудила» по моде своей эпохи. Мода же состояла в том, чтоб «не искать выгод» даже для своей любви. Право, стоит с этой мыслью в голове послушать модную музыку эпохи ранней душевной зрелости пушкинской Татьяны – шлягеры 30-х годов XIX века, например Шопена: в этих звуках мы услышим, как молодость и любовь, в отличие от нынешних, стремятся не к инфантильному самоудовлетворению, но к высшей зрелости и совершенству.

Видимо, главный парадокс «сюжета Шопена» точно так же, как главный парадокс сюжета «Онегина», состоит в том, что в тот самый момент, когда человек – внешне – наименее свободен («другому отдана»), он и обретает подлинную свободу выбора. Кюхельбекер из заточения точнее всех первых читателей пушкинского романа уловил эту тонкость авторского отношения: «Поэт в своей 8-й главе похож сам на Татьяну, – замечал Кюхельбекер. – Для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и знает его наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин переполнен, хотя он, подобно своей Татьяне, и не хочет, чтоб об этом чувстве знал свет». Кюхельбекер не определяет это чувство, но, поскольку в нём Пушкин «похож сам на Татьяну», можно попытаться определить его **как чувство собственного достоинства свободной личности, чья внутренняя, духовная свобода не зависит от внешних обстоятельств.**

Романтика и рыцарственность Пушкина и Шопена не инфантильны. Как пишет Пастернак о Шопене: «Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку. Это рыцарские преданья в обработке Мишле или Пушкина, а не косматая голоногая сказка в рогатом шлеме» [3, с. 170].

Именно «духа романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого начала произвольности» [3, с. 166], не признавал и – совершенно справедливо – не усматривал Пастернак ни у Шопена, ни у зрелого Пушкина. Романтически настроенные читатели и читательницы пушкинской эпохи так же, как современная Пушкину критика, были глубоко разочарованы и даже возмущены поведением Татьяны. Неужели первый поэт России не мог им дать насладиться «местным вариантом» той «гордой и независимой», романтической героини,



которую они любили у Жорж Санд и Бенжамена Констана, Вальтера Скотта и Виктора Гюго?.. Но Пушкин и в дальнейшем упрямо внедрял в сознание соотечественников и всего мира противоположный образ благородной русской женщины: кроткой и здравомыслящей, верной, умелой и стойкой в малых («Барышня-крестьянка») и больших бедах и ненастьях («Капитанская дочка»).

И последнее поколение киевских гимназистов, воспитанных на «Капитанской дочке» (см.: Михаил Булгаков. «Белая гвардия»), и особенно – последнее поколение воспитанных на ней же киевских гимназисток, в эпоху новой и уже всероссийской пугачёвщины изо всех сил старалось соответствовать.

Ну чем не Маша Миронова – 19-летняя Зиночка Еремеева, неизменно улыбкающая «гордо замкнутым, по-античному трагическим ртом»?.. [2, с. 147]. Не через неё ли, дочь русского генерала инженерной службы, умершего ещё до революции, а по матери итальянку, протягивается биографическая нить от пушкинских героинь, на которых она воспитана, к Ларисе Антиповой в «Докторе Живаго» (по-своему тоже роману в стихах), прототипом которой она стала?

Ученица своего в будущем великого первого мужа, потом его жена, вскоре и мать его детей, Зинаида (теперь уже Нейгауз) в Киеве времён Гражданской войны достаёт дрова, топит зал консерватории, где Гарри был вынужден играть в шубе и в перчатках (только пальцы перчаткам отрезал). А перед важным концертом Зиночка ценой немислимых усилий раздобудет хороший рояль и на подводе провезёт его через весь город... Её последний подвиг во имя музыки – уже на глазах Пастернака: точно так же она доставит рояль из Киева на дачу в Ирпень. Это тоже своего рода мода – достать нечто жизненно важное тогда, когда жизнь, кажется, остановилась и ничего нельзя достать – неважно, тяжело ли, легко ли «это» донести: «Не домой, не на суп, а к любимой в гости две морковинки несусь за зелёный хвостик» (Владимир Маяковский. Поэма «Хорошо!»).

Но потом жизнь этого поколения сломалась. Пришло тотальное разочарование. Жертвы оказались напрасными.

14 апреля 1930 года в Москве застрелился Маяковский. А Пастернак бежал из Москвы в Киев и летом 1930 года отдыхал в Ирпене от трагической московской суеты.

На соседних дачах жили: Пастернаки (Борис и Александр с семьями), Нейгаузы, Асмусы, Перлины (Евгений и Николай с семьями). О Евгении Исааковиче Перлине, киевском литературоведе, Зинаида Нейгауз вспоминала, что он «обладал удивительной способностью предсказывать погоду. При ясном небе он мог объявить, что через десять минут пойдёт дождь. Ему не верили, подтрунивали над его предсказаниями, но они неизменно сбывались... Он мне очень нравился, и у нас было нечто вроде начинающегося романа». Пастернак тоже сдружился с литературоведом.

Непосредственно перед выездом в Ирпень Евгений Исаакович опубликовал в журнале «Життя і революція» статью «Творчий шлях Володимира Маяковського».

«Трагічний кінець життя Маяковського ми сприймаємо насамперед як жахливу несподіванку <...>» [5, с. 143], – так починав Перлин свою статтю. А всё дальнейшее в ней должно было опровергнуть это обывательское восприятие: по мысли автора, Маяковский – поэт трагический, как трагична и глубоко противоречива и его сквозная лирическая тема – «лирика города».

Что произошло в Ирпене, все знают. Не «нечто вроде начинающегося романа», как с Перлиным, а пожизненный роман с этих пор связал Зинаиду с Пастернаком. В последующие месяцы судьба двух семей была решена. Борис Пастернак расстался с женой, Зинаида Нейгауз с мужем. «Чтобы разобраться в себе и своих чувствах, Зинаида Николаевна со старшим сыном оставила мужа и 12 мая 1931 года уехала в Киев, – пишет Евгений Пастернак. – Через неделю Пастернак навестил её. Он провёл там около недели и вернулся в Москву» [4, с. 461].

Евгений Борисович с присущим ему тактом не усомнился в своей книге в точности воспоминаний Зинаиды Николаевны, которая представила дело таким образом, что оба – Пастернак и Нейгауз – спросили её, как она видит дальнейшее, и она «приняла единственно возможное решение» – уехать к подруге в Киев и там прийти в себя.

Дмитрий Быков для своей книги в серии ЖЗЛ проверил это воспоминание сына писателя с другой стороны – по семейному календарю Нейгаузов, по датам драматических киевских гастролей Генриха Густавовича. Собственно, это сложно было назвать гастролью, ведь только «в начале двадцатых годов он, тогда ещё профессор Киевской консерватории, впервые выступил с рядом концертов в Москве и сразу покорила публику первопрестольной» [2, с. 136], куда и переехал на жительство. И вот теперь почти библейское возвращение блудного сына, обиженного в чужом мире, возвращение со своей бедой, с которой так трудно справиться в одиночку. Дальше излагаю по Быкову: «Первый концерт в Киеве – при полном сборе – Нейгауз отыграл вяло, в конце программы ударил кулаком по клавишам и разрыдался за сценой, на глазах у администрации. Его жена получила письмо из Киева: в письме их общая знакомая сообщала о психическом срыве у Нейгауза и просила её приехать. Так что 12 мая Зинаида Николаевна уехала в Киев не от Нейгауза, а к нему, – и не раздумывать над своим будущим, а пытаться склеить прошлое» [1, с. 375–376].

«Их общая знакомая», «подруга» – это Перлина, но которая?.. По Быкову дальше выходит, что это была Ревекка Иосифовна, жена преподавателя литературы Евгения Исааковича Перлина. На самом деле это была жена его брата Николая, преподавателя марксизма-ленинизма, – Раиса Григорьевна Перлина. Именно она, а не Ревекка, была близкой подругой Зинаиды Нейгауз. Это доказывает и открытка, отправленная Б. Пастернаком З. Нейгауз почтой в Киев 24 мая 1931 года (легко находится в Интернете): на ней ясно видно, кому, для кого и по какому адресу она пришла.

## 3

Итак, два несомненных факта этих майских дней следует нам учесть для понимания интересующего нас стихотворения.

*Факт первый:* в Киеве весь май цветут каштаны. «Посвятив соцветьям» всё это стихотворение, Пастернак превращает их в некий лейтмотив, который тоже нужно комментировать – как ни странно это покажется жителю Украины и других южных краёв, где ежегодно в мае цветут каштаны, а тем более киевлянину, привыкшему видеть в этих соцветьях не только символ, но и герб родного города (официально – с 1969 г.). Правда, с 1995 г. официальный герб Киева возглавил архангел Михаил, но остался малый герб с каштаном, вот и получается, что у Киева два герба, как у верблюда два горба (потому что жизнь – борьба).

Текст, который вы сейчас читаете, я впервые озвучил на юбилейной Пастернаковской конференции 2010 г. в северном Новгороде. Первый же вопрос, который мне задали новгородские коллеги: «А что это за *белые пирамиды* у Пастернака, да ещё *штыками?*» Пришлось буквально на пальцах показывать, как выглядит соцветье каштана. Видимо, поразили они до глубины души и москвича Пастернака: москвича-то москвича, но по маме и папе коренного одессита. Благословенный юг как историческая родина поэта «проколобродил» сердце его.

*И факт второй:* Зинаида Николаевна жила в квартире Раисы и Николая Перлиных.

Почти два месяца гостья из Москвы прожила с сыном Адиком в квартире № 9 дома № 17–19 по улице Гершуни. И поскольку теперь уже сама улица выходит на сцену, чтобы стать главной героиней этих заметок, стоит два слова сказать и о ней.

Исторически это Мало-Владимирская, которую затем без конца переименовывали именами тех, кто в своё время умирал. Умер на этой улице от смертельной раны Столыпин – стала Столыпинской (в 2011 г. на пафосном здании бывшей частной клиники, где он умер, к 100-летию события смерти установили мемориальную доску, но вскоре сняли). В полемическом задоре Гражданской войны, в 1919 году, Столыпинскую переназвали именем террориста-эсера Григория Гершуни, который мог бы убить Столыпина, но не успел, ибо был арестован под Киевом ещё в 1903-м, а умер ещё в 1908 году. (Почему Столыпинскую переназвали именем Гершуни, а не Богрова, который и застрелил премьер-министра, – это отдельный разговор.)

В 1938 году героически гибнет лётчик Чкалов – и на весь остаток советских времён улица становится Чкалова, ему здесь в сквере стоит памятник. Наконец, в 1995 году в «Ролите» умирает яркий типаж киевских письменников, Олесь Гончар, – и улица становится (и по сей день остаётся) его, а посмертный памятник письменнику удобно усаживается против неудобно стоящего лётчика.

Но всего этого, и даже Чкалова, Зинаида Николаевна уже не застала, ибо жила ещё на улице Гершуни. В том самом «тихом дворике», о котором, вернувшись

в Москву из Киева в конце мая 1931 года, Пастернак ей напишет: «Двенадцать часов, пишу тебе перед сном, вижу тихий твой дворик, а под окном бредовая, полная грохота и пыли, даже и ночью, – Москва».

Знал бы он, в каком бреду, грохоте и пыли закончит свои дни этот тихий дворик!

В 2010 г. киевские власти получили от ЮНЕСКО официальное уведомление о том, что как только закончится строительство 30-этажного дома по адресу ул. Гончара 17–23, так сразу старый Киев и лишится статуса памятника мировой культуры. И дело не в том, что чиновники ЮНЕСКО вдруг каким-то образом узнали, что старый дом по Гончара 17–19 и старые дворы вокруг него явлены персонажами стихотворения Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...». А просто в следующем дворе – во дворе параллельной улицы Стрелецкой – проходит каменная ограда Софии Киевской. А значит весь её сказочный архитектурный комплекс по завершении безумной стройки будет смотреться как сборище лилипутов в золотых шапочках (с крестиками) у ног новодельного Гулливера! Сколько шума по поводу так и не построенной «башни Газпрома» в Петербурге – а ведь её-то всё же не на Дворцовой набережной строить собирались! А тут тихо гибнет не просто тихий дворик – тихо гибнет Древний Киев! Но что уж о нём говорить...

Поговорим о дворике. Тем более что этажность монстра уменьшили (что ЮНЕСКО, наверное, устроило), а стройку не закончили до настоящего времени, т. е. до весны 2020-го. Монстра двинули вглубь квартала до самой Стрелецкой, где фасад этого квартала – посольский. И, видимо, всё то, что осталось от дома 17–19 по ул. Гончара, после отселения последних жителей превратилось во флигель при одном из посольств (теперь за его забором). Для последних жителей это скорее благодеяние, им не нужно больше выбираться из дома через так и не завершённый за десять лет долгострой и через него же пробираться домой. Всё равно пастернаковские клёны до наших дней дожить не могли (Интернет утверждает, что клёны в городе живут 50–60 лет), сам же дворик окончательно ушёл в область городских меморий...

Но только я, как ни старался, никакого ярко выраженного дворика на месте новодельного монстра вспомнить не мог. Двор был тесно застроен домами и флигелями. Но где же был тот «дворик»? И каким он был?.. И при чём тут стихотворение Пастернака?

Начну с последнего вопроса, и для ответа на него попрошу вас совершить мысленную экскурсию по Киеву 1931 года.

Пройдя почти всю длинную улицу Гершуни, которая ещё не стала Чкалова и тем более Гончара, мы попадаем в Святославский яр и непосредственно на улицу Святославскую, которая тоже ещё не стала улицей Чапаева, ибо не поставлен ещё знаменитый фильм братьев Васильевых (а до него мало кто в Киеве слыхивал о Чапаеве). И вот мы уже у дома № 9 по Святославской. В этом «доходном доме из жёлтого киевского кирпича» прошло детство Константина Паустовского, именно

об этом доме он так вдохновенно написал в своей «Повести о жизни». Однако неблагодарные киевляне не увековечили вполне заслуженной мемориальной доской почти забытое у нас имя Паустовского. Другое, гораздо более звучное и громкое имя увековечено на доме № 9 по бывшей Святославской, бывшей Чапаева, а с 2015 года, когда пошла декоммунизация, – Липинского. (В скобках замечу, что князя Святослава декоммунизировали правильно, ибо по своим повадкам он мало чем отличался от Чапаева.)

Читатель даже если не знал, то уже догадался, кто же был увековечен мемориальной доской, открытой в 2008 г. на доме № 9 по улице тогда ещё Чапаева. Слишком юный профиль Пастернака (с портрета работы его отца) встречает нас у парадного подъезда. Слишком юный, ибо совсем не совпадает с образом усталого сорокалетнего поэта, который ненадолго поселился в этом доме в квартире № 7 у киевского друга Евгения Перлина.

Опять процитирую книгу Д. Быкова: «В Киеве сплетня о том, что Нейгаузы расходятся, облетела всех учеников пианиста. К Зинаиде Николаевне отправились увещеватели: “Нельзя так обходиться с большим музыкантом!” С другой стороны на неё давил Пастернак, писал многостраничные письма – надо признать, тактически безупречные: “Если тебя сильно потянет назад к Гарику, доверься чувству. <...> Пойми цель этих советов: ты должна быть счастлива” (14 мая 1931 года)» [1, с. 375].

И только братья Перлины и их семьи, кажется, не упрекали Зинаиду и Бориса в надругательстве над местным музыкальным божком и культурным героем. Оба брата вскоре были репрессированы, так что уточнить не у кого. Можно было бы спросить у Юры, которому тогда уже шёл четырнадцатый год, у Юрия Евгеньевича Перлина – создателя кишинёвской школы теоретической физики и физики твёрдого тела. Но он умер в 1990 г.

Как бы то ни было, продолжу цитату из книги Быкова, излагающего следующие факты: «18 мая, сразу после отъезда Нейгауза из Киева, Пастернак выехал к возлюбленной, успев получить от грузинских писателей телеграмму с приглашением провести лето на Кавказе. Он надеялся уговорить Зинаиду Николаевну поехать с ним, а до разговора с ней ответа не дал. В Киеве роман возобновился. Об этом месяц спустя было написано стихотворение “Ты здесь, мы в воздухе одном”, а чуть позже – знаменитое “Опять Шопен не ищет выгод”, ставшее манифестом очередного возрождения к жизни» [1, с. 380].

Остановиться ему на ул. Гершуни у Николая Перлина, где жила Зинаида Николаевна с сыном, было во всех смыслах неудобно.

*Зимой мы расширим жилплощадь,  
Я комнату брата займу.*

Так он обещает ей в стихах, которые за её недолгое отсутствие в Москве успел переправить ей в Киев (передал с проводником киевского поезда). А пока он занимает жилплощадь в квартире брата её киевского хозяина, на Святославской 9.

И повесив здесь мемориальную доску, киевляне и киевоведы официально решили, что вот он – из окна этой квартиры – пейзаж знаменитого стихотворения.

Беда, однако, в том, что из яра, т. е. оврага, вообще ничего не видно, даже если седьмая квартира как есть, так и была на третьем этаже, ну пусть даже на четвёртом, а это всё: двухэтажная мансарда возведена в XXI в., в XX в. её не было. Но даже если бы и была, всё равно, глядя из девятого дома в сторону Рейтарской, можно увидеть... лишь старые дома на противоположной стороне довольно узкой Святославской, плотно прислонённые к склону невидимого холма (на самом деле – к остаткам крепостной стены Ярослава Мудрого).

Да и можно ли, глядя со Святославской и ни в коем случае не видя «Рейтарской квартал», назвать её «соседней»?.. Да, конечно, два дома – на Гершуни, 17–19 и Святославской, 9 – средоточие пастернаковского Киева. И путь между ними, по каким бы «задворкам» и «лазам» он ни проходил, неизбежно пересечёт улицу Рейтарскую. Так что «соседней Рейтарской квартал» – он в каком-то смысле «соседний» и для того дома, где остановился Пастернак, и для того, где живёт его возлюбленная. И, конечно, братья Перлины друг к другу в гости (и Борис с Зинаидой им вослед) ходили не в обход по улицам, а так, как ещё и на моей памяти ходили все нормальные киевляне (сейчас так уж не походишь): через **задворки с выломанным лазом**. Именно на них, поверх **заборов с паклей по бокам**, и устремлён взгляд лирического героя стихотворения Пастернака:

*Задворки с выломанным лазом,  
Хибарки с паклей по бортам.  
Два клёна в ряд, за третьим, разом –  
Соседней Рейтарской квартал.*

Но где же найти тот ракурс, откуда Рейтарская вполне ещё в пределах не только видимости, но – при настежь открытых в мае окнах – и в пределах слышимости?

*Тогда, насквозь проколобродив  
Штыками белых пирамид,  
В шатрах каштановых напротив  
Из окон музыка гремит.*

Пастернаковеды, будучи чрезвычайно грамотны и разборчивы в вопросах теории лирики, тем не менее не могут устоять перед соблазном наивно поместить лирического героя (придав ему, разумеется, светлый облик Бориса Леонидовича)

в конкретную точку биографического хронотопа. При этом обычно вспоминают, что сонаты Шопена («Как бьют тогда в его сонате...») были коронными опусами Зинаиды Нейгауз (как я уже сказал, талантливой пианистки, прошедшей прекрасную школу своего консерваторского учителя, он же первый муж). И таким образом искомая точка оказывается под окнами возлюбленной, играющей Шопена.

Но, по-моему, стихи в такое, пусть и заведомо наивное прочтение всё равно никак не складываются. Вот посмотрите:

*Когда <...> мы ночью лампу жжём  
И листья, как салфетки, метим <...>*

– вот когда

*Гремит Шопен, из окон грянув <...>*

Тихая ночная беседа с видом на тихий дворик, где все кленовые листья уже знакомы наперечёт, как обеденные салфетки, аккуратно помеченные специально вышитыми значками (лейтмотив трепетного отношения к быту, как известно, связан не только в поэзии Пастернака – с образом Зинаиды, но и в «Докторе Живаго» – с образом Ларисы Антиповой)... И вдруг – откуда ни возьмись, неожиданно-негаданно, ни с чем не считаясь и не соображаясь, «не ища выгод» – гремит Шопен!

#### 4

Мне повезло ещё ходить на знаменитые экскурсии по Киеву, которые вела лучший в мире экскурсовод Елена Натановна Рахлина – дочка не менее легендарного киевского дирижёра Натана Григорьевича Рахлина. Так вот она без тени сомнения указывала, откуда не только днём, но и ночью могли доноситься звуки Шопена. Речь идёт, утверждала она, об известном «музыкальном доме» по Рейтарской, 13, в котором в разное время действовала оперная студия, жили хореограф Илья Чистяков, его жена-балерина Александра Гаврилова и их сын-дирижёр Борис Чистяков. Отсюда на тихих, как мы помним, ещё не столичных улочках Верхнего города всегда были слышны громкие, концертные звуки превосходного рояля.

И всё же маловероятно, чтобы они долетали до Святославской, где жил он. А вот дом, где жила она, – практически за углом Рейтарской, 13.

И тут мне снова повезло: я вспомнил, что человек, который мне точно всё расскажет, некоторое время жил в соседнем доме – на Гончара, 15. Это доктор филологических наук, специалист по русской поэзии XX века Наталья Ростиславовна Мазепа – по интересному совпадению киевлянка с 1931 года. Конечно, не на младенческие воспоминания она опиралась, отвечая на мой вопрос, но довоенный Киев помнила хорошо и уверенно объяснила: то, что москвич Пастернак назвал «двориком», у нас называется «палисадником» и было частым

явлением (теперь, увы, стало редким, но на той же Рейтарской ещё можно видеть – как раз напротив «музыкального дома»). Доходный кирпичный дом по Мало-Владимирской (Гершуни) 17–19 был «утоплен» вглубь двора, перед ним в мае буйствовали сирень и акация, между ним и флигелями во дворе росли старые клёны (те самые!), а в сторону Рейтарской и по Мало-Владимирской, и по Стрелецкой сплошь шли интереснейшие особнячки в стиле модерн, довольно неряшливо обнесённые старыми заборами, ибо в них жили не нувориши, а доживала оставшиеся считанные дни киевская богема: художники, поэты, музыканты... Это был наш Монпарнас, вот вам и пастернаковская параллель Киева и Парижа в стихах о Шопене! Тут шла своя тихая ночная жизнь (сегодня «тихая ночная» – оксюморон). А что до «музыкального дома» на Рейтарской, то он был и прекрасно виден, и прекрасно слышен из окон дома, где жила возлюбленная Пастернака. Это для неё он звучит и бросается «из-под акаций под экипажи парижан». Идучи «в гости из гостей» – в гости к Перлиным от возлюбленной, гостящей у других Перлиных, где он только что слышал доносящегося из окна Шопена, – поэт сочиняет об этом стихи...

## 5

В биографии Пастернака, написанной его сыном Евгением, об интересующих нас стихах 1931 года читаем: «Завершается этот маленький **летний** цикл двумя стихотворениями, написанными в Киеве **в первых числах июля**, куда Пастернак приехал к Зинаиде Николаевне. Последнее из них “Опять Шопен не ищет выгод...” подхватывает тему бессмертья, достигаемого в искусстве, которая была намечена в центральном стихотворении апрельского цикла “Красавица моя вся статья...”. Здесь получают обоснование слова Пастернака в письме к Зинаиде Нейгауз о преодолении кризиса, ставшего для него вторым рождением. Смертную тоску последнего года поэта вновь, как прежде, побеждает долг и самосознание художника.

*Опять трубить, и гнать, и звякать,  
И, мякоть в кровь поря, – опять  
Рождать рыданье, но не плакать,  
Не умирать, не умирать?*

Пробуждение лирики и возвращение к работе рождали необходимое чувство правоты. Опорой становится вновь музыка Шопена, рвущаяся из окон на вечернюю улицу:

*Опять Шопен не ищет выгод,  
Но, окрыляясь на лету,  
Один прокладывает выход  
Из вероятья в правоту.*



Через несколько дней втроём с Адиком Нейгаузом они выехали во Владикавказ и оттуда по Военно-Грузинской дороге в Тифлис» [4, с. 465–466].

У Евгения Борисовича (что вполне естественно) выстраданная **правота** его отца оказывается сугубо личной. Однако не зря же само слово **правота** звучит в стихе дважды: не только в прологе, но и в эпилоге этой лирической, музыкальной баллады, причём в эпилоге у неё появляется эпитет: **крылатая**.

Да ещё она – именно так, «как образ входит в образ и как предмет сечёт предмет», – входит в строительный материал города, в его строительные **плиты**, из которых с такими **выгодами** строят советские писатели свои будущие дома. Но дома эти хоть и задуманы со всевозможным комфортом, но по сути своей – **общезития**. А истинному художнику в этой ситуации оставлено не так уж много шансов на успешную **самозащиту**: не больше, чем насильственно отторгнутому от родины Шопену в чуждом ему Париже. Остаётся как тогда, так и

*...век спустя, в самозащите  
Задев за белые цветы,  
Разбить о плиты общезитий  
Плиту крылатой правоты.*

И заметим, что эти **белые цветы** – каштановые свечи – цветут в Пастернаковом Киеве точно так же, как они цветут в Шопеновом Париже – и уже непонятно, **когда** это

*Тогда, насквозь проколов бродив  
Штыками белых пирамид,  
В шатрах каштановых напротив  
Из окон музыка гремит.*

Наконец, представляется нелишним принять во внимание и указание киевского квартирного хозяина Пастернака Евгения Перлина в его уже упомянутом методологически развёрнутом отклике на смерть Маяковского: о том, что «лирика города», которой «насыщены» стихи поэта-футуриста, «может бути зрозуміла як певна тема, як матеріал, що оточує й підказує окремі художні конструкції, але ні в якому разі не як суб'єктивно-позитивний момент світогляду» [5, с. 131].

Быть может, в похожих словах и в подобных ночных беседах с Евгением Перлиным (который, как мы помним, обладал «удивительной способностью предсказывать погоду») – беседах в мае, а затем и в первых числах июля, – в обсуждении любимой трагической темы литературоведа (в предчувствии, что уже очень скоро настанет и его черёд «стать у стенки», – как это и вышло) – и рождались эти великие киевские стихи как оправдание второго рождения – рождения **нового** гения из **вечно** прошлого столетия.

## Литература

1. *Быков Д.* Пастернак. – М., 2008 (Серия «Жизнь замечательных людей»).
2. *Вильмонт Н.* О Борисе Пастернаке / Воспоминания и мысли. – М., 1989.
3. *Пастернак Б.* Об искусстве. – М., 1990.
4. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. – М., 1997.
5. *Перлін Євген.* Творчий шлях Володимира Маяковського // Життя і революція. – 1930. – № 5. – С. 143–150.

Б. П. Иванюк

## **«ARS POETICA»: СЛОВАРНАЯ ВЕРСИЯ**

---

«ARS POETICA» стихотворная (лат. – поэтическое искусство) – условное обозначение жанра на тему поэтического искусства.

Европейская традиция жанра начинается Горациевым «Посланием к Пизонам» («*Epistola ad Pisones*», 18 г. до н. э.), названным позднее его соотечественником, древнеримским теоретиком литературы I в. н. э. Квинтилианом «Об искусстве поэзии» («*De arte poetica*»). Этот дидактический стихотворный трактат инициировал непрерывный диалог о поэтическом мастерстве, шире – о сущности поэзии, назначении поэта и т. п., особенно актуальный в переходные периоды литературного процесса, при смене художественных парадигм: трактат «О поэтическом искусстве» Марко Джироламо Види (Италия, XV–XVI), известное жанровое подражание Горацию поэма Н. Буало-Депрео «Поэтическое искусство» («*L'Art poétique*», 1674), ставшая манифестом французского классицизма и вызвавшая многочисленные переработки (поэма «Искусство рифмотворчества» К. Дмоховского, Польша, XVIII–XIX); польская дидактическая поэма-послание (Я. А. Морштыну) Л. Опалиньского «Новый поэт» (1661), отстаивавшая принципы барокко; трактат «Новое искусство сочинять комедии в наши дни» Лопе де Вега, в котором изложены принципы и поэтика национального театра (Испания, XVI–XVII вв.), поэма «Опыт о критике» (1711) А. Поупа, теоретика и поэта английского классицизма, «Послание о легком стихотворении» М. Муравьёва – одного из адептов русской «легкой поэзии» (XVIII–XIX), программное стихотворение лидера французского символизма П. Верлена «Искусство поэзии» («*Art poétique*», 1874), «*L'Art Poétique*» С. Боброва – образец футуристической поэтики и «*Notre Dame*» О. Мандельштама – акмеистической и др.

Представлен жанр и многочисленными «цеховыми» кредо: «Рассуждение о поэзии» Ли Гюбо (Корея, XII–XIII) – «конфуцианского» стихотворчества, «Искусство» Т. Готье (Франция, XIX) – «парнасской школы», «Поэтическое искусство» В. Уидобро (Чили, XIX–XX) – креасьонизма – (исп. *crear* – творить), «*Ars poetica*» армянского поэта XIX–XX вв. Е. Чаренца – революционной поэзии, «*L'art poétique*» Е. Маланюка – конструктивизма и т. д.

В общий диалог включаются и авторские «*ars poetica*»: «Домик в Коломне» А. Пушкина, «Как я пишу стихи» К. Бальмонта, «*Ars poetica*» Ю. Левитанского; «О поэзии» Л. Фелипе (Испания, XIX–XX), «*Ars poetica*» Л. Стаффа (Польша,

XIX–XX), «Поэтическое искусство» П. Неруды (Чили, XX), «Поэтическое искусство» Н. Гильена (Куба, XX), «Ars poetica» латышского поэта XX в. И. Аузиньша, «Ars Poetica» К. К. Бачиньски (Польша, XX), «Ars poetica» македонского поэта XX в. Б. Конеского, «Ars poetica. Подражание П. Верлену» О. Забужко и др.

К смежным или контекстуальным следует отнести многочисленные произведения авторской саморефлексии («К своей лире» М. Хераскова, «Признание» Н. Остолопова, «Послание к стихам моим» К. Батюшкова, «К стихам моим» Н. Языкова, «Мои песнопенья» К. Бальмонта; «Песня о сочинении стихов» Т. Новака и «Ars Poetica» К. Бачиньски – польских поэтов XX в.), о поэзии («Об английской поэзии» Э. Уоллера, Англия, XVII; «Поэзия. *Не говорите нам, что время смолкнуть лире...*» Г. Беккера, Испания, XIX; «Поэзия. *Река, что протекает по равнине...*» М. Рейна, Испания, XIX–XX; «Гимн поэзии» Ж. А. Гаррета, Португалия, XIX; «В облаках» хорватского поэта XIX–XX вв. В. Видрича; «О современной поэзии» У. Стивенса, США, XIX–XX; «Поэзия для Бразилии» Р. Коутто, Бразилия, XIX–XX; «Поэзия. *Возникла ты из мыслей и мечтаний...*» Мухаммеда Хафиза Ибрахима, Египет, XIX–XX; «Американская поэзия» Л. Симпсона, США, XX; цикл «Вечная Жертва» М. Кинтана, Бразилия, XX; «Поэзия» белорусского поэта XIX–XX вв. Я. Купала; «О поэзии» Д. Петри, Венгрия, XX; «Рифма и ритм не хотят умирать...» А. Бьерке, Норвегия, XX; «Поэзия» М. дель Кабрала, Доминиканская республика, XX; «О поэзии» Б. Ф. Морено, Аргентина, XIX–XX; «Искусство поэзии» Х. Л. Борхеса, Аргентина, XX; «Поэзия» Х. Вильяуррутия, Мексика, XX; «Поэзия. *Поэзия обязана встать и говорить...*» Х. Лескли, Израиль, XX; «Поэзия. *Как будто паря безоглядно во сне...*» Г. Тамразян, Армения, XX–XXI; «Поэзия» белорусского поэта XX–XXI вв. Л. Галубовича; «Поэзия» современной аргентинской поэтессы Х. Галими; русских поэтов – «Поэзия. Сонет. *Ее гармония святая...*» В. Туманского, «Как я давно поэзию оставил!..» А. Одоевского, «Поэзия. *"Я владею чудным даром"*» Н. Некрасова, «Поэзия. *Среди громов, среди огней...*» Ф. Тютчева, «Поэзия. *Творящий дух и жизни случай...*» И. Анненского, «Стихи о стихах» В. Вейдле, «Определенья поэзии нет...» Н. Матвеевой, «Главный эксперимент Хлебникова» П. Вегина, «Ars poetica» Г. Крупина, «поэзия?» С. С. Крюковой – в форме апокрисиса, т. е. ответа на свой же вопрос, здесь – вынесенный в название, «Две поэзии» О. Васильевой-Даниелян), о поэте («Мой литературный манифест» О. Ширази, Армения, XX; «Поэт. *Точно тело – народ, люди – части огромного тела...*» М. Икбала, Индия, XIX–XX; «Поэту. *Настанет время, когда, создавая новый мир...*» Ли Санхва, Корея, XX; «О профессии поэта» Ж. Кампоса, Бразилия, XX; «*За строкою строка возникают стихи...*» современного монгольского поэта Д. Содномдоржа; российские – «Поэт. *Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли...*» А. Дельвига, «Поэт. *Тебе знаком ли сын богов...*» Д. Веневитинова, «Поэту. *Когда с тобой сроднилось вдохновенье...*» Н. Языкова, «Поэт» А. Пушкина. «Поэт. *Отделкой золотой блистает мой кинжал...*» М. Лермонтова, «Поэт (Дума)» А. Кольцова, «Поэту-судие.

*Когда поэт, сознав свое признание...*» Н. Сатина, «Живым сочувствием привета...» Ф. Тютчева, «Всеведение поэта» Ап. Григорьева, «Мир поэта» К. Фофанова, «Поэт издалека заводит речь...» М. Цветаевой, «Поэт. Я стою высоко над землей...» Н. Недоброво, «Портрет поэта» П. Вегина).

Нередко произведения на эту тему построены на авторской антитезе поэта и не-поэта («Поэзия. *Не любит свет моих занятий стихотворством...*» Ф. Логау Германия, XVII; «Одержимость музами» А. Пуассона, Канада, XIX–XX; «Поэт и толпа», «Поэту. *Поэт! не дорожи любовью народной...*» А. Пушкина, «Поэту. *Лишь гении доступны для толпы!...*» И. Северянина) или подлинного и неподлинного поэта («Французских рифмачей суровый судия...» А. Пушкина, «Два поэта», «Поэт. *Взгляните на него, поэта наших дней...*» А. Апухтина, ироничное «От Козьмы Пруткова к читателю в минуту откровенности и раскаяния» Козьмы Пруткова, «Блажен незлобивый поэт...» Н. Некрасова, «Поэту. *Нет, ты фигляр, а не певец...*» И. Никитина, «Псевдопоэту» А. Фета и др.).

Утверждение как группового («Стиль» Ш. Нодье, Франция, XVIII–XIX), так и индивидуального («Поэтическое искусство» М. Бандейры, Бразилия, XIX–XX, «Заветная рифма» К. Бальмонта) взглядов на поэтическое искусство нередко происходит через выраженное отрицание неприемлемых. В этом плане вполне объяснимым является использование жанра инвективы как формы межтекстового диалога («Некоторым поэтам» – против стилевой напыщенности в поэзии – Э. Парни, Франция, XVIII; «Гамбурмажор. Молодому критику» П.-Ж. Беранже, Франция, XVIII–XIX; «В защиту поэзии. *Когда на новомодный бред снобизма...*» А. Сломинского (Польша, XIX–XX), сатиры («Сатира на тех, кто пренебрегает кастильскими размерами и подражает итальянским» К. Кастильехо, Испания, XVI), а также жанров с характерным для них внутритекстовым диалогом – партимена (partimen) как разновидности провансальской тенсоны («Сеньор Гирут, да как же так?» Гирута де Борнейля и Рамбаута д'Ауренги – о достоинствах и недостатках «темного» и «легкого» стилей в поэзии трубадуров, XII) и новоевропейского дебата («Тенсона» Гирута де Борнейля и Рамбаута д'Ауренги – провансальских трубадуров XII–XIII вв., «Разговор в книжной лавке» Ю. Кернера, Германия, XVIII–XIX; «Разговор с Анакреоном» М. Ломоносова, «Разговор книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова, «Поэт и светский человек» Д. Ознобишина, «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского, «Разговор» (писателя, критика и издателя) В. Набокова, сатирический «Разговор редактора с поэтом» Н. Минаева). Встречаются и образцы долгосрочных литературных прений: поэма в диалогах грузинского поэта XVII–XVIII в. Арчила II Багратиони «Спор Теймураза и Руставели» против «персидского» стиля поэта и царя XVI–XVII вв. Теймураза I и ее ответное продолжение – поэма Теймураза II (XVIII) «Спор с Руставели».

Использует «ars poetica» и другие жанровые формы (сонет «Кому в стихах одна лишь страсть нужна...» М. Дрейтона, Англия, XVI–XVII; написанная

элегическим дистихом эпиграмма «Искусство поэзии» Г. Гофманстала, Германия, XIX–XX; «Эпистола II. О стихотворстве» А. Сумарокова; «Nova ars poetica. Мечты и идеалы поэта будущего. Памяти А. С. Пушкина» И. Ключникова с жанровыми признаками «поэтического “памятника”», поэтического завещания (тестament) и напутствия; «Пятые стансы. *De arte poetica*» из книги «Ямбы» О. Седаковой и т. д.). Часто поэтологические проблемы обсуждаются и в произведениях с иными жанрово-тематическими заданиями: во Вступлении (фахр) касыды «В восхваление... Ахмада Мухаммада... с описанием поэзии» из «Дивана» персо-гаджикского поэта Фаррухи Систани (?–XI), в прологе «Витязя в тигровой шкуре» грузинского поэта XII–XIII вв. III. Руставели, в «Послании к Горацию» и «Послании к Буало» Вольтера (Франция, XVIII), в стихотворной «Эпистоле от российския поэзии к Аполлину» В. Третьяковского, включенной им же в свой научный трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний», «Тема стихосложения» в драме в стихах «История о “Злом городе”» В. Кузнецова и т. д.

Помимо патетического («Поэзия» В. Бенедиктова; «Сон и поэзия» Дж. Китса, Англия, XVIII–XIX; ода А. Бельо «Обращение к поэзии», Венесуэла, XVIII–XIX; «Поэтическое кредо» М. де Унамуну, Испания, XIX–XX; «Поэт. *С душою народа я слит навсегда...*» Дж. Кошбука, Румыния, XIX–XX) и характерного для дидактической литературы поучительного стиля (наставление, совет и т. п.), сохраняющегося и в постриторическую эпоху («Искусство поэзии» Р. Кено, Франция, XX, «Поэту» В. Набокова), «ars poetica» представлена элегическим («*Ars poetica? Я всегда тосковал по форме более ёмкой...*» Ч. Милоша, Польша, XX–XXI), метафорическим («Мой ум созвучьем рифм...» арабского поэта V–VI вв. Имруулькайса; «*Ars poetica*» А. Маклиша США, XIX–XX; «Поэтическое искусство» А. Рейеса, Мексика, XIX–XX; «*Ars poetica*» Б.-И. Антонича; «*Ars poetica*» Е. Коновалова, «Подражание Буало» Е. Шварц), ироническим («Стихотворение это – одинаково полезно и для редактора и для поэтов» В. Маяковского, «*De ars poetica*» А. Колчева, «*Ars poetica nova. Стихи о запретном*» А. Козырева, «Ирония» К. Григорьева), шутливым («Искусство поэзии» Т. Кленгсора, Швеция, XIX–XX; «Ода-баллада (о том, “как делать стихи”»)» В. Бетаки, «*Ars poetica*» Т. Кибирова, «Методическое пособие для домохозяйек по изготовлению стихов» Е. Кабардиной) стилями.

В. П. Казарин, М. А. Новикова, Е. Г. Криштоф

## СТИХОТВОРЕНИЕ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА «ЗОЛОТИСТОГО МЁДА СТРУЯ ИЗ БУТЫЛКИ ТЕКЛА...» (Итоги опытов реального комментария)

---

*Тепло Наташиной заботы...* Мы с Мариной Новиковой имели счастье многие годы дружески, неформально общаться с Натальей Ростиславовной Мазепой. Мне, в силу того, что я не только по университетским проблемам, но еще и по линии госслужбы должен был часто бывать в Киеве, доводилось регулярно видеться с Натальей Ростиславовной. Темы разговоров были самые разные, но речь у нас обязательно заходила о литературоведческих новинках и собственных научных замыслах.

Я публикую в мемориальном сборнике нашу с Мариной Новиковой статью о стихотворении Осипа Мандельштама, потому что она много лет была предметом горячих разговоров с Наташей. «Какие новые крымские реалии вы ещё нашли у Осипа Эмильевича?» – часто с этого вопроса начиналась филологическая часть застольного разговора. Она любила эту нашу с Мариной работу, радовалась новым находкам. Например, когда удалось установить, где именно Вера и Сергей Судейкины в августе 1917 года снимали комнату в Профессорском уголке в Алуште. С каким удовольствием я бы рассказал ей сегодня, что мы теперь знаем точные дни начала и завершения работы Осипа Мандельштама над стихотворением, которое было любимым у Константина Мочульского, Иосифа Бродского и многих других.

Три наших выдающихся соотечественника. Первый был мученически убит в пересыльном лагере Вторая речка под Владивостоком. Вторым и третьим, изгнанные с родной земли, добьются широкого признания и умрут в своих постелях в Париже и Нью-Йорке. Почему страна весь XX век так поступала со своими детьми? Об этом мы тоже говорили с Натальей Ростиславовной во время наших встреч, вспоминая при этом судьбы своих родных.

Статья на всём протяжении работы над ней, которая началась ещё в 2002 году в Алуште, а завершилась только сейчас в Киеве, была согрета теплом Наташиной заботы. Она хранит живую память о нашей коллеге и нашем близком друге. Перелистывая страницы, я вспоминаю её реплики и фразы. Мы с Мариной рады, что статья печатается в сборнике, посвящённом её светлой памяти.

Царство ей Небесное. Пусть родная украинская земля будет ей пухом.

**Владимир Казарин, Марина Новикова**

В августе 1917 года в Алуште О. Э. Мандельштам, побывав в гостях у Веры и Сергея Судейкиных, напишет стихотворение, которое почти стенографически рассказывает об их встрече и которое Вера Артуровна в своём дневнике небезосновательно назвала *поэмой* [26, с. 392]:

1. *Золотистого мёда струя из бутылки текла*
  2. *Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:*
  3. *– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,*
  4. *Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.*
  
  5. *Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни*
  6. *Сторожа и собаки, – идёшь, никого не заметишь.*
  7. *Как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни.*
  8. *Далеко в шалаше голоса – не поймёшь, не ответишь.*
  
  9. *После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,*
  10. *Как ресницы, на окнах опущены тёмные шторы.*
  11. *Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,*
  12. *Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.*
  
  13. *Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт,*
  14. *Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;*
  15. *В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот*
  16. *Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*
  
  17. *Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,*
  18. *Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.*
  19. *Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –*
  20. *Не Елена – другая, – как долго она вышивала?*
  
  21. *Золотое руно, где же ты, золотое руно?*
  22. *Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,*
  23. *И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,*
  24. *Одиссей возвратился, пространством и временем полный*
- [14, т. 1, с. 116].

В окончательном варианте стихотворение не имеет названия, но дважды (в 1918 и в 1922 годах) оно публиковалось под заглавием «Виноград» [14, т. 1, с. 478].

И это не случайно, потому что «службами Бахуса» – культурой винограда и вина – пронизана вся образная структура произведения. С этой культурой, в частности, связана загадка, заключённая в первых же двух его стихах.



## I.

*Золотистого мёда струя из бутылки стекла**Так тягуче и долго <...>*

Здравый житейский смысл возражает против того, что написано в стихах 1 и 2 анализируемого нами стихотворения: мёд не хранят в бутылках, потому что он с течением времени засахаривается (кристаллизуется) и его потом трудно будет из этой ёмкости извлечь. Мандельштам и сам, судя по всему, удивлён тем, что происходит на его глазах. Именно поэтому он так продолжительно (практически всю первую строфу!) и детально эту сцену описывает. Понятно, что и слова, которые «молвить хозяйка успела», и её многозначительный взгляд через плечо состоялись как раз во время этой «долгой» церемонии разливания мёда в посуду на столе.

Мало того, Мандельштам считает необходимым сделать эту сцену заглавной в стихотворении. Для этого он, нарушая внутреннюю хронологию повествования, ставит строфу, которая событийно должна идти первой («Бахуса службы»), на второе место, пропуская вперёд «тягучую» церемонию разливания «золотистого мёда». При этом последовательность всех остальных событий того дня будет по-этом в стихотворении строго соблюдена.

Кто-то возразит, что извлечь засахаренный мёд из бутылки трудно, но возможно (например, растопить мёд, погрузив бутылку в тёплую воду). Другие упрекнут нас в буквализме и скажут, что эти строки – просто поэтическая вольность. И те и другие будут неправы. Написанное в двух первых стихах имеет очень простое объяснение, опирающееся на специфические крымские реалии той далёкой поры.

Мандельштам и его гостеприимные хозяева [29, с. 39], будучи приезжими людьми в ориентальном Крыму, принимали за мёд покупаемый ими у торговцев и местных жителей *бекмес* – сгущённый виноградный сок, который действительно хранили в бутылках, потому что он не засахаривается. Чтобы получить бекмес, виноградный сок уваривали на медленном огне до четверти его первоначального объёма. В результате получался густой, тягучий сироп «золотистого», медового цвета, который можно было долго хранить в стеклянной посуде без дополнительной стерилизации. Иногда бекмес варили из груш или яблок. Из арбузного сока изготавливали другой тип сиропа – *нардек*. Бекмес и нардек являлись также основой для последующего изготовления спирта [2, с. 20].

Традиция сироповарения характерна в той или иной мере для всех стран средиземноморско-черноморского региона, перед которыми всегда стояла проблема сохранения и переработки обильных урожаев садов и виноградников. С депортацией крымских татар, а потом армян, греков и болгар из Крыма в мае-июне 1944 года эта традиция на полуострове умерла. Что же касается, например, Турции или Грузии, то разлитые в бутылки или другую специальную посуду бекмес и нардек читатель и сегодня может купить в магазинах Стамбула и Тбилиси. Кстати, знаменитая чурчхела тоже делается на основе бекмеса.

Почти до середины XX века бекмес заменял обитателям Крыма дорогой сахар, и его, разливая в розетки, подавали на стол к чаю. Именно этот момент запечатлел в своём стихотворении Мандельштам (см. начало 9-го стиха: «**После чаю** мы вышли <...> (выделено нами. – *Авт.*)»).

Прокомментируем ещё одну деталь, связанную с 1-м стихом. В. А. Судейкина, рассказывая о том, как Мандельштам «пришёл и принёс нам свою поэму», так запишет её название: «Золотистого мёду струя из бутылки текла...» [26, с. 392]. Поразительная деталь! «Мёду» вместо «мёда» – это не ошибка, это украинизм. Откуда он взялся в дневнике Веры Артуровны, которая вся французско-шведская и московско-питерская по корням? Вспомним, что с мая-июня 1917 года Вера с Сергеем живут в Крыму. Позади Февральская революция, впереди – Октябрьская. Время полуголодное. Доставка продуктов на полуостров, как и весь XX век, осуществляется из Херсонской губернии, и торгуют ими преимущественно жители Северной Таврии. Неведомая нам украинка, продавая бекмес, видимо, каждый раз на суржике уговаривала Судейкину: «Купи в мене мёду, барыня, трохи мёду купи...». Слово запомнилось и было навсегда запечатлено в дневнике.

## II.

*<...> молвить хозяйка успела:*

*– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,  
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.*

Мандельштам стал свидетелем этого эпизода на даче С. В. Давыдовой в курортном пригороде Алушты – Профессорском уголке, где снимали комнату В. А. и С. Ю. Судейкины. Это зафиксировано в беловом автографе, вложенном в «Альбом» актрисы и художницы Веры Судейкиной [29, с. 51], с которого, несомненно, была осуществлена публикация стихотворения в Тифлисе в 1919 году [14, т. 1, с. 478]. Автограф содержит посвящение «Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу С.» и датировку «11 августа 1917. Алушта». Кстати, издатель «Альбома» Джон Боулт ошибается, предлагая читать в посвящении правильное «Артуровна» как «Августовна», что потом будет положено исследователем в основание целой концепции [29, с. 39].

Как следует из дневника В. А. Судейкиной, **11 (24 по н. ст.) августа** – это день дарения ей и Сергею Юрьевичу автографа стихотворения [26, с. 392]. Исходя из этого, можно предположить, что автограф другого стихотворения Мандельштама – «В разноголосице девического хора...» (1916), – датированный **8 (21 по н. ст.) августа** 1917 года, снабжённый пометкой «Профессорский уголок – Алушта» и также включённый в «Альбом» Веры Артуровны [10, с. 121; 20, с. 197–199], – был подарен поэтом во время первого посещения съёмной комнаты Судейкиных, когда «хозяйка» разливала к чаю бекмес. А следовательно, стихотворение «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» **задумывалось, писалось и перебеливалось для дарения в период с 8 по 11 августа 1917 года.**

Мало того, выявляемые обстоятельства ставят в повестку дня вопрос о том, что побудило Мандельштама принести 8 августа в подарок В. А. Судейкиной автограф стихотворения, написанного за полтора года до алуштинской встречи? Комментаторы единодушно пишут, что эти стихи рождены общением поэта в Москве в январе-феврале 1916 года с Мариной Цветаевой и хранят её образ [15, т. 1, с. 515]. Это же декларировала и она сама в «Истории одного посвящения» [28, т. 2, с. 186]. Не вступая в детальную полемику, отметим, что такое понимание совершенно противоречит моральному этикету нашего поэта и тексту его стихотворения. Не может Мандельштам открыто дарить одной женщине (очень известной и публичной) стихи, посвящённые другой женщине (не менее известной и публичной). Как может Марина быть героиней стихотворения, в котором дважды её достоинством объявляется «русское имя»? Ясно, что поэт 8 августа 1917 года в Алуште дарит стихотворение его законной владелице – Вере Судейкиной, которая ко всему ещё и с полным правом может быть названа «русской красавицей» [см. об этом подробнее: 5, с. 162–164].

Наконец, упомянем третий автограф из «Альбома» В. А. Судейкиной, связанный с Мандельштамом: это стихотворение «Прощание» замечательного грузинского поэта Николоза Иосифовича Мицишвили (Сирбиладзе), написанное в 1921 году. Мандельштам перевёл его в том же 1921-м, будучи на Кавказе [15, т. 2, с. 15]. Летом 1923 года в Париже белой автограф перевода стихотворения собственноручно выполнит и подарит Вере Артуровне сам автор – Николоз Мицишвили, указав при этом имя переводчика [20, с. 198; 19, с. 300].

Итак, в августе 1917 года Мандельштам гостил в Алуште в Профессорском уголке (в советский период именовался Рабочий уголок) в дачном пансионе Е. П. Магденко. Её пансион располагался в восточной части Профессорского уголка, тогда как дача С. В. Давыдовой, где остановились Судейкины, – в самом конце на западе. Е. П. Магденко, в прошлом актриса, была женой видного петроградского филолога А. А. Смирнова. По предположению алуштинского краеведа Л. Н. Поповой, здание пансиона сохранилось и является сегодня одним из корпусов санатория имени XXX-летия Октября [21, с. 74–75; 22, с. 124–130]. «В имении, – вспоминала позднее одна из постоялиц, – был главный дом, где она [Е. П. Магденко. – *Авт.*] жила с мужем [А. А. Смирновым. – *Авт.*], и целый ряд маленьких домиков. Она принимала на лето дачников» [26, с. 470].

В этом пансионе традиционно собирались летом яркие представители научной и культурной элиты Петрограда, к которой Мандельштам, конечно же, принадлежал. Из гостей пансиона А. А. Смирнова в 1917 году можно назвать К. В. Мочульского, В. М. Жирмунского, А. Л. Слонимского, С. Э. и А. Д. Радловых, Э. Я. Зандер (жена Н. Э. Радлова), А. М. Зельманову и В. А. Чудовского, С. Н. Андроникову и С. Л. Рафаловича, В. И. и В. Ф. Шухаевых, Н. В. Недоброво [14, т. 1, с. 478; 1, т. 5, с. 54–55; 27, с. 372–373]. Там Мандельштам не раз практиковал перебеливание и дарение автографов своих стихотворений.

Например, стихи «Не веря воскресенья чуду...» (1916) и «Эта ночь непоправима...» (1916) на отдельных листках были подарены С. Л. Рафаловичу и С. Н. Андрониковой [20, с. 199]. В двух автографах (на одном помета «16 августа 1917. Алушта») дошёл до нас первоначальный «Меганон» [13, т. 1, с. 559]. Несомненно, таких дарений было больше, чем мы знаем.

Через много лет во Франции, в очерке, посвящённом полученному известию о смерти Мандельштама, эмигрант, профессор Софийского университета и Сорбонны Константин Васильевич Мочульский, который в 1912 году в Петербургском университете учил греческому языку студента Осипа, будет вспоминать, как он встретился с ним в 1917 году в Профессорском уголке в Алуште. Поэт «обедался виноградом», «лежал на пляже и искал в песке сердолики. Каменистая Таврида казалась ему Элладой и вдохновляла его своими “кудрявыми” виноградниками, древним морем и синими горами. Глухим голосом, под шум прибоя, он читал мне изумительные стихи о холмах Тавриды, где “всюду Бахуса службы”, о белой комнате, где, “как прятка, стоит тишина”» [18, с. 141].

В Крыму волею обстоятельств (состоявшаяся Февральская революция, обозначившийся в России голод и первые проблемы в работе транспортной системы) собралось такое количество известных и неординарных людей, что «скучать», действительно, не приходилось. Многочисленные концерты, выставки, вернисажи, театральные представления, диспуты, презентации книг достаточно плотно заполняли течение дней. Но то, что мучило всю эту приезжую элиту, называется не «скукой», а как-то иначе. Вероятно, правильное их состояние передаёт слово *тоска*.

В «благополучном» Крыму тоже стал ощущаться голод. В. А. Судейкина, рассказывая о визите поэта, писала в дневнике, что угостить его хозяева могли «только чаем и мёдом (! – *Авт.*)», не было даже хлеба [26, с. 392]. Всё труднее становится снять недорогое и приличное жильё. Организовать художественную выставку и пригласить друзей – можно, а продать картины – практически нет. В. А. и С. Ю. Судейкиных «судьба занесла» в «печальную Тавриду» в мае-июне 1917 года. Они проживут в разных городах Крыма (Алушта, Ялта, Мисхор) до апреля 1919 года. Потом супруги морем отправятся в Новороссийск, затем на Кавказ (Тифлис и Баку), откуда в мае 1920-го уплывут пароходом из Батума во Францию [29, с. XI].

Эта и многие другие судьбы вынужденных «крымских затворников» придавали не слишком радостный колорит «таврическому сидению» представителей культуры, видных политиков, военных и государственных деятелей, университетских профессоров, журналистов и издателей, крупных предпринимателей.

История Тавриды – северной Эллады – с готовностью подсказывала всем этим событиям мифологическую параллель: вынужденное прибытие на землю киммерийцев Одиссея, отчаявшегося добраться после падения Трои до родной земли. В традиции Гомера, называвшего эти места «печальной областью» [3, с. 136], Мандельштам вкладывает в уста «хозяйки» определение «печальная Таврида».

Несомненно, гомеровское происхождение имеет и фраза – «куда нас судьба занесла». И Одиссей, и «крымские затворники» именно «занесены» судьбой в «область киммериян»: они жертвы глобального катаклизма, ход которого совершенно им неподвластен.

Одновременно и он, и они надеются найти в Тавриде разгадку своего будущего. Герою Троянской войны это, как известно, удалось: он перед находившимся на Керченском полуострове, согласно Гомеру, входом в царство Аида принесёт жертвы подземным богам и сможет узнать у явившегося ему прорицателя Тиресия, что его ждёт. Стихотворение заканчивается рассказом о возвращении Одиссея домой.

Будущее скитальцев новейшего времени пока от них скрыто.

Неизвестность мучает их, хотя они пытаются это вуалировать. «Хозяйка» настойчиво убеждает гостя, что «здесь <...> мы совсем не скучаем». В дневнике В. А. Судейкиной подробнее передано то настроение, которое она как хранительница семейной обители пыталась внушить, конечно же, не только Мандельштаму, но и самой себе: «Белый двухэтажный дом с белыми колоннами, окружённый виноградниками, кипарисами и ароматами полей. Какое блаженство <...>. Здесь мы будем сельскими затворниками (!! – *Авт.*), будем работать и днём дремать в тишине сельских гор. Так и было. Рай земной. Никого не знали и не хотели знать». Их разговор с пришедшим к ним в гости поэтом «был оживлённый, не политический (!! – *Авт.*), а об искусстве, о литературе, о живописи» [26, с. 392].

Мандельштам в эту благодать не поверил. Слишком страстно в эмоциональном отношении «набросились» на него изголодавшиеся во всех смыслах (и по еде, и по людям своего круга) обитатели алуштинской дачи: «Как рады мы были ему. <...> Мы наслаждались (! – *Авт.*) его визитом» [26, с. 392]. Какая сверхэкспрессивная оценка встречи со стороны людей, которые ещё вчера, по их словам, «никого не знали и не хотели знать». Теперь они не *получали удовольствие* или просто *радовались*, а – ни много ни мало – «наслаждались»!

Именно поэтому, на наш взгляд, монолог «хозяйки» поэт заключил фразой: «<...> и через плечо поглядела». Так как в этой встрече участвовали три человека – Вера Судейкина, её муж (известный художник) и наш поэт, – то взгляд «хозяйки», скорее всего, был адресован Сергею Судейкину, которого ей, едва ли не в первую очередь, нужно было убеждать в том, что всё у них обстоит хорошо. В дневнике Вера Судейкина после встречи запишет: «Я потом говорила Серёже: “Ах, ты, оказывается, не так уж доволен быть только со мной – нам нужны друзья”» [26, с. 392].

Как известно, в недалёком будущем супругов ждёт развод и новый брак у каждого (у неё – четвёртый, у него – третий). С учётом этих обстоятельств жест «хозяйки» – взгляд через плечо – исследователи чаще всего толкуют как сугубо женский, даже эротический знак.

Думается, что мировоззренческий смысл стихотворения подсказывает совсем другую его трактовку. Согласно народным и сакральным приметам, если человек не хочет сглазить то, во что он верит и на что надеется, он должен трижды сплунуть или бросить три щепотки соли через плечо (левое). Если же он не до конца верит в то, что декларирует, за что борется и чего добивается, ему достаточно оглянуться, чтобы погубить, как сегодня выражаются, свой «проект» (Орфей, оглянувшийся на Эвридику и потерявший возможность вернуть её из царства Аида) или даже самого себя (жена Лота, оглянувшаяся на родной город Содом и превратившаяся в соляной столб).

Вера Судейкина не посмотрела (на кого-то), а «поглядела», то есть – бросила взор, обратила его назад, глянула, обернулась.

Поглядев через плечо, «хозяйка» (пусть даже бессознательно) обнаружила своё внутреннее сомнение в том, что она так горячо при встрече доказывала поэту. Их «неполитический» разговор, их семейный «рай земной» будут в итоге разорены и сокрушены политикой, которую так старались не замечать искатели «наслаждения». Пророческое предощущение этого Мандельштамом придаёт его встрече с «дореволюционными» приятелями терпкий привкус прощания. (Аналогичным пророчеством слово «поглядела» наполнено в стихотворении Мандельштама «Ахматова» 1914 года.)

Через год – в 1918-м – в Алушту приедет ещё один «крымский затворник» – И. С. Шмелёв. Через четыре года он будет лицезреть, а ещё через два года (уже в эмиграции) в эпосе «Солнце мёртвых» описывать трагический финал этого «нескучного» таврического сидения: разграбленные дачи с выбитыми окнами и дверьми; заброшенные и вырубленные сады и виноградники; винные подвалы, заполненные разбитыми бочками, из которых не столько выпили, сколько повываливали прямо на земляные полы вино. И страшные трагические судьбы десятков тысяч из тех, кто не успел или не захотел уехать...

Что же касается «крымских изгнанников», то в отличие от Одиссея, плавание которого домой займёт всего-навсего двадцать лет, они будут ждать возможности даже не вернуться, но хотя бы посетить свою бывшую родину, – и сорок пять лет (как Вера Судейкина, которая со своим последним мужем Игорем Стравинским сможет приехать повидать родные им Москву и Ленинград только в 1962 году), и шестьдесят, и семьдесят.

Большинство из них даже этого часа так и не дожждётся.

### III.

*Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни  
Сторожа и собаки, – идёшь, никого не заметишь.*

*Как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни.*

*Далеко в шалаше голоса – не поймёшь, не ответишь.*

В период уборки винограда южнобережные города пустели, так как многие были заняты сезонной работой – теми же «службами Бахуса» (подготовка к уборке, сама уборка, охрана урожая, транспортировка винограда, его обработка). Работы было много, потому что города той поры буквально утопали в окрестных садах и виноградниках. По свидетельству В. А. Судейкиной, дача у подножия горы Кагель, в которой они снимали комнату, была даже не окружена, а «затворена» «виноградниками» и «полями» [26, с. 392]. В период голода, естественно, сезонная работа становилась особенно актуальной для местных жителей. В лучшие времена потребность в рабочей силе в летний период была так велика, что работников нанимали даже в нечернозёмных губерниях России. Поэтому герою, не занятому на уборке урожая, видны в городе днём только «сторожа и собаки».

В стихотворении встречаются и другие реальные приметы алуштинской виноградной страды. Мандельштам сравнивает спокойное течение августовских дней с тем, что повседневно вокруг себя наблюдает, – с перекачиванием «тяжёлых бочек», которые готовят для приёма вина нового урожая. Поэт в своих отношениях с реальностью снова и снова пунктуально следует зафиксированному им зрительному образу.

Охрана виноградников традиционно набиралась из крымских татар, они пользовались доверием. Этой реалией рождён последний стих 2-й строфы («Далеко в шалаше...»). «Голоса», которые слышит герой из далёкого шалаша, – это крики крымских татар, которые, вероятно, предлагают ему купить у них виноград или молодое вино (с охраной рассчитывались частью урожая), но незнание татарско-русского суржика не позволяет ему ни «понять» их, ни «ответить» им.

#### IV.

*После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,*

*Как ресницы, на окнах опущены тёмные шторы.*

9-й стих комментируемого нами стихотворения правильно может быть осмыслен лишь в контексте того, что говорится в стихе 16-м. Поэт опять отталкивается в лирическом повествовании от зафиксированного им зрительного образа.

Определение «коричневый сад» вызывает некоторое удивление. Что может быть «коричневым» в южнобережном саду до 11 августа (24 по н. ст.)? Ни цветом плодов (будь то даже груши, которые в августе ещё, в основном, зелёные, а не жёлтые или коричневые), ни цветом листвы (которая тоже в это время ещё всюю полыхает зеленью), ни цветом стволов (которые у фруктовых деревьев скорее серого с лёгким коричневатым оттенком цвета) это определение не оправдаешь.

Остаётся (как и в 16-м стихе) обработанная, взрыхлённая почва состоявшегося только наполовину вулкана Кагель, которая своим «ржавым», коричневым цветом полностью подпадает под описание поэта.

Сады Южного берега той поры состояли из крупных фруктовых деревьев (пальметтных садов ещё не существовало), высаживавшихся на большом расстоянии друг от друга, чтобы облегчить уборку урожая в летне-осенний период (установка настилов и лестниц). Ветки широко расходились от стволов на высоте полутора и более метров. Земля была тщательно взрыхлена и обработана, так что на ней не оставалось ни одной травинки. В результате человеческий взгляд фиксировал бесконечное пространство «коричневой» почвы, над которой высоко вверх уходили кроны деревьев.

Тот же самый зрительный эффект Мандельштам зафиксировал в описании виноградника (см. комментарий VII).

Что же касается опущенных на окнах «тёмных штор» в 10-м стихе, то это не знак наступающей ночи, как иногда ошибочно пишут комментаторы, а традиционный на юге способ (наряду с другим – толстыми стенами) борьбы с дневным зноем, на который обратил внимание поэт, зафиксировав его. Герои наблюдают, как «сонные горы» обливаются «воздушным стеклом» (12-й стих). Они стали свидетелями характерного для дневного зноя марева, эффект которого создаётся поднимающимися от земли массами раскалённого воздуха, вызывающими иллюзию «льющихся» по склонам гор «стеклянных» потоков.

Защищая комнаты от зноя, хозяева имения, в котором Судейкины снимают жильё, опускали на это время шторы, стараясь сохранить в доме остатки прохлады. В средиземноморских странах на период сиесты с той же целью окна закрывали решётчатыми деревянными ставнями.

Мандельштам увидел опущенные шторы именно на окнах хозяйского дома, потому что он фиксирует их только тогда, когда выходит в «огромный коричневый сад». Судя по всему, его друзья в своей съёмной комнате, которая, вероятно, располагалась во флигеле или в доме для прислуги, штор не имели. Поэту опять приходится удивляться: оконные шторы опущены в разгар дня. В его Петрограде это делают вечером, закрывая освещённые комнаты от ночных взглядов. Удивившись, Мандельштам запечатлевает этот факт отдельным стихом.

## V.

*Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,  
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.*

Атрибутировать дом, в котором жили в Алуште Судейкины, и установить его местоположение до недавних пор не удавалось. И именно точный в реальных деталях и подробностях текст стихотворения лёг в основу предположения уже упомянутой крымской исследовательницы Л. Н. Поповой, согласно которому Судейкины, скорее всего, снимали комнату на даче С. В. Давыдовой под горой Кафель. Отчасти это подтверждается свидетельством А. А. Ахматовой: «Судейкин и Вера Артуровна [жили] отдельно, недалеко от Алушты» [1, т. 5, с. 55].



Действительно, имение С. В. Давыдовой располагалось на западной окраине Профессорского уголка. Вот как о нём пишет «Настольная и дорожная книга», изданная под редакцией В. П. Семёнова-Тян-Шанского: «К имению Чернова прилегал купленный у него С. В. Давыдовой участок земли с красивой дачей и садом. Имение славится своими ликёрными винами, выдержанными в бочках на солнце, на морском берегу» [23, с. 774].

Приведённое свидетельство во всех деталях подтверждает то, что описано в стихотворении Мандельштама и в дневнике В. А. Судейкиной: вызывающий восхищение красивой архитектуры дом, большой ухоженный сад, обширные виноградники, перекачиваемые по участку бочки для ликёрных вин и просторные подвалы для вин сухих, разнообразная работа по подготовке к приёму винограда нового урожая, многочисленная охрана с собаками в разбросанных тут и там шалашах.

Дом был разрушен во время крымского землетрясения 1927 года. Фотография разрушенной дачи С. В. Давыдовой приводится в альманахе «Крымский альбом – 2002» [7, с. 105]. Читатель может видеть на снимке толщину стен здания и те самые окна, на которых поэт лицезрел «ресницы» опущенных «тёмных штор»:



Видимо, с той поры сохранилась булыжная мостовая, которая вела к дому. Она проходит как раз между двух белых колонн, фигурирующих и в стихотворении (стих 11-й). Всё это позволяет признать версию Л. Н. Поповой достаточно обоснованной.

Если говорить о походе, в который отправились гость и хозяйка для того, чтобы «посмотреть виноград» (стих 11-й), то он также зафиксирован в дневнике В. А. Судейкиной: «Мы повели его на виноградники: “Ничего другого не можем Вам показать”» [26, с. 392]. Следовательно, стихотворение Мандельштама не только дотошно передаёт накопленный им в эти дни в Алуште и на даче зрительный материал, но фактически оказывается конспектом всех событий этой встречи и – соответственно – тех бесед, которые участники между собой вели. «Стихи – как запись разговора» – так определил эту форму Вяч. Вс. Иванов [4, т. 1, с. 12].

Подчеркнём ещё раз, что Судейкины в Алуште снимали не дачу, как иногда указывают исследователи, а только комнату в ней. Собственно, об этом прямо пишет и поэт: «Ну, а в **комнате** белой <...> (выделено нами. – *Авт.*)» (17-й стих). Переехав в Ялту, Вера запишет в своём дневнике: «Как трудно было найти подходящую комнату, всё, что находили, было так неудобно, убого, что мы пожалели Алушту, где комната была огромная, с видом на виноградники, а не на задворки с запахом помоев» [26, с. 393].

## VI.

*Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт,*

*Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке <...>*

Нашим современникам трудно «прочитать» образ, запечатлённый поэтом в стихах 13 и 14. Сегодняшние виноградники, сформированные длинными регулярными рядами проволочных шпалер, сложно отождествить с некоей «кудрявой» битвой, которую ведут непонятные «курчавые всадники». Разве что резной виноградный лист и извилистая лоза, нарушающая строго геометрический порядок посадки, могут вызывать отдалённо подобные ассоциации.

Исследователи уже отмечали, что в русской литературе сравнение виноградника с «кудрявым войском» до нашего поэта было сделано А. Белым при описании Сицилии в его «Путевых заметках» 1911 года, фрагментами публиковавшихся в газетах ещё до 1917 года [24, с. 181]. При этом комментаторами в стороне было оставлено главное: Мандельштам сделал своё сравнение не потому, что он повторял образ А. Белого (неизвестно, читал ли он его заметки вообще), а потому, что старые виноградники и на Сицилии, и в Крыму, и в других местах действительно были похожи на битву «курчавых всадников <...> в кудрявом порядке».

Разгадка этого мандельштамовского образа заключена в том, что вплоть до Второй мировой войны в Крыму существовала совсем другая система посадки виноградников, характерная для той эпохи, когда ещё не начали прибегать к интенсивной машинной уборке винограда. Ряд стран частично сохранили эту

традиционную систему посадки лозы до сих пор – Турция, Хорватия, регионы Средней Азии. Каждая лоза высаживалась как отдельное деревце, и не в линию, а в шахматном порядке (чтобы она могла получать больше солнечного света). Не использовались традиционные сегодня столбики и проволока, образующие регулярные шпалеры. В результате каждая лоза имела свою крону, очень похожую на курчавую человеческую головку, в целом напоминая всадника на своеобразном коньке-горбунке.

Объективный характер этого зрительного восприятия подтверждает то, что с интервалом в шесть лет его, независимо друг от друга, зафиксировали два крупных художника слова – Андрей Белый и Осип Мандельштам.

Если выйти за пределы литературы, то в отечественной очерково-краеведческой традиции зрительный образ «кудрявых» виноградников, которые «буйными толпами растут и теснятся кругом» [16, с. 144], был зафиксирован ещё в XIX веке в блистательных «Очерках Крыма» Е. Л. Маркова (это наблюдение нам подсказано профессором ТНУ имени В. И. Вернадского Т. А. Яценко), надолго переживших своё время (первое издание – 1872 г., четвертое – 1906 г., седьмое в Киеве – 2009 г.). Нет сомнения, что при желании такие примеры мы ещё можем отыскать в беллетристике той поры.

Система посадки виноградной лозы как отдельного деревца имеет очень давнюю историю. В Ветхом Завете в книге пророка Михея признаком счастья и благополучия считается возможность для каждого человека «сидеть под своею виноградною лозою и под своею смоковницею» (Мих. 4:4).

Для современного читателя в качестве иллюстрации мы приводим картину крымского художника С. Г. Мамчича «Старый виноградник» (1966):



## VII.

*<...> В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот  
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*

С одной стороны, поэт в 16-м стихе точно зафиксировал «ржавый» цвет «каменистых» почв Южного берега Крыма, образованных из уплотнённых глин и мелкозернистых песчаников (сланцевые песчаники, шиферные почвы). Иначе их ещё в отечественной геологии называют *коричневые почвы южнобережья*.

Существует и другое толкование этой строки. Крымские краеведы (Л. Н. Попова, Р. Г. Неведрова и др.) связывают данный поэтический образ с особенностью традиционного для окрестностей горы Кагель винограда «Мускат белый» приобретать благородный коричневый цвет, *загорать* или *ржаветь* под солнцем. Сравнительно невысокие кусты виноградной лозы (в аграрной традиции XIX – первой половины XX веков) могли спровоцировать, по их мнению, появление образа «ржавых грядок».

Действительно, полное созревание винограда начинается как раз с конца августа. Поэтому *загоревший* под солнцем мускат тоже нашёл своё место в 16-м стихе, сделав «золотыми» бесконечные земельные «десятины» готовых к уборке виноградников. Опять мы можем констатировать совершенную точность передачи поэтом реального зрительного образа.

Однако доминированию такой трактовки противоречит 9-й стих, приведённый в комментарии IV, в котором сад также назван «коричневым». Основопологающим является то, что Мандельштам гуляет по садам и виноградникам, разбитым на склонах горы Кагель – уснувшего и сравнительно молодого (в геологическом понимании) вулкана. Эти почвы «коричневые», потому что они богаты железом, как и все земли, окружающие древние вулканы средиземноморско-черноморского региона. «Ржавые» почвы что крымского южнобережья, что Греции, что Италии – наследие одной и той же геологической эпохи формирования современного облика Земли.

Мандельштам это осознавал. И это обстоятельство дало ему основание подчеркнуть важную историческую преемственность Крыма двукратным упоминанием «благородства» (!) его почв, которые сначала названы «коричневыми», а потом «ржавыми».

Ровно за два года до алуштинского свидания с Судейкиными, тоже в августе и тоже в Крыму, но теперь уже 1915-го года и в Коктебеле, поэт напишет стихотворение «С весёлым ржанием пасутся табуны...», в котором окрасившая осеннюю долину Кара-Дага (еще один древний вулкан!) «ржавчина» будет названа «римской». Вслед за этим римские аллюзии буквально заполонят всё крымское стихотворение Мандельштама: здесь и портретно описанный Цезарь; здесь и Рим, в котором поэт, по его признанию, «родился» и который «возвращается» к нему в Крыму; здесь и «добрая» к лирическому герою осень, выступающая как аллюзия римской «волчицы». В конце концов, здесь сам календарный август, «улыбнувшийся» ему и осознаваемый им как «месяц Цезаря».

Показательно и то, что в стихотворении 1915 года впервые будет опробовано уподобление течения единицы времени (года и дня) круговому движению предметного символа той или иной эпохи: у Августа в Риме – «державным яблоком» катятся «годы», у поэта в Алуште – «как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни».

Таким образом, для Мандельштама «коричневые» и «ржавые» почвы Южного берега Крыма совсем не вопрос колорита. Они свидетельство исторической принадлежности этой земли к «благородному» культурно-цивилизационному пространству Греции («наука Эллады» в 15-м стихе) и Рима («римская ржавчина»).

В стихе 15-м поэт открыто касается полемической в это время темы: от кого наследована культура виноделия? Одни утверждали, что основоположниками этого искусства были скифы, другие – греки. Вся эта полемика велась в рамках модной в то время теории «скифско-азиатских» корней России и русской культуры, которой отдали дань в своём творчестве А. А. Блок, В. В. Хлебников и другие.

Мандельштам и его гостеприимные хозяева, как следует из текста стихотворения, коснулись в разговоре этой темы и заявили себя приверженцами эллинистической концепции.

Поэт всегда был сторонником первенства «эллинского» начала над «скифским», «азиатским». Это подтверждается свидетельством Н. Я. Мандельштам: «Его тянуло только в Крым и на Кавказ. Древние связи Крыма и Закавказья <...> с Грецией и Римом казались ему залогом общности с мировой, вернее, европейской культурой. <...> Сам О. М., чуждый мусульманскому миру <...>, искал лишь эллинской и христианской преемственности» [12, с. 240].

Действительно, комментируемое нами стихотворение последовательно пронизано исключительно эллинским началом: службы Бахуса, наука Эллады, греческий дом, золотое руно и Одиссей. Крымскотатарские приметы новой Тавриды в нём проигнорированы.

Что же касается именованного в 16-м стихе «золотых десятин» виноградников «ржавыми **грядками**», то перед нами ещё один пример «трудностей перевода» впечатлений и реалий одного региона на повседневный словарь другой региональной культуры. Как человек средневропейской традиции, Мандельштам называет привычным огородническим словом «грядки» обработанную землю (вскопанную, прополотую, «прошитую» специальными канавками для воды) вокруг виноградных лоз.

### **VIII.**

*Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.*

Что касается 18-го стиха, то неподалёку от разрушенного во время землетрясения дома С. В. Давыдовой сохранился до наших дней винный подвал. Наличие такого подвала было традиционным для южнобережных домов той поры. Мало того, зачастую подвалы для вина устраивали и в самих домах. Судя по стихам,

таковой был и в том флигеле, где снимали комнату Судейкины. Хозяева готовили подвал к приёму вина нового урожая, поэтому в комнате пахнет не только использованной во время ремонта «краской», но также и «свежим вином». Ясно, что в господском доме этих запахов быть не могло.

Поэт упоминает в 18-м стихе об укусе. Вот его-то присутствие как раз категорически исключалось. Он главный враг вина. Крымские виноделы, с которыми мы консультировались, полагают, что Мандельштам спутал с уксусом специфический запах, образующийся при промывке винных бочек горячей водой.

Указанное устройство домов на Южном берегу Крыма было продолжением античной традиции домостроения, которую и сегодня можно наблюдать в Греции. Именно поэтому в 19-м стихе ассоциативно появляется упоминание «греческого дома» и живущей в нём «любимой всеми жены» – Пенелопы, отбивающейся от возжелавших руки завидной невесты многочисленных женихов.

Упоминание в стихе 17-м «прялки» мы попробуем объяснить в комментарии IX.

## IX.

*Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –  
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?*

«Ошибка» поэта, о природе которой так много спорили комментаторы («другая» жена – Пенелопа – не вышивала, а ткала), на наш взгляд, опять же основана на реалии быта семьи Судейкиных, которую наблюдал гость: хозяйка дома, по её свидетельству, именно в это время занималась вышивкой на полотне сюжета о Коломбине и Пьеро [29, с. 39]. Кстати, в крымском дневнике В. А. Судейкиной не раз упоминаются её занятия вышивкой [26, с. 44].

Следует признать, мы были не правы, выражая в прошлом сомнение, что Мандельштам разбирался в этих домашних ремёслах (прясть, ткать, вышивать). Он разбирался в них хорошо, отчётливо различая каждое в своих стихах. В качестве примера можно сравнить, как поэт в 1910 году пишет о «веретене» («Когда удар с ударами встречается...») и в 1911-м – о «челноке» («На перламутровый челнок / Натягивая шёлка нити...»).

В 1918 году в стихотворении «Tristia» мы встречаем не только авторское признание в любви к этим ремёслам («И я люблю обыкновенье пряжи...»), но также точное описание функции соответствующих им инструментов («...Снуёт челнок, веретено жужжит»). В древних ремёслах, связанных с пряжей, считает поэт, скрыты тайны бытия («Бесшумное веретено...», 1909).

«Прялка», на время оставленная хозяйкой, не работает, значит, не издаёт привычного «жужжания», пребывая в недвижимом молчании, а потому становится символом «тишины». Мало того, «тишина» в комнате не *висит*, не *царит*, не *пребывает*, а, – как и прялка, – «стоит». Точно так же «спокойные дни» у поэта не *идут* или *проходят*, а, подражая «тяжёлым бочкам» из-под вина, – «катятся».

В очередной раз мы фиксируем пристальное внимание поэта к предметам реальности и последовательное стремление лирически запечатлеть эту реальность именно через присущие предметам признаки и свойства. А в результате мнимо-идиллический «алуштинский этюд» Мандельштама всё больше разворачивается перед читателем (по точному определению В. А. Судейкиной) как «поэма», притом отнюдь не идиллическая и не локально-алуштинская. По мере того, как стихотворение-поэму заполняют патриархальные приметы античного и библейского быта (мёд, сторожа в шалашах, собаки, бочки, «ржавые» грядки, краска и свежее вино подвала и, наконец, её величество – царица благополучной человеческой повседневности – прялка), перед внимательным читателем предстаёт «малая эсхатология» XX века со всей её многовековой и поликультурной ретроспективой.

Внимание к реальности проявляется также в том, как последовательно и точно соблюдена в стихотворении **событийная хронология** того августовского дня, когда Мандельштам посещает Судейкиных.

Так, во **второй** строфе («Всюду Бахуса службы <...>»), которая событийно должна идти первой, повествуется о том, как поэт из Алушты по пустынной набережной идёт на запад в самый конец Профессорского уголка, где располагалось имение С. В. Давыдовой, в котором, как предполагается, его друзья снимали комнату. По пути он наблюдает повседневную деятельность местных жителей, связанную с уборкой винограда.

Сцена с бекмесом, словами, которые «молвила» хозяйка, и её взглядом через плечо, имела место уже в комнате Веры и Сергея Судейкиных, но в силу её принципиальной смысловой важности поэт посвящённую этой сцене строфу со второго места перемещает на **первое**.

В **третьей** строфе («После чаю мы вышли в огромный коричневый сад <...>») гостеприимные хозяева в разгар знойного дня ведут Мандельштама осматривать сад и виноградники.

В **четвёртой** («Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт <...>») они обсуждают на виноградниках вопросы исторических корней крымской цивилизации, соглашаясь в итоге, что она берёт начало в Греции и Риме.

В **пятой** строфе собеседники возвращаются в дом («Ну, а в комнате белой <...>»), где стоит прялка и после улицы остро ощущаются запахи винного подвала, что подводит беседу к теме «греческого дома» и античных аналогий с современностью.

В **шестой**, заключительной строфе («Золотое руно, где же ты, золотое руно?») поэт фиксирует, что в центре их разговора, в конце концов, оказался поиск жизненных ценностей и ответа на вопрос, когда и где может состояться возвращение изгнанников в свой дом.

Реальность и метафизика образуют в стихотворении два переплетающихся мира, в которых мифологические «Бахуса службы» соседствуют с лаем собак, перекатыванием бочек и криками сторожей из шалаша; «воздушное стекло»

сонных гор – с «огромным» коммерческим садом и виноградниками; кудрявая «битва» курчавых всадников – с дорогими десятинами «ржавых» грядок урожая. Наконец, прозаическая «прялка» дарит нам образ метафизической «тишины», которая, подобно ей, «стоит» в белой комнате.

Несомненно, гость и хозяйка говорили во время встречи о той работе, которую задумала и исполняла Вера Судейкина. Именно поэтому в стихотворении Мандельштама, являющемся конспективным отчётом о состоявшейся встрече, отдельного упоминания удостоена «прялка», олицетворяющая эту тему. Один реальный факт того августовского вечера 1917 года (стих 17) сменяется другим – разговором о новом урожае и аромате свежего вина из подвала (стих 18). Эти предметные детали, в свою очередь, явными эллинистическими параллелями открывают дорогу упоминанию «греческого дома» в стихе 19-м. «Греческий дом», со своей стороны, ассоциативно заставляет вспомнить о его хранильнице – «любимой всеми жене» Пенелопе, потому что она, как и Вера Судейкина, занята домашним ремеслом, связанным с «полотном» (стих 20-й).

По законам поэтики стихотворения, метафизика образа должна опираться на реальный факт, который его, этот образ, порождает и поддерживает. И такой опорный факт, на наш взгляд, в стихотворении есть.

Стихи 19 и 20 («Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, – / Не Елена – другая, – как долго она вышивала?») поразительно напоминают по интонации скрытую в тексте устную реплику («**Помнишь** <...>»), которая в таком случае оказывается третьей по счёту. Это чувствовал Ю. И. Левин, но счёл реплику «живым авторским голосом» [8, с. 80].

Отличие от первой (её «**молвит**» хозяйка) и второй (её произносит поэт – «я **сказал**»), третья реплика – не авторизована. Но по логике она должна быть: если двое из трёх собеседников высказались, почему хранит молчание третий? Это молчание равносильно отсутствию третьего собеседника, что и позволило Вяч. Вс. Иванову трактовать комментируемое стихотворение как результат встречи Мандельштама с одной лишь Верой Судейкиной [4, т. 1, с. 12–13], что, конечно, неверно. В посвящении на автографе стихотворения поэтом названы и Вера Артуровна, и Сергей Юрьевич, и это подтверждает, что они оба были участниками встречи.

Соглашаясь, что стихотворение является конспективным отчётом о состоявшихся разговорах, не имеем ли мы дело в стихах 19–20 с фиксацией реплики Сергея Судейкина? Тот факт, что третья реплика не авторизована, на наш взгляд, вызван неточностями, допущенными гостеприимным хозяином. Всячески поддерживая перед поэтом жену, перемещая её из бытового контекста (не только попростонародному вышивает, но ещё и для продажи) в почётный мифологический («обыкновенье пряжи» – занятие царское), он распространит ремесло Веры на Пенелопу, ошибочно объявив последнюю *вышивальщицей*. Мало того, художник не сможет при этом вспомнить имя жены Одиссея, указав на неё через отрицательное упоминание Елены Прекрасной (Троянской): «<...> **Не Елена – другая** <...>».



В соответствии со своим пониманием, что в алуштинской встрече участвовали двое, Вяч. Вс. Иванов заминку с именем Пенелопы, естественно, запишет на счёт поэта: Мандельштам «чуть ли не позабыл (во всяком случае, уклонился от прямого её называния) имя Пенелопы» [4, т. 1, с. 13].

Да, Мандельштам скрупулёзно сохранит в «отчёте» все оговорки Сергея Судейкина, но несобственно-прямой речью деликатно завуалирует его присутствие (не поставив тире в начале 19 стиха), а в результате **вот уже 100 лет мы говорим не об ошибке художника, а ищем оправдание поэту.**

Воистину, как уже сказал Мандельштам по поводу наших споров вокруг стихотворения, – мы не только «глухи», но ещё и «глупы» [11, с. 301].

## Х.

### *Золотое руно, где же ты, золотое руно?*

Много копий в литературной науке сломано вокруг того, почему Мандельштам вспоминает о «золотом руне» в одном контексте с плаванием Одиссея. Как известно, это греческие мифы разных эпох [17, с. 52].

Проделанный нами анализ позволяет предложить новое объяснение этого странного, на первый взгляд, факта.

Мы уже говорили о том, что анализируемое стихотворение является, с одной стороны, систематическим сводом зрительных образов, накопившихся у поэта за время пребывания в Алуште и провокативно вызывающих самые разные параллели. Зрительная, звуковая, предметная близость кладёт начало импровизации, которая причудливым образом связывает образы разного времени и тематического содержания.

Так, тему дважды упоминаемого в 21-м стихе «золотого руна» ассоциативно задают в стихе 1-м «золотистый мёд», в 16-м – «золотые десятины» и «ржавые грядки» южнобережных виноградников, в 9-м – «коричневый сад». Это и связь по колориту, и связь по количеству вложенного труда, и связь по важности одного и другого предмета в системе жизненных ценностей в эпоху войны (пища и деньги).

С другой стороны, стихотворение, как уже не раз отмечено, является своеобразным конспектом событий и тем разговоров встречи у Судейкиных. Написав стихотворение, поэт приносит его список своим радушным хозяевам с полным указанием их имён, а также даты и места дарения – «11 августа 1917. Алушта». Он вручил им автограф не только как знак благодарности за проведённый вместе вечер, но и как своеобразный (полностью понятный только им) отчёт или памятную запись того, что они вместе делали и о чём говорили. В числе тем разговора, как мы уже выяснили, были мечты о скорейшем возвращении домой, о литературе и искусстве, об истории и современном дне Тавриды, о смысле скитаний Одиссея, о верности и домашнем тепле.

Нет сомнения, что в кругу предметов долгого разговора была и тема «золотого руна», которую включает в свой конспективный отчёт поэт. Эта тема по-особенному была близка Сергею Судейкину. Знакомство с А. Н. Бенуа приведёт художника в круг «мирискусников», сотрудничая с которыми он, в частности, в 1908 году станет одним из оформителей журнала «Золотое руно». Позднее, в 1919 году, С. Ю. Судейкин будет в Тифлисе расписывать литературное кафе «Ладья аргонавтов». Как известно, аргонавтами называли себя и русские символисты.

Словом, нет никаких оснований сомневаться в том, что тему «золотого руна» обсуждали достаточно подробно, как и проблему странствия Одиссея. Тем более что у этих сюжетов есть зафиксированная в стихотворении формальная связь. Вспомним, что Пенелопа несколько лет ткала погребальный саван по отцу Одиссея – Лаэрту, царю Итаки, который в молодости был одним из аргонавтов.

Понятно, что стихи о «золотом руне», которое привезли из Колхиды аргонавты, сопряжены со стихами об Одиссее, который тоже привёз домой дар, но нематериализованный – «пространство и время». Перед людьми августа 1917 года, уехавшими из революционного Петрограда в за́мерший вне времени Крым, остро стоял вопрос: что сумеют они привезти в своей душе домой, когда смогут вернуться? А в возвращение ещё верилось. Оттого и руно, и Одиссей – это не свидетельства эрудиции собеседников, это темы их беседы, знаки надежды и боли. Мы должны осознать, что логика образного ряда отражает не мифологические параллели сами по себе, а современную, актуальную для человека 1917 года полемику о судьбе России.

Именно в этом контексте собеседники революционной поры причудливо связывали воедино и «золотое руно», и «пространство» и «время» Одиссея, и «греческий дом» Пенелопы, и судьбу «науки Эллады» в Тавриде, и «Бахуса службы» и, наконец, мучившую их всех в августе 1917 года пророческую тоску предощущения чего-то страшного, ожидающего всех впереди.

Понятно, что первоначальное название стихотворения «Виноград» не отражало сколько-нибудь полно этого круга затрагиваемых поэтом проблем, почему и было им позднее снято.

## XI.

*Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,  
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.*

Дорога что к «золотому руно» чужих земель, что к «золотым десятинам» придомовых виноградников одинаково лежит через «тяжёлые волны» труда и повседневных испытаний. Именно поэтому плавание Одиссея в финале уподобляется тем же «трусам» с полотном, которыми была озабочена Пенелопа. 23-й стих рождается из отчётливого понимания, что она, во время отсутствия Одиссея, со своей стороны тоже «трудила» своё «полотно». Мало того, с полотном связаны

«труды» всех четырёх героев стихотворения Мандельштама: Вера Судейкина на полотне вышивает, художник Сергей Судейкин по нему пишет, Пенелопа его ткала и распускала, Одиссей – натягивает как паруса.

Четыре года спустя через многое прошедший поэт превратит эту мысль в чеканную формулу: «<...> Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа» [14, т. 1, с. 122].

Но если «служение» женщины в патриархальном понимании направлено на сохранение дома и очага, наличие которых обеспечивает человеку личное счастье (поэтому даже «здесь, в печальной Тавриде», – «мы совсем не скучаем»), то «служение» мужчины будет снова и снова требовать от него покинуть малый мир дома в поисках некоего «золотого руна» (будь оно «ясоновско-лаэрттовским», будь «одиссеевским»). А в результате стихотворение «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» открывается предметной картиной современного поэту Крыма, но заканчивается – предельно универсально. Одиссей, этот архетип скитальца (наряду с аргонавтами из 21-го стиха), а заодно лирический двойник автора, – возвращается домой. Несомненно, сверхсюжет, метасюжет мандельштамовского текста – возвращение. Но (как и его жанровый прообраз – герой волшебной сказки) этот герой античного мифа – возвращается с добычей. «Натрудив» в морях большого мира паруса своего корабля, Одиссей переполняется новым «пространством и временем».

В свете античной формулы дом Веры и Сергея Судейкиных не устоит, и они расстанутся: «хозяйка» (живущая в эпоху глобальной войны), в отличие от Пенелопы (тоже живущей в эпоху глобального противостояния), не отпустит своего спутника из дома, постоянно его контролируя («и через плечо поглядела»), а в результате он всё равно покинет её, но при этом уже, в отличие от Одиссея, не совершит торжественного акта возвращения. Самое удивительное состоит в том, что стихотворение Мандельштама это ясно предрекает.

Хочется надеяться, что данное исследование, предлагающее новое объяснение причин появления у Мандельштама тех или иных образов, лишит актуальности разного рода искусственные, на наш взгляд, построения, среди которых особо выделяется предположение, высказанное еще в 1995 году Т. И. Смоляровой, о том, что 24-й стих комментируемого стихотворения является реминисценцией (в оригинале резче: «полностью <...> повторяет») третьей строки XXXI сонета И. Дю Белле из цикла «Сожаления» (1558) [25, с. 305]. Это предположение получило довольно широкое распространение и вошло во многие комментарии к алуштинскому стихотворению Мандельштама.

Настойчиво пытаюсь преодолеть совершенно очевидное различие стихов двух выдающихся поэтов (достаточно сказать, что Улисс (!!) у Дю Белле привозит домой из плавания «опыт» и «мужество», а Одиссей у Мандельштама – «пространство» и «время»), исследователь многословно снова и снова доказывает сходство совершенно несходного.

Мы полагаем, что никакой реминисценции из Дю Белле (которого, как известно, наш поэт ни разу в своём творческом наследии даже не упоминает) в 24-м стихе нет. Скорее уж «пространство и время» позволяют говорить о «реминисценции» из общей теории относительности А. Эйнштейна, но это предмет отдельного и серьёзного разговора.

Удивительные по образной силе финальные строки стихотворения, в которых, по словам К. В. Мочульского, «больше “эллинства”, чем во всей “античной” поэзии многоучёного Вячеслава Иванова» [18, с. 141], являются созданием таланта Мандельштама и той великой и трагической эпохи Революции и Гражданской войны, которую его поколению выпало пережить.

*Алушта, Симферополь, Киев  
2002–2020 гг.*

## Литература

1. *Ахматова А. А.* Собр. соч.: в 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998–2002; М.: Эллис Лак, 2004. – Т. 7 (дополнительный).
2. Ваше здоровье!: Энциклопедия напитков. – К.: Орион, 1994. – 364 с.
3. *Гомер.* Одиссея / пер. с древнегреч. В. А. Жуковского; предисл. А. Нейхардт. – М.: Правда, 1984. – 319 с.
4. *Иванов Вяч. Вс.* Мандельштам и наше будущее // *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – Т. 1. – С. 4–40.
5. *Казарин В. П., Новикова М. А.* 3½ встречи Осипа Мандельштама с Верой Судейкиной // *Радуга.* – 2020. – № 3–4. Март-апрель. – С. 161–168.
6. *Капитоненко А.* Сергей Судейкин: из Крыма в эмиграцию // *Литературный Крым.* – Симферополь. – 2002. – Май. № 17–18. – С. 11.
7. Крымский альбом – 2002. – Феодосия; М.: Издательский дом «Коктебель», 2003. – 224 с.: ил.
8. *Левин Ю. И.* Избр. труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
9. *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 256 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
10. *Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама / сост. А. Г. Мец.* – Изд. 3-е, испр. и доп. – СПб.: Интернет-издание, 2019. – 509 с.: ил.
11. *Липкин С. И.* Угль, пылающий огнем: Встречи и разговоры с Осипом Мандельштамом // *Осип Мандельштам и его время.* – М.: «L'Age d'Homme – Наш дом», 1995. – С. 294–311.
12. *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. – М.: Книга, 1989. – 483 с.

13. *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца; вступит. статья Вяч. Вс. Иванова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011. – 808 с. + 760 с. + 944 с.: ил.
14. *Мандельштам О. Э.* Соч.: в 2-х т. – Т. 1: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. статья С. Аверинцева. – М.: Худ. лит., 1990. – 638 с.; Т. 2: Проза / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Худ. лит., 1990. – 464 с.
15. Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. П. М. Нерлер, О. А. Лекманов. – М.: РОССПЭН, 2017.
16. *Марков Е. Л.* Очерки Крыма. Картины крымской жизни, истории и природы. – К.: Издательский дом «Стилос», 2009. – 512 с.
17. Мифы Древней Греции / сост. И. С. Яворская. – Л.: Лениздат, 1990. – 366 с.
18. *Мочульский К. В.* Кризис воображения: статьи, эссе, портреты / под ред. Л. М. Сурица. – М.; Берлин: Direct-Media, 2017. – 439 с.
19. *Нерлер П. М.* Осип Мандельштам в Грузии: Новые материалы // Текст и традиция: Альманах. – СПб.: Росток, 2019. – № 7. – С. 231–340.
20. *Парнис А. Е.* Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. – М.: Наука, 1991. – С. 183–204.
21. *Попова Л. Н.* Старый альбом. – Симферополь: Таврия, 2002. – Ч. 1. – 147 с.: ил.
22. *Попова Л. Н.* Старый альбом. – Алушта: Городская типография, 2009. – Ч. 2. – 144 с.: ил.
23. Россия: Полное географическое описание нашего Отечества: Настольная и дорожная книга / под ред. В. П. Семенова-Тян-Шанского. – СПб.: Изд. А. Ф. Девриена, 1910. – Т. XIV: Новороссия и Крым. – 983 с.: ил.
24. *Силард Л.* Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: материалы междунар. науч. конф. (СПб., 4–6 сентября 2006 г.). – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2008. – С. 168–189.
25. *Смолярова Т. И.* «...Plein d'usage et de raison»: (Заметка об одном французском подтексте Мандельштама) // Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. – 1996. – Vol. 37. – № 37-3. – P. 305–315.
26. *Судейкина В. А.* Дневник: 1917–1919: (Петроград-Крым-Тифлис). – М.: Русский путь, Книжница, 2006. – 672 с.: ил.
27. *Тименчик Р. Д.* Заметки комментатора. 7: К иконографии Осипа Мандельштама // Литературный факт: Научный журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – № 10. – С. 368–384.
28. *Цветаева М. И.* Соч.: в 2 т. – М.: Худ. лит., 1980.
29. The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky / Edited and translated by John E. Bowlt. – Princeton, New Jersey: Princeton university Press, 1995.

*А. В. Кеба*

## **ПОЭТИКА ХРОНОТОПА В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

---

---

Как известно, понятие хронотопа применительно к литературе разработал Михаил Бахтин. Исследователь подчеркивал, что в художественном хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [1, с. 235]. Идеи Бахтина получили в новейшем литературоведении многостороннее обоснование и конкретизацию. Показательно, что развитие литературы в XX веке не только доказало, что именно такая гибкая динамическая взаимосвязь характеризует художественное пространство и время (тем самым подтверждая значимость и эффективность теории хронотопа), но и продемонстрировало чрезвычайно богатый спектр комбинаций этой взаимосвязи.

Становясь главным средством моделирования художественного мира, хронотоп оказывается напрямую связанным с писательскими концепциями личности и действительности.

Андрей Платонов, выдающийся русский писатель XX века, относится к числу авторов, существенно обогативших литературу оригинальными хронотопными моделями. Своеобразие художественного мира писателя, в том числе его пространственно-временной организации, в значительной степени определяется той принципиальной позицией повествователя, которую Л. Шубин обозначил как пребывание «внутри изображаемого сознания» [11, с. 197].

Герои произведений Платонова живут особой жизнью. Им свойственно напряженное, всепоглощающее стремление к постижению бытия, разрешению его фундаментальных проблем. И крайне существенно, что это стремление, выступая как неотменимая потребность каждого человека, осуществляется исключительно с опорой на собственный эмпирический и духовный опыт. Платоновские герои решают «последние» вопросы не чистым разумом, но как бы всем своим существом, стоя перед загадкой мира, перед самой жизнью, остро переживая

невозможность обрести ее окончательный смысл и назначение. Другими словами, мироотношение здесь имеет глубоко личностное, судьбоносно-экзистенциальное значение. Наиболее ярко и определенно такое отношение к миру проявляется в восприятии пространства и времени, в настойчивых попытках «о-своения» этих важнейших сторон бытия.

Наглядным примером теснейшей изоморфической связи между мировосприятием и хронотопом может служить поэтика романа Платонова «Чевенгур». Это произведение принадлежит к числу уникальных явлений русской и мировой литературы. Запечатленная здесь картина преобразования под знаком коммунистической утопии национально-исторического пространства России в начале XX века предстает вместе с тем и как вечный поиск непреложных истин «общего и отдельного существования», как попытка «нового» освоения бытия, преодоления «отчужденности» человеческой жизни и восстановления утраченного единства с миром.

В силу отмеченного выше нарративного принципа «внутри изображаемого сознания» жизнь воспроизводится Платоновым не в ее объективированных формах и не в авторском восприятии, но преломленной в мировосприятии героев. Часто, говоря об этом, платоноведы отмечают, что здесь имеет место конкретно-чувственное, предметно-наглядное ощущение мира человеком. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что это не сугубо перцептивное отношение, а именно мироощущение. То есть такое ощущение реальности, когда чувственное восприятие предстает обобщающим, синкретическим «улавливанием» мира как целого и неделимого. Понятно, что в этом случае мы имеем дело с мифологическим типом отношения к миру. В «Чевенгуре» оно находит последовательное воплощение, хотя и осложняется, как мы попытаемся показать ниже, иными видами мировосприятия.

Обозначенная особенность платоновского героя и платоновского повествования применительно к воплощаемой в «Чевенгуре» модели пространства и времени имеет важное следствие, касающееся соотношения авторского и персонажного хронотопов. Руководствуясь критериями выделения этих двух типов хронотопа, предложенных Н. Копыстьянской [5, с. 187–189], отметим, что у Платонова они предстают в сложной, опосредованной взаимосвязи. Авторский хронотоп увиден в подтекст повествования (он только изредка обнаруживается в моментах дистанцирования повествователя во времени и в столкновении разных сюжетных хронотопов), непосредственные же характеристики пространства и времени задаются по преимуществу мифологическим мироощущением героев.

Отметим в первую очередь, что мифологической интерпретации подвергается в «Чевенгуре» социальное пространство. Уже в самом начале романа задается особое соотношение социального и природного пространства: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов...» [7, с. 24] (выделено нами. – А. К.). Резким столкновением слов из разных лексико-семантических групп автор

явно подчеркивает, что действие произведения осуществляется как бы на стыке природы и цивилизации – двух как будто противоположных, но человеческой деятельностью взаимообуславливаемых пространств. Далее сюжет романа разворачивается в трех продолжающих одна другую сюжетных линиях, соответствующих трехчастной композиции романа: детство и юность Александра Дванова; путешествие героев по «степной России» в поисках «самодеятельного коммунизма»; история чевенгурской коммуны. В каждой из них действуют свои законы структурирования пространства и течения времени, и в целом хронотоп «Чевенгура» предстает как сложное переплетение множества разнородных хронотопов [см.: 15, с. 269–271]; [13, с. 15–17].

В собственно чевенгурской части романа наглядно проявляется мифолого-идеологический подход героев к освоению пространства и времени. Чепурный, главный идеолог чевенгурского коммунизма, начинает устройство «нового мира» с выравнивания территории (симптоматично в этой связи замечание повествователя: «лесов, бугров и зданий чевенгурец не любил» [7, с. 191]).

Дальнейшее освоение территории осуществляется чевенгурцами посредством ее своеобразного уплотнения: для того, чтобы максимально сблизиться, «сплотиться», они переносят дома ближе друг к другу. В результате оказывается, что «трудно было войти в Чевенгур и трудно выйти из него – дома стояли без улиц, в разброде и тесноте, словно люди прижались друг к другу посредством жилищ» [7, с. 304]. Именно такое, «ровно-тесное» пространство, становится воплощением идеи Чепурного о создании «города-коммунизма» (ср.: «Чепурный глядел на Чевенгур, заключивший в себе его идею» [7, с. 216]). То, что Чевенгур – город-идея, город-вымысел, т. е. утопическое пространство, подтверждается показательной словесной подменой, когда герои употребляют конкретно-географическое наименование как абстрактно-идеологическое. Именно так строит Чепурный свое объяснение места, откуда он прибыл в губернский город: «Из коммунизма. Слышал такой пункт? <...> Пункт есть такой – целый уездный центр. По-старому он назывался Чевенгур» [7, с. 186]. Тут же он дает ему и оценку: «Эх, хорошо сейчас у нас в Чевенгуре!.. На небе луна, а под нею громадный трудовой район – и весь в коммунизме, как рыба в озере!..» [7, с. 187].

Для понимания утопической природы Чевенгура как «города-коммунизма» важно подчеркнуть, что он не имеет аналогов в реальном мире и, по сути, его противопоставление всему «прочему» миру осуществляется именно по линии пространственно-временных измерений. «Какой тебе путь, когда мы дошли...»; «путей нету – люди доехали...» [7, с. 207], «история кончилась» [7, с. 315], – в этих знаменательных выражениях фиксируется полная остановка в Чевенгуре всякого движения – в его прямом и переносном значении. В таком своем качестве – как конец пути, антитеза движения – Чевенгур, безусловно, должен погибнуть. Но еще до непосредственного уничтожения чевенгурской утопии ее создатели, по сути, сами отказываются от воплощенной ими идеи. Создав город, замкнутый



в самом себе, остановленный в пространстве и времени, они, как выясняется, не в состоянии жить без движения. Наступает момент, когда каждый из приверженцев «окончательного счастья» «устает от постоя» и собирается снова тронуться в путь. Так, упоминавшийся выше Луй, самый убежденный сторонник «пешеходства», предлагает Чепурному, «чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с вечной оседлости» [7, с. 218].

Как видим, социальное и географическое пространство в романе сплошь и рядом своеобразно аксиологизируется через идеологические и, по существу, мифологизированные представления. Однако наблюдаются здесь и действия, вполне адекватные мифологическим. Так, самими чевенгурцами созданный ими «новый» город осознается – по мифологическому образцу – как центр, пуп земли. Есть здесь и символический знак освоения пространства – «глиняный маяк, где по ночам горит солома» [7, с. 373]. Известный исследователь мировой мифологии М. Элиаде пишет, что подобным образом осуществляется «ритуал освоения территории: она считается законно освоенной, если на ней сооружается алтарь огня...» [7, с. 17].

Хронотоп города в романе постоянно контрастирует с хронотопом дороги. Знаменательно, что, как только повествование выводится на дорогу, хронотоп сразу теряет как свои конкретно-исторические приметы (например, когда Александр Дванов уходит из городка), так и неопределенность утопических координат Чевенгура. На дороге пространство оказывается не пунктом, не точкой, но горизонтом, далью, беспредельностью. Здесь теряет смысл даже направленность движения. Так, Копенкин считает, что каждый день приближает его к могиле Розы Люксембург, между тем как передвигается он явно хаотично (ср.: «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня» [7, с. 119]). Другие герои движутся одновременно вперед и назад, что демонстрирует, например, эпизод встречи Шумилина с «бредущими»:

«– Вы куда? – спросил этих бредущих Шумилин.

– Мы-то? – произнес один старик, начавший от безнадежности жизни уменьшаться в росте. – Мы куда попало идем, где нас окоротят. Поверни нас, мы назад пойдем.

– Тогда идите лучше вперед, – сказал им Шумилин» [7, с. 92].

Соответственно, в пространстве дороги меняется и течение времени: поскольку оно определяется случайностью, «бесплановостью» передвижений героев, то исчезает какое бы то ни было его членение на отрезки, здесь сама вечность вступает в свои права, или, если говорить более точно, неметафорически, действует одно природное время: смена дня и ночи. Другие указатели временной конкретности действия в тексте просто отсутствуют.

М. Бахтин отмечает, что важнейшим элементом того романного хронотопа, в основе которого лежит дорога, является встреча (исследователь даже выделяет как относительно самостоятельный хронотоп встречи). При этом отличает ее в

первую очередь такое качество, как случайность и минимальная «эмоционально-ценностная интенсивность» [1, с. 247–248]. Совершенно очевидно, что эта характеристика применима и к «Чевенгуру». Все многочисленные встречи на дорогах романа оказываются необходимыми для того, чтобы в беседах и спорах героев «проверять идеи». Сама мотивация путешествия Дванова также определена этой необходимостью. «Мы здесь служим, – огорченно высказывался Шумилин, – а массы живут. Я боюсь, товарищ Дванов, что там коммунизм скорее очутится – им защиты, кроме товарищества, нет. Ты бы пошел и глянул туда...» [7, с. 95] – так ставится задача перед героем. Но это только одна ее сторона. Другая открывается Дванову во сне в разговоре с отцом, когда тот говорит сыну: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» [7, с. 241]. Эта двуединая задача может служить символическим выражением социально-исторического и философского планов произведения и разных аспектов его пространственно-временной организации.

Движение в романе Платонова, как справедливо отмечает Л. Фоменко, «приобретает универсальный характер» [10, с. 100]. «Идти по земле» [7, с. 30] – это желание и потребность не только Захара Павловича (в связи с позицией которого эта фраза возникает в тексте), но почти всех героев романа: Саши Дванова, Копенкина, Гопнера, даже Чепурного, на определенном этапе «засомневавшегося» в правильности организации Чевенгура. Но не только дорога как таковая значима в «Чевенгуре». В мотиве пути у Платонова открывается целый комплекс метафорических смыслов. И самое главное – это «жизненный путь», духовное движение-развитие героев.

Таким условно-символическим смыслом «дорога» наделяется с глубокой древности, что запечатлено в мифологических моделях мира у самых разных народов. Известный исследователь архаики и мифопоэтики В. Н. Топоров указывает, что «во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема пути выступает метафорически, как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, учение» [9, с. 353].

В художественно-эстетическом смысле понятия «дороги» и «пути», будучи тесно взаимосвязанными, всё же разнятся. Ю. М. Лотман по этому поводу замечает, что «“дорога” – некоторый тип художественного пространства, “путь” – движение литературного персонажа в этом пространстве. “Путь” есть реализация (полная или неполная) или нереализация “дороги”» [6, с. 290]. Далее Ю. М. Лотман подчеркивает, что именно «с появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов, человечества. Герои резко делятся на движущихся (герои пути) и неподвижных» [6, с. 291].

В «Чевенгуре» весь этот комплекс сложных взаимоотношений человека с пространством глубоко и многосторонне раскрывается через особенности мировосприятия главного героя романа – Александра Дванова. Сам процесс становления и развития личности в пути непосредственно запечатлен в истории его жизни.

Уже в детстве героя дорога приобретает исключительную значимость. Его как «безродного сироту», «нахлебника», прижившегося в чужом доме, с нищенской сумой отправляют побираться в город. В повествовании акцентирован момент выхода на дорогу и описание самой дороги: «...Прохор Абрамович наклонился к сироте.

– Саша, ты погляди туда. Вон, видишь, дорога из деревни на гору пошла – ты все так иди и иди по ней» [7, с. 42]. «Дорога из деревни на гору» – это тот путь, о котором В. Н. Топоров говорит как о важнейшей разновидности мифологемы пути, – путь из дома «к чужой и страшной периферии» [9, с. 352]. В психологическом состоянии мальчика подчеркивается именно такое восприятие открывающегося перед ним мира: «На высоте перелома дороги на ту, невидимую, сторону поля мальчик остановился. В рассвете будущего дня, на черте сельского горизонта, он стоял над кажущимся глубоким провалом, на берегу небесного озера. Саша испуганно глядел в пустоту степи; высота, даль, мертвая земля – были влажными и большими, поэтому все казалось чужим и страшным...» [7, с. 43–44].

Обратим внимание также на то, что постепенно движение к «периферии» обращается для главного героя романа во второй вариант мифологемы пути – движение к сакральному центру, «когда высшее благо обретается постепенным к нему приближением» [9, с. 352]. Город Чевенгур в тот момент, когда туда направляется Саша Дванов, представляется ему местом осуществления сокровенных желаний (вспомним о сверхзадаче преодоления смерти и воскресения отца, поставленной перед героем). На пути к Чевенгуру Дванову приходится преодолевать массу трудностей. Это – и крушение поезда, и сны про дорогу, и смертельное ранение, и тяжелая болезнь (она длится, кстати сказать, девять месяцев и заканчивается новым выходом на дорогу, что сопровождается многозначительным комментарием повествователя: «Жизнь снова заблестела перед Двановым...» [7, с. 90]). Преодоление всех этих «трудностей» вполне может быть оценено как своеобразная инициация героя – утверждение его высокой миссии.

Существенно, что в процессе освоения мира, по сути, совпадающем с процессом самоосознания, герой остро переживает, с одной стороны, ощущение своей «самости», единственности своего существования, а с другой стороны, – «чуждость» мира: «Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное – горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни.

– Вот это – я! – громко сказал Александр» [7, с. 71].

Средством преодоления «чуждости» становится открытость миру, готовность действовать по принципу «симпатического» отношения к жизни, в основу которого положена установка на самоотождествление с любым проявлением жизни.

Дванов, как говорит повествователь, «не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни», надеясь услышать от мира «его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний» [7, с. 71]. В герое постоянно подчеркивается мягкость, впечатлительность и открытость миру: «сочувствовал любой жизни...» [7, с. 232]; «не имел брони над сердцем» [7, с. 236]; «до теплотворности мог ощутить чужую отдаленную жизнь» [7, с. 237] и т. п. Характерно, что в этих характеристиках явно отзывается трактовка «симпатии» одним из основателей «философии жизни» А. Бергсоном: «благодаря взаимной симпатии, которую она (интуиция. – А. К.) установит между нами и остальным живущим, благодаря тому расширению нашего сознания, которого она добьется, она введет нас в собственную область жизни, то есть в область взаимопроникновения, бесконечно продолжающегося творчества» [2, с. 187].

Не менее сложными, чем отношения с пространством, являются отношения героев «Чевенгура» со временем. Подобно тому, как пространство выявляет свою специфику, с одной стороны, через исповедуемые героями идеологические ценности, получающие мифологическую окраску, так и время в романе приобретает оценочный смысл в свете его восприятия героями сквозь призму идеологии и мифологии. Идея «светопреставления», «конца времени» для разных групп персонажей («старые» и «новые») выступает в разных эмоционально-оценочных ключах. Осознавая апокалиптику времени, представители одних классов воспринимают конец мира вне каких-либо перспектив спасения, другие же видят в светопреставлении начало нового мира.

Несмотря на очевидную «привязку» сюжета «Чевенгура» к конкретному социально-историческому времени, в тексте практически отсутствуют временные датировки. Казалось бы, время действия романа легко восстанавливается по упоминаемым здесь известным историческим событиям, а также редким временным маркерам вроде реплики Пашинцева: «Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый год?» [7, с. 152] или записи некоего «неизвестного военного странника»: «Джанкой, 18 сентября, 1918» [7, с. 80]. Однако, согласно Е. Яблокову, сопоставление многочисленных данных, в частности возраста сводных братьев Двановых, продолжительности существования чевенгурской коммуны и др., позволяет говорить о смешении в романе разных временных потоков [7, с. 631].

Непосредственно в развертывании сюжета реализуется в «Чевенгуре» и идея неравномерности течения времени. В первой части романа – «доисторическое» время (его «застойность» чётко обозначена формулой «тоскливая долгота времени» [7, с. 97]); дальше события революции придают резкое ускорение времени («революция выиграла время» [7, с. 328]); в собственно чевенгурской части романа время замедляется вплоть до его «отмены»; и, наконец, время восстанавливается в своих правах естественного течения вместе с крахом Чевенгура.

Относительность художественного времени в «Чевенгуре» усугубляется также тем, что для его героев прошлое и будущее зачастую теряют свое традиционное

соотношение, оказываются взаимобратимыми. Например, о Захаре Павловиче, «приемном» отце Дванова, говорится: «Сколько ни жил Захар Павлович, он с удивлением видел, что он не меняется и не умнеет – остается ровно таким же, каким был в десять или пятнадцать лет. Лишь некоторые его прежние предчувствия теперь стали обыкновенными мыслями, но от этого ничего к лучшему не изменилось. Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством – таким далеким, что почти не существующим. Захар Павлович знал вперед, что чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади – удлиняться мертвая растоптанная дорога. И он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось – глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее» [7, с. 57]. Представление о взаимобратимости времени непосредственно воплощается в особенностях словоупотребления платоновских героев, например, в таких парадоксальных выражениях, как «помнил о дальнейшем» [7, с. 29], «в память будущего» [7, с. 186] и др. Интересно, что понимание прошедшего времени как отрезка жизни видимого, находящегося перед глазами, т. е. впереди, а будущего как невидимого, находящегося сзади, является одним из существенных свойств мифологического мышления [8, с. 172].

Как было сказано выше, значение времени для чевенгурцев резко актуализировано революцией. Взвихренность событий, участниками которых они становятся, заставляет их считать, что «революция выиграла время» [7, с. 328], а «устроенный» коммунизм – это «конец истории, конец времени...» [7, с. 330]. Примечательно, что именно «тайна времени» и невозможность для человека вытерпеть её интерпретируются как своего рода первопричина революции и коммунизма: «Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре» [7, с. 314]. Таким парадоксально апофатическим способом чевенгурцы пытаются решить проблему освоения времени. Но, будучи не в состоянии «избавиться» от времени, они начинают «новое» время, символически фиксируя этот момент введением «своего» летоисчисления: «Чепурный не знал сегодняшнего месяца и числа – в Чевенгуре он забыл считать прожитое время, знал только, что идет лето и пятый день коммунизма, и написал: “Летом 5 ком.”» [7, с. 273]. Напрямую связывает «вечность времени» с революцией и Дванов, объясняя свой проект памятника революции: «лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства» [7, с. 144].

«Конец времени» как самая навязчивая идея героев «Чевенгура» означает для них наступление вечного царства истины и счастья. Но, так легко решив проблему времени, чевенгурцы не перестают «болеть» этой проблемой, постоянно говорят о времени, пытаются давать ему свои определения, как-то: «время – это ум, а не чувство...» [7, с. 276], «История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут...» [7, с. 315].

Все эти манипуляции со временем исследователями романа трактуются чаще всего как эсхатологические настроения его героев. Так, Е. Яблоков считает, что «рассудку, по Платонову, более всего соответствует идея отсутствия времени – нечто вроде христианского Преображения. Недаром социальный радикализм платоновских персонажей (как и самого писателя, если обратиться к ранней публицистике) тесно переплетен с эсхатологическими чаяниями» [12, с. 240]. Применительно к социальной проблематике романа это утверждение, несомненно, верно. Однако если рассматривать идею времени в «Чевенгуре» как экзистенциально-психологическую проблему, то, очевидно, необходимо иметь в виду и тот момент, что для персонажей романа время является прежде всего особой формой и даже критерием проживания жизни. Даже отдельно взятые выражения, в которых присутствует слово время, наглядно подтверждают эту особенность: «тоскливая долгота времени» [7, с. 97]; «затянувшееся для его жизни время» [7, с. 122]; «невидимое время» [7, с. 292]; «чем дальше уходило время терпения» [7, с. 296] и т. п. Здесь находят отражение свойства уже не мифологического, но «модерно-экзистенциального» сознания. Платонов последовательно осуществляет их взаимоналожение. Механизм этого взаимоналожения превосходно продемонстрирован М. Дмитриховской на примере семантики пространственной границы в «Чевенгуре». Опираясь на сопоставление платоновского художественного мира и богатого материала по изучению архаики, она рассматривает пространственные константы, связанные с разнообразными границами человеческого существования (тело и мир, тело и дом, дом – мир – утроба, окно, стена, горизонт), и приходит к выводу о том, что «семантика пространственной границы у Платонова двойственна. Она обнаруживает связь как с архаическими (мифопоэтическими), так и с экзистенциальными воззрениями. Эти различные подходы не противоречат у писателя друг другу: его гений сплавляет их воедино» [3, с. 134].

Платонов был хорошо знаком с новейшими идеями об относительности физического времени и субъективности человеческого времени. Так, ему были известны исследования А. Бергсона, разработавшего концепцию дуалистической природы времени. Согласно Бергсону, существует время (*temps*) – нечто общее, отвлеченное – и «длительность» (*durée*) – субъективно-психологическое и вместе с тем единственно конкретное время, стягивающее в одну точку настоящего всю жизнь человека. «Длительность» – это «непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед... всё, что мы чувствовали, думали, желали со времен раннего детства, всё это тут – всё тяготеет к настоящему, готовому к нему присоединиться, все напирает на дверь сознания, стремящегося его отстранить» [2, с. 42]; «...существование, состоящее из беспрестанно возобновляющегося настоящего: нет больше реальной длительности, нет ничего, кроме мгновности, которая умирает и возрождается бесконечно» [2, с. 206]. Такого рода «длительность», как мы имели возможность убедиться, и воплощается в представлениях героев Платонова о времени.

В ряду средств освоения времени как приближения его к человеку еще одно чрезвычайно характерное для платоновских героев явление – антропологизация времени. Само понятие «время» как в речи повествователя, так и в речи героев включается в несвойственные для него словосочетания: с одной стороны, ему явно придается статус «очеловеченности» («трудолюбивые времена» [7, с. 322]; «грустное время» [7, с. 388]), с другой стороны, оно приобретает физические характеристики, становится объектом перцептивного восприятия («портится время» [7, с. 242]; «невидимое время» [7, с. 292]; «время стало слышным» [7, с. 361]). В языке Платонова непосредственно проявляется и свойственная мифологическому мышлению так называемая спационализация (замена времени пространством, опространствливание временных представлений): «Чепурный вместе с пролетариатом и прочими остановился среди лета, среди времени и всех волнующихся стихий...» [7, с. 296].

Как видим, поэтика платоновского хронотопа непосредственно воплощает авторскую философию, представляющую собой своеобразный сплав социально-исторического, идеологического, национально-культурного, архетипического и экзистенциального мировосприятия. Попытки создать героями писателя «новое» пространство и время по идеологическим схемам обнаруживают здесь очевидную несостоятельность; решающим же оказывается экзистенциально-психологическое восприятие бытийного континуума, актуализирующее мифологические модели и комплексы освоения мира. В свою очередь, в условиях реальной действительности последние не могут реализоваться в «чистом» виде и вступают во взаимодействие с такими чертами современного сознания, как противоречие мысли и действия, дезинтегрированность человеческого существования, болезненное ощущение своего «я» и др. В совокупности это создает сложнейший комплекс отношений современного человека с пространством и временем, вызывая к жизни исключительно своеобразную и многоплановую хронотопическую поэтику.

## Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
2. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с франц. – М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. – 384 с.
3. *Дмитровская М. А.* Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филологические записки. – Вып. 13. – Воронеж, 1999. – С. 118–137.
4. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.

5. *Копилянська Н.* Художній час як категорія порівняльної поетики // Слов'янські літератури. Доповіді. XI Міжнародний з'їзд славистів. – К., 1993. – С. 184–200.
6. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
7. *Платонов А. П.* Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М.: Высш. шк., 1991. – 654 с.
8. *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
9. *Топоров В. Н.* Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. – М., 1982. – Т. 2. – С. 352–353.
10. *Фоменко Л. П.* «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. – Воронеж: Траст, 1995. – С. 97–103.
11. *Шубин Л. А.* Поиски смысла общего и отдельного существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М.: Сов. писатель, 1987. – 368 с.
12. *Яблоков Е.* О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х – начала 30-х годов) // Russian literature. – Vol. 32. – № 3. – 1992. – С. 227–252.
13. *Яблоков Е. А.* На берегу неба: (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). – СПб.: Буланин, 2001. – 376 с.
14. *Яблоков Е. А.* Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. – Вып. 13. – Воронеж, 1999. – С. 14–27.
15. *Mørch A.* Формы художественного пространства в романной прозе А. Платонова // Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov. – Bern, 1998. – С. 267–275.



*О. С. Киченко*

## **«ВЕЧОРИ НА ХУТОРІ БІЛЯ ДИКАНЬКИ» М. В. ГОГОЛЯ: НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ У СИТУАЦІЇ ІМПЕРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

---

Історичні та літературні паралелі ранньої гоголівської творчості – тема традиційна й достатньо висвітлена як у класичному, так і сучасному гоголезнавстві. Однією із сьогоденних тенденцій вбачається спроба прочитання елементів національної історії у художньому спектрі «Вечорів» та «Миргорода», циклів, відчутно орієнтованих на фольклорну «пам'ять» і побудованих за її законами. Фольклорні інтереси Гоголя – окрема цікава тема (її в аспекті формування національного світогляду митця детально розглядає, наприклад, Юрій Луцький: [6, с. 46–50]), що закономірно підводить до оцінки національного фактору творчості. Поява наскрізь фольклорних (і поетично, й ідеологічно) «Вечорів» з їхньою особливою «українізованою» мовою стає яскравим зразком «периферійного твору, що вторгається в культуру імперського центру» [3, с. 66], а отже, їхня основна колізія розвивається за моделлю протистояння імперського центру і національної периферії, і «Вечори» «...змушують нас бачити Україну як відколоту периферію, ту, що мислить себе власним порядком. Відмовившись від норми, експортованої імперським центром, українські герої Гоголя займаються інтенсивним самоописом, кодифікуючи власні культурні практики та мови, а також встановлюють семіотичні кордони з ширшим імперським контекстом» [3, с. 70]. Враховуючи, що практика «мовленнєвого» спротиву імперській міфології сягає принаймні другої половини XVIII століття (доба українського народного бароко – яскраве свідчення виходу за межі жорстких рамок офіційного історико-соціального дискурсу), можемо констатувати, що національний фольклорно-літературний конгломерат межі XIX століття постає основою поетичної форми і ідеології раннього Гоголя, формує концепцію авторської художньої філософії. Подібні напрями «історико-генетичної» інтерпретації, звичайно, мають свою наукову історію.

Знаковими точками відліку національного гоголезнавства можемо вважати уже критичні зауваження сучасників Гоголя (зауваження щодо гоголівського українського контексту знаходимо скрізь – від Пушкіна і Максимовича до

Шевирьова), оцінки Тараса Шевченка та Івана Франка, біографічні розвідки Пантелеймона Куліша і Володимира Шенрока. Ця літературно-критична спадщина стає значним підґрунтям ренесансної за обсягом «символістської критики» початку ХХ століття, матеріалом «формальних» студій, спроб «тих дослідників, які, дотримуючись переважно формалістської орієнтації, намагалися простежити конкретні витoki гоголівської поетики, його стильові пріоритети й джерела, російські та українські впливи у самій мовній тканині прози письменника» [1, с. 339]. З модерного формалістського літературознавства починається традиція пошуків причин і наслідків літературної «несхожості» Гоголя, синкретизму його романтичного світу [5, с. 205–209]. Принципове відгортання естетики реалізму та повернення Гоголя до української барокової традиції стає основою літературної теорії модерністів [1, с. 340]. Разом із тим українське літературознавство (Сергій Єфремов) розпочинає мову про колоніальний статус української культури і ставить проблему національної ідентифікації Гоголя. Великою статтею «Між двома душами» Сергій Єфремов відкриває широку полеміку щодо національної ідеології Гоголя та її еволюції у ситуації імперського дискурсу [4].

У цьому доволі строкатому контексті цікаво сьогодні перечитати, наприклад, праці академіка Володимира Перетца, зокрема його виступ на наукових читаннях у Санкт-Петербурзькому університеті з нагоди 50-ліття смерті Гоголя. Тема Володимира Перетца – українська літературна традиція у творчості Гоголя – охопила широкий історико-літературний матеріал, від фольклору і до модерністського контексту початку ХХ століття. Розмірковуючи над природою складного, таємничого та «незрозумілого» сучасникам світу Гоголя, вчений зазначає: «Где и в чём тайна этого явления? Где источник того очарования, которое испытали все мы в детстве и ранней юности, переносясь вместе с Гоголем в его благодатную Украину, – и сохранили это очарование на много лет?.. <...> Это странное непонимание Гоголя можно, кажется нам, объяснить только одним: по природе своего духа и творчества он был чужд великорусской литературе. Он, как показывает анализ его первых повестей, скорее является в них художником-завершителем предыдущего периода развития малорусской литературы, нежели начинателем новой, общерусской» [13, с. 2–3].

Міркування вченого, окрім академічної полеміки з класичною критикою ХІХ століття, торкаються, як здається, значно ширшої проблеми контекстуальних зв'язків поетики раннього Гоголя принаймні з двома фундаментальними культурними напрямками – національним фольклором і художнім світом українського бароко. Це питання стає основоположним для символістської критики й модерного літературознавства початку ХХ століття. Модерністський науковий ренесанс стає пошуком національних основ гоголівської поетики і естетики, маніфестує необхідність аналітики барокової історичної традиції у Гоголя як основи його поетичного світогляду. Відлік вивчення «барокової поетики» Гоголя відкриває книга Андрія Белого «Мастерство Гоголя» та продовжує до сьогодні потужна наукова

традиція (див. праці Дмитра Чижевського, Володимира Державіна, Юрія Барабаша, Павла Михеда, Дмитра Наливайка). З часом стає все очевидніше, що молодий Гоголь пізнавав і інтерпретував національну історію у її фольклорному й бароковому оформленні, тобто у системах не наукової, а культурної (опоетизованої) інформації, у межах, окреслених і осмислених поетичною традицією.

1. *Гоголь і літературний контекст українського бароко.* У цитованій праці Володимира Перетца, як і загалом у літературознавчій думці початку ХХ століття, помітна спроба своєрідної типології класичного письменства: визначення типу першовідкривачів доби, перших великих експериментаторів та зачинателів культурних змін і, з іншого боку, – типу письменника, що завершує культурну добу. У першому випадку спостерігаємо риси раціонального мислення, свідомого відчуття зміни культурної атмосфери, своєрідного творчого позитивізму. Такими елементами вирізняються творчі світи Петрарки, Пушкіна, Джойса. Протилежна традиція тяжіє, навпаки, не до руйнівного експерименту, а до підсвідомого втілення ідеї комплексності і синтезу, до символізму, ірраціональної парадигми творчих пошуків. У подібній ситуації опиняються Данте, останній поет Середньовіччя, Шекспір, що завершує Ренесанс, Гоголь, що завершує грандіозну добу української барокової культури. Символістська критика і літературознавство саме й відчули його творчість та визначили елементи світогляду як слово барокового письменника, як слово «іншої», віддаленої від російської, культури (так чи інакше, у різних наукових контекстах про це писали Інокентій Анненський, Андрій Бєлий, Валерій Брюсов, Осип Мандельштам, Дмитро Мережковський, Василь Розанов, російські формалісти, українські модерністи). Особливо варто підкреслити зв'язки барокової традиції у Гоголя з українською історією і культурою, формами народного бароко, про що детально та багатоаспектно сказано у працях Дмитра Чижевського, Павла Филиповича, Володимира Державіна, Віктора Петрова, Миколи Євшана, Євгена Маланюка, Юрія Луцького, Дмитра Наливайка. Перші спроби узагальнення рис самобутнього національного духу Гоголя подано, зокрема, у згадуваній праці Сергія Єфремова.

У світлі модерністської гоголезнавчої традиції можемо визначити кілька принципів ідей, що дозволили свого часу говорити про творчість Гоголя як про «завершальний» етап барокової літературної доби:

а) відсутність (або помітна дистанція від) реалізму у Гоголя, у тому класичному сенсі, якого набуває цей напрям у ХІХ столітті, наприклад, у творчості Пушкіна 1830-х років чи пізніше у Достоєвського;

б) образний синкретизм і комплексна природа гоголівської поетики: систему Гоголя, його творчу методичку часто аналізували як «суму прийомів», запозичених зі сфер фольклору, доби Середньовіччя, поетики бароко і романтизму;

в) моделювальний поетичний принцип, що виникає на основі комплексності і стає принциповим підґрунтям гоголівської фрази і форми. Сутність його полягає у тому, що в основу тексту закладається певний образний стереотип,

мікроструктура, котра постійно мігрує, повторюється та відтворюється, стає системною синтетичною моделлю (образом). Завдяки цій поетичній дидактиці формуються однотипні часопросторові, мотивні, сюжетні колізії, а з кута зору аналітичного – осмислюються ключові ідеї твору.

Проблема полягає у визначенні цих моделей і їхніх поетичних функцій, що безпосередньо впливають на формування ідеологічних складових гоголівських «Вечорів» і «Миргорода».

Першим виступає «оптичний» природно-пейзажний компонент: у картині гоголівського пейзажу постійно вмонтоване дзеркало, отож, уся дійсність – відповідно – постає у її дзеркально-оберненому варіанті. Першоосновою картини, таким чином, є не реальність, а її відбиток, її дзеркальний, «інший» бік, її подібність. Сфера дзеркала не є поетичним відкриттям Гоголя: доброю школою тут був дзеркальний світогляд бароко.

Другою наскрізною моделлю визначаємо компонент національно-історичного часу: у Гоголя постійно спостерігається паралель великого героїчного «колись» і профанного нинішнього «тепер», обов'язкова наявність парних часових модусів «колись» – «тепер», «давно» – «нині», «пам'ятаю» – «забув» тощо. Мотив історичного минулого та пам'яті про нього наскрізний у раннього Гоголя з його інтересом до поетизації національної історії. Вона постає у формах фольклорної пам'яті, уснопоетичної героїки. Мотив пам'яті закономірно звертає Гоголя до ідеї генеалогії і власного роду, до відчуття родової присутності у поворотних точках національної історії, коли в результаті біографія моделює самотутній поетичний авторський стиль (Євген Маланюк). Елементи родової міфології та родового кола, семантичні функції дому і його внутрішніх (стіл, піч, поріг) та зовнішніх меж (подвір'я, хутір, село, ліс) часто стають сюжетотворчими у Гоголя, і подібна «етно-біографічна» інтерпретація гоголівської поезики дає нині досить цікаві й перспективні результати [8, с. 9–11].

Окремо варто визначити модель національного простору, його чітку локалізацію та номінацію (від Диканьки, Полтави, Києва і до Петербурга – повісті «Вечорів і «Миргорода» досить насичені географічними реаліями). Простір екстраполоється до космічного рівня, до меж «всього подлунного мира», набуває універсальних міфологічних властивостей. Власне поетична система «Вечорів», наприклад, яскраво втілює модель національного історичного часопростору з його локальними конкретно визначеними параметрами.

Добре вивчені у сучасному гоголезнавстві моделі омертвіння живого і оживання мертвого як основоположних елементів буття у Гоголя (праці Юрія Манна), страху як результату буття (концепція Олександра Ковальчука), моделі повторюваності, розпаду цілісності тощо. Уся часопросторова та моделювальна система у Гоголя є прикметою особливого міфологізованого світогляду і закономірно інтерпретується в методологічних рамках міфопоетики [15, с. 191–272].

Загалом гоголівська поетична комплексність є результатом орієнтації на традицію, і фактор *моделі як традиції* досить важливий для розуміння поетичного світу раннього Гоголя, його історичної складової. Добре вивчений та неодноразово коментований фольклоризм і міфологізм «Вечорів» та «Миргорода» – це також і моделювальна складова історичної національної пам'яті, і її ґрунтовна структурна основа.

Бароковий контекст творчості раннього Гоголя – проблема достатньо вивчена сучасним гоголезнавством. Висновки останніх за часом досліджень доводять: настільки органічно аксіологічні, світоглядні, естетичні зразки бароко сформували поле мистецького самопізнання Гоголя, стали матеріалом художнього осмислення дійсності.

Очевидно, що українське бароко мало синтетичний характер, охопивши всі сфери духовної культури – архітектуру, літературу, образотворче і прикладне мистецтво, музику, театр. Це був універсальний стиль, особливості якого закономірно та глибоко виявилися в багатьох ланках духовного життя українського суспільства. Якщо говорити про естетичні особливості українського бароко, то це, безперечно, його багатобарвність, контрастність, мальовничість, посилена декоративність, динамізм, численна кількість різноманітних тропів, вишуканість форми. А ще – «дивакуватість і новаторство, суперечність, бунт, захват, екстравагантність, велич... найвища міра, вершина смішного» (так подає основні поняття-ключі європейської барокової традиції «Історія світової літератури в десяти томах» за ред. Т. Skoczeka, Warszawa, 2004. Цит. за: [14, с. 25–27]). У цьому складному конгломераті, крізь його синтез і строкатість, чітко проступають, проте, окремий «бароковий національний рух», відчуття «барокової національної свідомості», «національні мотиви» як складові ідеології і стилю (аналіз цих елементів знаходимо у працях Дмитра Чижевського «До проблем бароко» та «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» [17, 331–342; 358–372]). У зв'язку із фундаментальною спадщиною бароко наскільки глибокою була національна творча рефлексія Гоголя?

Спершу впадають в око поверхневі контекстуальні поетичні аналогії. Їх дійсно безліч, і вони істотно впливають на сприймання (естетичну перцепцію) тексту. Дослідники гоголівської поетики, аналізуючи, зокрема, і барокову палітру творів Гоголя, залучають їх до широкого контексту фольклору та літератури, зауважуючи, що і так званий «реалістичний гротеск», і «гумор», і «театральність» Гоголя не завжди залежать тільки від романтичної традиції. Елементи барокової поетики Гоголя – лише зайве підтвердження типологічних збігів у системі культури, і у цьому сенсі вони виступають універсальними маркерами творчої пам'яті та творчого діалогу митця. Естетична норма бароко, таким чином, виходить за межі доби, формалізується, набуває поетичної традиційності. Це загальний закон культурного руху (див., зокрема, у працях Дмитра Наливайка: [10, с. 118–122 і далі; 11, с. 12–36]). Проте цікавіша інша, над-поетична особливість

гоголівської творчої еволюції. Гоголівський поетичний «діалог зі світом» фіксує чи не найважливіший феномен національної культури: «Тривале переживання бароко на українському ґрунті... було, до певної міри і способом консервації та збереження своєї ідентичності, своєї самобутності, що, в свою чергу, залишало глибокий слід у генотипі української культури. ...Багато дослідників, стикаючись зі специфічними рисами української художньої свідомості, часто апелюють саме до барокової естетики навіть тоді, коли оцінюване явище знаходиться на віддалі від конкретної історичної епохи бароко, а іноді і за межами літератури на рідній мові...» [7, с. 76]. Тому гоголівське бароко у романтичному світі початку ХІХ століття – передусім форма авторського національного самопізнання і національної самоідентифікації, а вже потім форма поетичного самовираження. Романтичне національне відчуття Гоголя, було, здається суголосним з тим внутрішнім духом народного бароко, про який писав Дмитро Чижевський: спадщина українського бароко «...утримувала українців довгий час від прийняття абстрактно-утопійних ідеологій та сприяла утриманню літературної та національної традиції в найбезнадійніші часи та в найскрутніших обставинах» [16, с. 301].

Загальновідомо, що в культурі бароко весь світ сприймається як твір мистецтва, а найбільш поширеною стала метафора «світ – це театр», і тому проблема «театрального світогляду» раннього Гоголя стає першою проблемою інтерпретації сюжетів та стилю його «Вечорів». Органічні зв'язки гоголівської поезики з театром – основа не лише перших повістей, а й усього творчого доробку письменника: елементи барокової театральності спостерігаємо в «Арабесках», драматургії, «Мертвих душах». З цього погляду «принципи контрастного відображення», запозичені у барокової традиції, молодий Гоголь використовує переважно в їхніх традиційних, елементарних формах (мотив дзеркала, прийом переліку-нанизування, система порівнянь), на рівні «фольклорного» бароко (етнографічний, інтермедійно-вертепний аспект теми їжі та пиття, переодягання, чарівного переміщення у часі і просторі тощо).

Другою проблемою барокової поезики Гоголя є аналіз шляхів її ускладнення, оприявлення в опосередкованих, поліструктурних модифікаціях (подвоєння, багатократне відображення, метафоризація, символічне бачення людини і світу, дихотомія світоустрою тощо – усі ці моделі так чи інакше описані свого часу Андрієм Белім, Юрієм Манном, Юрієм Барабашем). Моделювальні барокові основи набувають у Гоголя якщо не рис універсальності, то, в будь-якому випадку, характерної поетичної доміанти. Типологія духу на морально-філософському рівні подана у Гоголя в повному консонансі душ, бентежних та сповнених контрастів, душ, що перебувають у невпинному пошуку.

Юрій Барабаш небезпідставно стверджує, що поєднання романтичної історичної традиції і її пафосу з елементами комедії та гротеску, релігійної суворості із фантазією, суму зі сміхом, які є рисами, що вирізняють творчість Гоголя і роблять

його унікальним явищем у літературі, походить безпосередньо з української барокової традиції, котра в Росії 1820-х років була абсолютно невідомою, а тому сприймалась як поява нового, незвичного явища в літературі [2, с. 147]. Гоголівський погляд на Петербург і столичний світ у «Вечорах» формував «іншу», відсторонену та протилежну національну дійсність. Історики культури, до речі, давно помітили й визначили аспект історичної дистанції як природній і необхідний на шляхах національно-історичного розвитку [12, с. 206–207]. Отож, гоголівська еволюція розпочинається етапом «вживляння» національних барокових моделей у загальноросійський контекст. Цілком вірогідно, що аналітичний погляд на це питання визначить домінанту барокового стилю як абстрактно-типологічну модель, що стає універсальною схемою і мовою опису гоголівської творчості.

2. «Вечори» Гоголя і їхня ідеологічна складова. Поява романтичних «Вечорів» у культурній ситуації 1820-х років засвідчила традиційну для того часу ідею: пошук національної ідентифікації і національної історичної парадигми суспільного розвитку. У загальному сенсі історизм тут романтичний, а значить – національний, фольклорно-міфологічний, дихотомічний. Національна історична дійсність пізнається тут лише порівняно з протилежними історичними формами, і тому у смисловому центрі «Вечорів» домінує конфлікт Диканьки й Петербурга як національних історико-культурних антиподів. Столичний Петербург протилежний Диканьці не тільки географічно, а й історично: це різні світи і, відповідно, різні ідеї світоустрою.

Разом із тим Гоголь у «Вечорах» шукає та знаходить систему адекватних форм висловлення синтетичного бачення історичної динаміки і укладає національну історію у міфологічну структурну модель. Моделювальний принцип «колись» і «тепер», «десь» і «тут» стає основою оповідної динаміки, художньої образності, ідейної основи. Скажімо, якщо Павло Михед пише про художню ідеологію повісті «Тарас Бульба» як про тризну за втраченим козацьким світом України [9, с. 157], за забутим міфологізованим «раєм» козацтва, то те саме можна сказати і про наскрізний сюжет «Вечорів», де мотив втраченого козацького і гетьманського духу не менш потужний та ідейно значущий. У сюжетну систему розповіді Гоголь не навмисне вплітає натяки на історичну минувшину, вибудовує своєрідну міфологічну «хронологію» подій, де історичні реалії і легенди про найдені скарби складають єдиний оповідний контекст, єдине смислове поле: «Лет – куды более чем за сто, говорил покойник дед мой, нашего села и узнал бы никто... тогда козаковал почти всякий и набирал в чужих землях немало добра. Какого народу тогда не шаталось по всем местам: крымцы, ляхи, литвинство... но ни дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев, про ляхов, про молодецкие дела Подковы, Полтора-Кожуха и Сагайдачного не занимали нас так, как рассказы про какое-нибудь странное чудное дело...» («Вечір напередодні Івана Купала»). «Э, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете!

А как впутается какой-нибудь родич, дед или прадед, – ну тогда и рукой махни...» («Втрачена грамота»). У «Страшній помсті» знаходимо іншу історичну ліричну ноту: «В городе Глухове собрался народ около старца бандуриста... Сперва повел он про прежнюю гетьманщину, за Сагайдачного и Хмельницкого. Тогда иное было время: козачество было в славе; топтало конями неприятелей, и никто не смел посмеяться над ним». Своєрідним вираженням наявності історичної колізії українського козацтва з імперським Петербургом слугує репліка запорізьких козаків на аудієнції у Єкатерини II: «Прежде слышали мы, что приказываешь везде строить крепости от нас; после слышим, что хочешь поворотить нас в карabinеры... теперь слышим новые напасти...» («Ніч перед Різдвом»).

Загальне враження від подібних історичних реалій – їхня постійна присутність у художній системі циклу. Елементи авторського «пригадування» і «нагадування», зміна часових параметрів, розпорошеність історичних деталей складають поетичний принцип організації текстової цілісності. Історична та національна ідея циклу «Вечорів» – суттєва складова його наскрізного сюжету.

3. *Висновки про поетичну колізію «Вечорів» (національно-історичний аспект)*. Гоголівська міфологія втраченого козацького раю українства, так широко розгорнута у «Вечорах», не була, зрозуміло, ідеєю виключно Гоголя. Навпаки, це складова універсальної романтичної системної теорії, це основа романтичного світогляду і, відповідно, поетичної практики. Навіть поетична фразеологія та риторична структура фрази не є тут новаторськими: Гоголь, нагадуємо, завершує грандіозний період риторичної культури, а отже, художні форми бароко, як і барокові мотиви пошуку втраченої цілісності світу, переплетені у «Вечорах» з формами традиційно романтичними. Тому, здається, помітний інтерес Гоголя до національної проблематики – це свого роду «загальне місце» романтичної поетики.

Інша справа – власне гоголівська інтерпретація цієї романтичної ідеї. Проблема гоголівського національно-історичного аспекту не випадково розглядається на тлі його пізніших творів. Історія в раннього Гоголя міфологічно інтерпретована, а головне – міфологічно висловлена, тож цікавить митця як поле поетичних узагальнень, як низка вічних колізій, фіксованих традицією (зокрема, фольклорною) у традиційних формах. Домінанта усного слова й уснопоетичного жанру – основа гоголівської історичної філософії «Вечорів». Ось чому дуже важко інтерпретувати «історичне ядро» (термін Володимира Звиняцьковського) першої гоголівської збірки (на відміну від «прозорого» історизму «Миргорода», наприклад). «Миргород» справді має чіткіші історичні орієнтири – цю тезу варто залишити як питання для окремої порівняльної розвідки.

Поки ж можемо констатувати, що «Вечори» пропонують варіант національно-історичної міфології України, являють собою комплекс, замкнений романтичною ідеєю універсального національного гармонійного світоустрою. Гоголь втілює у «Вечорах» міфологічну ідею універсуму в його українському національному варіанті. Гоголівське авторське завдання полягало у спробі поетизації національної



історії у її характерному протиставленні історії офіційно імперській. По суті, у контексті циклу «Вечорів» і перших художньо-історичних та наукових задумів Гоголя маємо справу з протистоянням двох капітальних міфологій (національно-диканської й імперсько-петербурзької), з їхньою чіткою історико-національною атрибуцією. Знову ж таки уже в «Миргороді» цей ракурс ускладнюється, що дає змогу говорити про реконструкцію можливих історичних джерел гоголівських сюжетів, навіть точніше – про їхню метаісторичну природу.

## Література

1. *Агеєва Віра*. Гоголь і формалісти // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 337–348.
2. *Барабаш Ю. Я.* Гоголь: барокко // Современная драматургия. – 1992. – № 2. – С. 146–157.
3. *Бояновська Едита*. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. – К.: Темпора, 2013. – 616 с.
4. *Єфремов С.* Між двома душами. Микола Гоголь. – К.: Вік, 1909. – 46 с. (Див. також: *Єфремов Сергій*. Між двома душами // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 17–34.)
5. *Крутікова Н. Є.* «Украинские повести» Н. В. Гоголя // Крутікова Н. Є. Дослідження і статті різних років. – К.: СтилоС, 2003. – С. 194–291.
6. *Луцький Юрій*. Страдництва Миколи Гоголя, званого також як Ніколай Гоголь: Пер. з англ. – К.: Знання України, 2002. – 114 с. – (Сер. «Гоголезнавчі студії»: Вип. 11).
7. *Михед Павло*. Пізній Гоголь і барокко: українсько-російський контекст / Монографія. – Ніжин: Видавництво «Аспект-Поліграф», 2002. – 208 с.
8. *Михед Павел*. «...Прадедовская душа шалит в тебе...»: О литературоведческом аспекте изучения генеалогии рода Гоголя // Родословие Н. В. Гоголя: Статьи и материалы. – М.: Фестпартнер, 2009. – С. 5–18.
9. *Михед Павло*. «Гайдамаки» Т. Шевченка VS «Тарас Бульба» М. Гоголя: метаісторичний вимір (стаття перша) // Гоголезнавчі студії. Вип. VII (24). Ніжин, 2018. – С. 157–162.
10. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 288 с.
11. *Наливайко Дмитро*. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. – К., 2019. – С. 12–36.

12. *Панченко Александр*. О специфике славянской цивилизации // *Знамя*. – 1992. – № 9. – С. 200–207.
13. *Перетц В. Н.* Гоголь и малорусская литературная традиция. – СПб., 1902. – 10 с. (Окремий відбиток).
14. *Соболь Валентина*. Українське бароко: Тексти і контексти. – Warszawa, 2015. – 382 с.
15. *Софронова Л. А.* Мифопоэтика раннего Гоголя. – СПб.: Алетейя, 2010. – 296 с.
16. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
17. *Чижевський Дмитро*. Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури. – К.: Обереги, 2003. – 576 с. (Київська бібліотека давнього українського письменства. Студії. Том IV).

Л. К. Оляндэр

## НАПОЛЕОНОВСКИЕ ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР: СТЕНДАЛЬ – ТОЛСТОЙ – ЖЕРОМСКИЙ – ГАЛЬДОС

---

*Трудно переоценить значение представления о польской художественной литературе для понимания феномена «польскости», процесса ее познания и приобщения к ней. <...> Польская литература, в том числе литература XX века... внесла немалый вклад в мировую. <...> Польская литература рассказала миру о своей стране, совершила значительные художественные открытия, дала новые измерения человеческой психики. Она, как и другие феномены польской культуры, выразила умонастроения и стремления не одного поколения поляков, оказала и продолжает оказывать влияние на их национальное самосознание.*

**Виктор Хорев. Польская литература XX века**

*Сергей Бураго настаивал на сближении наук. Прежде всего, конечно, лингвистики с литературоведением. И дальше – филологии с философией и близкими гуманитарными науками. Тогда возможно новое современное не схоластическое, а диалектическое живое видение человека через поэтический текст.*

**Наталья Мазепа. «И свет во тьме светит»**

Не случайно статья начинается с мысли двух авторитетных учёных: В. А. Хорев (1932–2012) указывал на необходимость осмысления того вклада, который внесли польские писатели не только в национальную, но и мировую литературу; Н. Р. Мазепа (1930–2019) сконцентрировала внимание фактически на методе культурного *трансфера* [см.: 14], к которому близко подходил одним из первых украинский филолог С. Бураго при анализе художественных текстов [см.: 15].

Многие другие положения Н. Р. Мазепы, её подходы, которые нередко несут в себе добавочный смысл методологического характера, прямо или косвенно способствуют проникновению в суть сложившихся художественно-философских концепций наполеоновских войн. Актуальность этой проблемы вызвана неугасающим вот уже 200 с лишним лет интересом к осмыслению той эпохи и к личности самого Наполеона<sup>1</sup>. По наблюдениям специалистов, «тема наполеоновских войн... остается самой востребованной в мире» [3, с. 3], обнажая новые ракурсы её видения и понимание необходимости создания широкого диалогического континуума, который втягивает современного реципиента в сложнейшее проблемное поле, где нередко сталкиваются контрверзные концепции. Представление о его напряжённости сегодня во многом дает монография А. В. Тарарака «Интерпретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX начала XX века» (2014) [23]. Но особенно значимо диалогическое положение, в котором предстают авторитетные ученые-историки, чрезмерно «увлеченные» Наполеоном, и В. Безотосный, выступивший с более взвешенными исторически и документально обоснованными оценками личности императора и его действий [см.: 1–3]. Достигнутые ученым результаты продуктивны для дальнейшего понимания сути тех последствий этой важнейшей исторической эпохи для судеб Европы и мира. На наш взгляд, для раскрытия поставленной в статье проблемы принципиально важны два положения, выдвинутые В. Безотосным в его диссертации «Россия в наполеоновских войнах 1805–1815 гг.» (2013):

1) для объективного подхода недостаточно опираться только на отечественные источники;

2) наполеоновские войны были интернациональны, «по сути, этот период можно назвать первой мировой войной, в орбиту которой оказались втянуты почти все государства Европы, а через колониальные владения почти все территории земного шара, исключая Китай и Японию» [3, с. 3].

Всё это нашло своё яркое воплощение и в романах Стендаля, Л. Толстого, Ст. Жеромского и Б. Гальдоса. Ведь, как известно, настоящую историю пишут и художники – мастера кисти, музыки и слова. Наполеоновская тема отражена в творчестве Людвиг ван Бетховена (1770–1827), в его «Героической симфонии» (Симфония № 3. Es-dur. Op. 55). Отечественная война 1812 года положила начало особой поэтической традиции не только в русской литературе, но и в музыке. Прежде всего привлекает своим художественно-философским решением наполеоновской темы торжественная увертюра «1812 год» (соч. 49) П. И. Чайковского (1840–1893).

---

<sup>1</sup> Внимание к той далёкой эпохе в XXI в. не только не ослабело, но напротив – усилилось, обнажая и новые ракурсы видения и понимание необходимости создания широкого диалогического континуума, втягивающего реципиента в сложнейшее проблемное поле [см.: 17; 18]. В нём сталкиваются контрверзные концепции, например, в работах Б. Бутурлина (СПб., 1830), А. Михайловского-Данилевского (СПб., 1836, 1844, 1846), М. Богдановича (СПб., 1863, 1865), Н. Шидлера (СПб., 1905), а также в трудах Е. Тарле, А. Манфреда, Б. Рассела, В. Безотосного [1; 2; 3], И. Шейна [29] и др.

Впервые исполненная в 1882 г. в Храме Христа Спасителя<sup>2</sup> – что символично, – это оркестровое произведение и сегодня располагает к глубоким интенциям благодаря метаморфозе, произошедшей с «Марсельезой», которая из гимна свободы в момент взятия Наполеоном Москвы превращается в символ агрессии.

Проблематика музыкальных произведений многоаспектна: если П. Чайковский выражал героический подвиг народа, то И. А. Труффи (1825–1925) в музыкальной картине «На стогнах войны (1812 года, 5 августа)» раскрывал трагедию французского солдата, который, погибая на чужой земле за чужой интерес, вспоминал о своей родине. Пафос произведения И. А. Труффи – это своеобразный обвинительный акт, предъявленный Наполеону Бонапарту. В связи с этим необходимо сказать и несколько слов о Прологе к опере «В 1812 году» В. С. Калинникова<sup>3</sup> (1966–1900), которую композитор не успел написать. В Прологе еще войны нет, в нем речь идет о безнадёжной глубокой любви крестьянской девушки Дуни к сыну богатой помещицы – Борису. Но по либретто, написанному С. И. Мамонтовым (1841–1918), известно, что Борис погибает в войне с Наполеоном, а Дуня, узнав о его смерти, кончает жизнь самоубийством. Так возникает тема – *как обвинение* – трагической судьбы отдельного человека, брошенного по воле Наполеона в вихри жестокой войны.

Эта тема получит своё развитие и в художественной литературе о Второй мировой войне («Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Судьба человека» М. Шолохова, «Немой» А. Адамовича и др.). Однако с той проблематикой, которая могла бы быть разработана в философическом аспекте – помешала смерть В. Калинникова – в опере «В 1812 году», наиболее отчётливо перекликается рассказ А. Платонова «Взыскание погибших» (1941–194). И там и там речь идёт не только о гибели единичной жизни и возможности возникновения новой, а о гибели жизни как таковой. В платоновском рассказе трагический исход достигает своего апогея: ведь говорится о матери, которая «отчаялась, устала жить, потеряла жизненный смысл и представление о предназначении в жизни» [5, с. 144]. Связующим звеном этих произведениях с наполеоновской темой является официальный дискурс нацистской Германии. Как отмечают современные исследователи, в частности М. Дацишина, нацистские идеологи, используя различные технологии для «вытеснения

---

<sup>2</sup> Сегодня увертюру П. Чайковского «1812» исполняет Симфонический оркестр Капеллы Санкт-Петербурга. Дирижёр Александр Чернушенко (см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e4WVOIrBykI>).

<sup>3</sup> О В. Калинникове существует большая литература, но тут прежде всего нужно отметить неоценимый труд В. Пасхалова «Василий Сергеевич Калинников. Жизнь и творчество» (1938), где, в частности, подчеркивалась непреходящая значимость композитора: «Особенно, – пишет музыковед, – поучителен для нашего композиторского молодняка несокрушимый калинниковский оптимизм и несокрушимая воля, которая не сдаётся в борьбе, а также понятный, свободный от риторики и формализма музыкальный язык его произведений» [19, С. 221–222]. При этом В. Пасхалов детально в своих работах характеризовал музыкальный язык композитора [см.: 20].

наполеоновского дискурса из немецкого массового сознания», утверждали, что «Наполеон – это лишь слабый предшественник Гитлера» [9, с. 27].

В годы Великой Отечественной войны С. С. Прокофьевым (1891–1953) была создана опера-эпопея «Война и мир» (1941–1943; 1952), где эпическая линия переплеталась с лирико-психологической. И тут особенную выразительность и философскую глубину обретал вальс умирающего князя с Наташей Ростовской. Опера, напоминая о нашествии Наполеона, о его поражении, вселяла оптимизм и, как и все музыкальное творчество С. Прокофьева, была пронизана светом, исполнена жизнеутверждающей энергией, верой в силу народа, в его неминуемую победу. Опера «Война и мир», взятая в контексте всего написанного композитором в то суровое время, особенно созвучна с произведением для большого симфонического оркестра, перекликающимся с войной 1812 г. уже названием – сюита «1941» (1941, ор. 90). Это название является тем маркером, который, уводя реципиента в метатекстовое пространство, актуализирует в памяти торжественную увертюру П. Чайковского «1812 год».

Поднимала боевой дух и музыка Т. Н. Хренникова (1913–2007), написанная к спектаклю-комедии «Давным-давно», поставленному по пьесе А. К. Гладкова в Театре Красной Армии в Москве в годы войны.

Иную идейную направленность носит обращение к войне с Наполеоном опера З. Г. Исмагилова (1916–2003) «Кахым-Туря», в которой утверждается, что люди должны переступить черту ненависти и желания мстить.

Сегодня не следует противопоставлять научное и художественно-философское познание и осмысление этого важнейшего этапа жизни народов, оказавшего большое воздействие на дальнейший ход истории. Напротив, целесообразно обратиться к тем «принципам синтеза знаний» и «снятия гносеологической оппозиции "субъект и объект"», суть которых раскрывается в монографии И. Козлика «Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства» (2007) [см. об этом: 12, с. 69–75]. Ведь ракурс видения современных историков, позволяющий им «военные действия анализировать не изолированно, а в связи с событиями внутри и за пределами» страны [3, с. 4], стимулируют и литературоведческую мысль. Они дают ей возможность идти таким же путём и своими методами осмыслять происходящее в одной стране во взаимодействии с тем, что происходило во всех других державах. Вот почему сегодня важно, взяв за единый гипертекст романы Стендаля (1783–1842), Л. Толстого (1828–1910), Ст. Жеромского (1864–1925) с привлечением песни немецкого поэта Эрнста Морица Арндта (1769–1860) «Was ist des Deutschen Vaterland?» («Где Отечество для немца», 1813), представить то, что и как переживал происходящее народ каждой страны, втянутой в глобальный конфликт, и сосредоточить особое внимание на ожиданиях и разочарованиях Польши. Речь идёт прежде всего о романе «Роріою» («Пепел», 1903–1904), где Ст. Жеромский, охватив итальянскую кампанию 1797 года, битву возле Сан-Доминго (Гаити) 1802–1803 годов,

не минуя событий франко-прусской войны 1806 года, участия польских войск в походе 1808 года и польско-австрийскую войну 1809 года, завершил роман началом войны 1812 года. А чтобы достичь нужных результатов, целесообразно руководствоваться принципами *синтеза знаний*, на методологической значимости которых акцентирует И. Козлик в указанной монографии [12, с. 66–68].

Выбор не случаен: созданная классиками литератур целостная картина раздираемой противоречиями воюющей Европы представляет историю в конкретных судьбах людей, народов и государств, ту историю, в которой одну из ключевых ролей играл Наполеон [см.: 24]. И впечатление усиливается, если объединенные в один гипертекст названные выше романы соотнести с «Мрачными картинами» Ф. Гойи (1746–1828), где художник в центре множества лиц неслучайно изобразил портрет Наполеона. В этом случае гойевское произведение фокусирует в себе все нюансы и оттенки существования наполеоновского мифа в сознании современников той эпохи и не только их.

При решении поставленной проблемы в определённой мере можно отгаливкаться от выводов, сделанных английским историком Норманом Дейвисом, который в 2005 г. писал в книге «Божье игрище»: «1812 рік став кульмінацією Наполеонових пригод. Для французів російська компанія була ще одним актом революційного імперіалізму. Для росіян вона була найважчим випробуванням цілості і тривкості їхньої імперії. І тільки для поляків була визвольна війна» [10, с. 672].

Однако к сказанному Н. Дейвисом следует добавить, что этим не исчерпывается разнообразие восприятия наполеоновских войн в Европе. Так, например, для испанцев это была война-сопротивление наполеоновской оккупации их земель, о чем и свидетельствует 20-томная серия романов Бенито Переса-Гальдоса (1843–1920) «Национальные эпизоды» («Episodios Nacionales») – «Двор Карла IV» («La corte de Carlos IV»), «Кадикс» («Cados»), «Графальгар» («Trafalgar»), «19 марта и 2 мая» («El 19 de Marzo», 1873), «Байлен» («1873»), «Наполеон в Чамартине» («Napoleon en Chamartin», 1874) и др. Впитав и переработав опыт великих предшественников (Оноре де Бальзака, Ч. Диккенса, Л. Толстого), Б. Перес Гальдос, осуществляя свой грандиозный замысел, всё внимание сосредоточил на том, что независимость Испании героически отстаивали «народные» герои, тогда как испанская буржуазия обнаруживала полную беспомощность.

Но, отмечая большую роль, которую сыграли Оноре де Бальзак, Ч. Диккенс, Л. Толстой в эволюции мировоззрения Б. Переса-Гальдоса, необходимо подчеркнуть, что речь идёт не о *влиянии*. Ведь слово *влияние* обозначает и подражание, эпитонство. На наш взгляд, целесообразно говорить о творческой «встрече» испанского писателя с его великими предшественниками.

Прочитывая только названия романов как текст по-горизонтально, нетрудно заметить, что Б. Перес-Гальдос учитывал особенности структуры бальзаковской «Человеческой комедии». Но в его эпопеи романские названия служили кодами,

расшифровывая которые реципиент находит ключи к испанской истории. Гальдосовские названия не только предполагали ожидания читателя, но и говорили о важнейших этапах развития страны, этапах её борьбы за свою независимость. И Б. Перес-Гальдос, опираясь на опыт французского писателя, структурировал свою эпопею как единое художественное целое, которое стоит на прочной основе традиций испанской литературы. «Национально-патриотическая компонента мировоззрения Б. Переса-Гальдоса, – пишет Б. Субичус, – подчеркивается тем обстоятельством, что его романы, прежде всего, и особенно первая серия «Национальных эпизодов» отчетливо продолжают предшествующую линию развития испанской литературы в её высших, классических образцах (“рыцарский роман”, М. де Сервантес, “плутовской роман”, драматургия Золотого века). Все это в сочетании с необыкновенно мощным художественным дарованием, широтой и глубиной, подлинной эпичностью дыхания автора и с доминирующими в XIX в. принципами реалистической эстетики и привело к появлению уникального феномена творчества Б. Переса-Гальдоса» [22, с. 99].

Общей основой, позволяющей представить в диалоге тексты «Красного и чёрного» Стендаля<sup>4</sup>, «Войны и мира» Толстого, «Пепла» Жеромского и, к примеру, хотя бы «Трафальгара» Гальдоса, служит ключевое понятие – понятие *свободы*. Свобода – главная жизненная ценность, достигаемая через *освобождение* и *самопожертвование*, понятие, которое одновременно объединяет и разъединяет людей, поскольку у каждого участника эпохальных событий были и своё понимание *свободы/освобождения*, и своя цель, и свой путь достижения её. Очевидна многоаспектность Свободы/освобождения.

Так, Болконский трижды переживает своеобразный *катарсис*, три этапа *освобождения*... Первый – освобождение от наполеоновского мифа, от антиценностей под Аустерлицем в момент «своего Тулона», когда, побежав в атаку со знаменем в руках, увлекая за собой солдат, упал сражённый... Очнувшись, увидел *небо* и услышал как «*жужжание*» слова маленького Наполеона: «*Вот прекрасная смерть*» [26, т. 4, с. 394]. Пережитое героем Толстого было одновременно и глубоко индивидуальным, и типичным явлением. Люди того времени переживали подобное. Характерен пример с Бетховеном, сначала посвятившим великому Наполеону «Героическую симфонию», а затем снявшего это посвящение, ибо убедился, что Наполеон – «обычный человек». Надо отметить, что Ст. Жеромский в романе «*Раріоу*» («Пепел», 1902–1903) не прошёл мимо этой темы, о чем писал Хутникевич. Процессы освобождения от наполеоновского мифа описаны и Расселом, и Тараракон и др.

Второй этап – битва под Бородино. Это уже не Тулон. Тут князь Андрей, ощутивший кровную связь с Родиной, представшей перед ним неотделимой от самого близкого – отца, сына, сестры, требующих *освобождения* от врага, признавая

<sup>4</sup> О Стендале в России см. у Т. Кочетковой: [13].



войну «самым гадким делом жизни», но принявший её как «страшную необходимость», шёл на самопожертвование. И третий, когда он, умирая, «испытывал сознание отчуждённости от всего живого и радостной и странной легкости бытия» [26, т. 7, с. 71].

Война оказывает влияние на мировоззрение и поступки других героев. Так, Безухов тяготеет к декабризму, а Ростов становится хозяйственником – организатором новых прагматичных и справедливых отношений между ним и крестьянами.

Перемены мировоззренческого характера в центре внимания и Стендаля, и Ст. Жеромского. И надо сказать, что мотив разочарования – как общая тональность – разработан именно ими. Его нет не только у Л. Толстого, но и Гальдоса, который, по словам Субичуса, был «целиком сосредоточен на изображении XIX в., времени хотя и болезненного, но в целом поступательного развития Испании» [22, с. 100]. Об этом его романы «Двор Карла IV», «Кадикс», «Графальгар», «19 марта и 2 мая», «Байлен», «Наполеон в Чамартине» и др., говорящие, что независимость Испании героически отстаивали только «народные» герои.

Трагедия же поляков, представленная в смоделированном С. Жеромским романе «Pamięć» (1902–1903), как говорил В. Витт, с «беспощадным реализмом» [см.: 6], была особенной: перед ними стояла задача не отстоять, а, надеясь на наполеоновскую помощь, вернуть утраченную государственность Польше. И, вынужденные воевать в армии Наполеона, погибая в тяжелых боях, они невольно сами становились поработителями Италии и Испании.

Выражая «умонастроения и стремления не одного поколения поляков», как писал В. Хорев, Ст. Жеромский, останавливая внимание и на вандализме, уничтожающем шедевры Возрождения, против чего восстает Гинтульт, одновременно поднимает вопрос о вечности искусства. Не случайно именно на проблему искусства обратил особенное внимание А. Хутникевич в монографии «Żeromski» («Жеромский», 2000), посвятив этой теме главу «Królestwo sztuki» («Королевство искусства»), где философски, с углублением в историю, в т. ч. и античную, и одновременно с позиций психологизма рассматривалось воздействие всех видов искусства и самой *красоты* на человека [31, с. 302–315]. Сегодня это особенно актуально, ибо речь идёт о сохранении в духовном мире человека гуманистических ценностей, о чем пишут искусствоведы.

К сказанному необходимо добавить, что круг текстов, связанных не только с наполеоновскими войнами, но и с фигурой самого Наполеона, должен быть расширен. В частности, речь идет о пушкинском «Медном всаднике». Акцентуация О. Богдановой наполеоновского жеста – скрещение рук на груди бедного Евгения – раскрывает новые, ещё не прочитанные смыслы поэмы.

В первой части повести, пишет исследовательница, «обретает свою сюжетику и линия героя Евгения. Более того, герои Пётр и Евгений вступают в сценические взаимоотношения, их образы сопоставляются. Однако их образный диалогизм основан не на противопоставлении, как принято считать, но на сопоставлении, не на антитетичности, но на параллелизме.

Если образ Николая (и Александра) ассоциативно “принижен” рядом с образом великого Петра, то Евгений, наоборот, скорее возвышен. Подобно Петру, восседающему на грозном вздыбленном коне впереди Евгения, “к нему спиною”, бедный герой, спасаясь от наводнения, тоже восседает на возвышении (“над возвышенным крыльцом”), он оседлал мраморного льва. <...>

Кажется, подобие Евгения кумиру иронически снижено, однако оно иронично же, но идейно значимо удвоено (или даже утроено) сопоставлением с угадываемым Наполеоном, другим кумиром, предметом поклонения не одного поколения – “Мы все глядим в Наполеоны...” И что особенно важно – преддекабрьского поколения, поколения тех отечественных наполеонов, вместе с которыми другой Евгений, Онегин, должен был выйти в X главе “романа в стихах” на Сенатскую площадь. Сравнение с Наполеоном не столько иронизирует, сколько атрибутирует бедного Евгения, его причастность особому типу людей, чьи имена (или имена близких им по духу людей) незримо разбросаны Пушкиным по всему тексту “Медного всадника”» [4, с. 58–59].

Однако О. Богданова наталкивает на мысль, что этим дело не ограничивается, ибо наполеоновский жест по своей сути предстаёт тем основным кодом, который, актуализируя тезаурус реципиента и стимулируя его креативные способности, позволяет ему обратить внимание на наличие множественных кодов.

Происходит «концентрация ассоциативных “узлов”» (выражение И. Козлика) в сознании реципиента, который мыслью уходит, отталкиваясь от кодов, в метатекстовое пространство, где события разных времён встраиваются в линию исторического развития.

Дискурс О. Богдановой, построенный на сопоставлении: «Петр на грозном вздыбленном коне», а Евгений на сторожевом льве («оседлал мраморного льва») – заставляет увидеть два памятника. При этом Петру противостоит уже не бедный Евгений, а Наполеон, как символ всего хода Французской революции... На память приходит судьба Бурбонов, «Бесы» Ф. Достоевского, сцены из романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина», конкретизируя таящееся в угрозе «Ужо тебе!»

Само уравнивание Петра и бедного Евгения осмысливалось и В. Брюсовым, который указывал на таинственность этой строки: «Пушкин не раскрывает подробнее угрозы Евгения. Мы так и не знаем, что именно хочет сказать безумец своим “Ужо тебе!”. Значит ли это, что “малые”, “ничтожные” сумеют “ужо” отомстить за свое порабощение, унижение “героем”? Или что безгласная, безвольная Россия подымет “ужо” руку на своих властителей, тяжко заставляющих испытывать свою роковую волю? Ответа нет...» [7].

Но поиски ответа содержатся и у Стендаля, и у Л. Толстого, и у Ст. Жеромского, и у Б. Переса-Гальдоса, в текстах которых маячит это «Ужо тебе!» и заставляет сегодня при размышлении над их романами задуматься над судьбой человечества.

Кроме того, в этот контекст целесообразно включить и две написанные в 1808 г. картины Ф. Гойи (1746–1828) о восстании в Мадриде: «Второе марта» («*Dos de Mayo*») и «Третье марта» («*Tres de Mayo*») с изображением расстрела повстанцев, сосредоточившись на фигуре повстанца, находящегося в позе распятого Христа. Это прольёт добавочный художественно-философский свет на смыслы рассмотренных в статье произведений. Сегодня обращают особое внимание на Ж. Деррида (1930–2000), который имел все основания утверждать, что сколько читателей, столько и текстов [см. об этом: 16]. Однако эта мысль слишком абсолютизирует эту сторону процесса восприятия художественного текста, а поэтому следует соблюдать осторожность, ибо тексты писателей – в нашем случае это Стендаль, Л. Толстой, Ст. Жеромский, Б. Перес-Гальдос – остаются такими, какими были ими созданы. И задача состоит в том, чтобы приложить усилия к пониманию заложенных в них смыслов. Но в то же время смодулированная художниками действительность, во-первых, воспринимается реципиентами разных исторических эпох и принадлежащими к разным культурам; во-вторых, авторский текст стимулирует креативные способности реципиентов. Существующие в нём коды вызывают различные ассоциации и активизируют тезаурус воспринимающего текст. Так возникают различные интенции, которые необходимо отличать от видения и миропонимания писателя.

Еще в конце 90-х гг. прошлого века И. Козлик акцентировал: «М. М. Бахтин указал также и на основные последствия обращения литературы к современной незавершенной действительности. Во-первых, для художественно-идеологического сознания время и мир “становятся историческими”, раскрываются “как становление, как непрерывное движение в реальное будущее”. Во-вторых, в зоне контакта с незавершенным настоящим предмет изображения теряет абсолютную завершенность и смысловую неизменность: его смысл и значение “обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста”. Вследствие этого образ приобретает специфическую актуальность и получает отношение к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому автор и читатели существенно причастны» [11, с. 29]. Эти положения ученого сохраняют методологическое значение и теперь. И всё это надо иметь в виду, когда в новых условиях рассматриваются наполеоновские войны в художественно-философских системах Стендаля, Л. Толстого, Ст. Жеромского и Б. Переса-Гальдоса.

## Литература

1. *Безотосный В. М.* Антинаполеоновская коалиция и их противник // Вопросы истории. – 2019. – № 1. – С. 125–137.
2. *Безотосный В. М.* Наполеоновские войны. – М.: Вече, 2010. – 416 с [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/v/359836/a/##?page=2cheloveknau/v/359836/a/##?2>.

3. *Безотосный В. М.* Россия в наполеоновских войнах 1805–1815: автореф. дисс. ... докт. ист. наук. – М., 2013. – 38 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/rossiya-v-napoleonovskih-voynah-1805-1815-gg>.
4. *Богданова О. В.* Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.: (классика в новом прочтении). – СПб.: ИПК Береста, 2017. – 569 с.
5. *Богданова О. В.* «Взыскание погибших» А. Платонова: Эффект «рассказа в рассказе» // Андрей Платонов и художественные изыскания XX века: сборник научных трудов. – Воронеж: НАУКА ЮНИПРЕСС, 2019. – С. 141–149.
6. *Витт В. В.* Стефан Жеромский. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 344 с.
7. *Брюсов В. Я.* Медный всадник [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.magister.msk.ru/library/pushkin/about/brusv001.htm>
8. *Гальдос Бенито Перес.* 19 марта и 2 мая. Байлен. Наполеон в Чамартине. – М.: Худ. лит., 1972. – 776 с.
9. *Дацшина М. В.* В тени императора: образ Наполеона в официальном дискурсе нацистской Германии. 1933–1945гг. // Вопросы всеобщей истории: сборник науч. трудов. – Екатеринбург, 2017. – № 19: Запад, Восток и Россия: исторический опыт межкультурного диалога. – С. 27–36.
10. *Дейвіс Норман.* Боже ігрище: історія Польщі / пер. з англ. П. Таращук. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 1080 с.
11. *Козлик И. В.* Романизация лирики Н. А. Некрасова («панаевский» цикл) // Русская литература / Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом). – 1997. – № 3. – С. 29–41.
12. *Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
13. *Кочеткова Т. В.* Стендаль в России: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Львов, 1968. – 16 с.
14. *Лобачёва В. Д.* Культурный трансфер: определение, структура роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. – Томск, 2010. – № 8(98). – С. 23–27.
15. *Мазена Н. Р.* «И свет во тьме светит» // *Бураго С. Б.* Набег язычества на рубеже эпох. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 615–619.
16. *Мазурова Н. Р.* Современная западная философия: учеб. пособие. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. – 28 с.
17. *Ольшанская Н. М.* Стендаль как историк наполеоновской эпохи: автореф. дисс. ... канд. истор. наук. – Волгоград, 2008 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/stendal-kak-istorik-napoleonovskoi-epokhi>.
18. Отечественная война 1812 года в музыке: к 200-летию Отечественной войны 1812 года: рекомендательное библиографическое пособие по фондам Областной библиотеки им. И. А. Бунина / БУКОО «Орловская областная научная

- универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина»; отдел искусств / сост. Л. С. Кулакова, В. Н. Каменева. – Орел, 2012. – 27 с.
19. *Пасхалов В.* Василий Сергеевич Калининков. – Л.; М.: Музгиз, 1951. – 228 с.
  20. *Пасхалов В.* Музыкальный язык Калининкова // *Пасхалов В.* Василий Сергеевич Калининков: жизнь и творчество. – Л.; М., 1951. – С. 191–194.
  21. *Рассел Б.* Новітня філософія. Розділ XXIII. Байрон // *Рассел Б.* Історія західної філософії / пер. з англ. Юрія Лісняка і Петра Таращука. – К., 1995. – Кн. 3. – С. 621–626 [Електронний ресурс]. – URL: <http://izbornyk.org.ua/russel/rus09.htm>.
  22. *Субичус Б. Ю.* Инновация как обновление классики: испанский вариант (А. Перес-Реверте и Б. Перес-Гальдос) // *Ибероамериканская культура: инновационные процессы и государственная культурная политика.* – М.: ИЛА РАН, 2014. – С. 75–105.
  23. *Тарарак А. В.* Интерпретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX начала XX века. – К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014. – 340 с.
  24. *Тарле Е. В.* Наполеон. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 359 с.
  25. *Тернова Л.* Музыка Чайковского в культурном аспекте геополитики // *Государственная служба.* – 2015. – № 4(96) [Электронный ресурс]. – URL: <https://ra-journal.igsu.ru/articles/r64/3216/>.
  26. *Толстой Л. Н.* Война и мир // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 20 томах. – М.: 1961. Ссылки на это издание даны с указанием тома и страницы.
  27. 1812 год в воспоминаниях современников. – М.: Наука, 1995. – 202 с.
  28. *Хорев В. А.* Польская литература XX века. 1890–1990. – М.: «Индрик», 2009. – 352 с. [Электронный ресурс]. – URL: [https://inslav.ru/images/stories/books/2009\\_horev.pdf](https://inslav.ru/images/stories/books/2009_horev.pdf).
  29. *Шеин И. А.* Похвальное слово героям: 200-летний юбилей Отечественной войны 1812 года в российском обществе и в исторической науке // *Армия и общество.* – 2012. – № 3 (31). С. 5–12.
  30. *Шереметьев О. В.* Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII – начала XX вв.: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. – Барнаул, 2010. – 40 с.
  31. *Hutnikewicz Artur. Żeromski.* – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 408 s.
  32. *Treugutt Stefan.* Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie. – Warszawa: Wyd. Instytut Badań Literackich, 1993. – 445 s.
  33. *Wypianski St.* Warszawianka. Pieśń z roku 1831. – URL: [https://pl.wikisource.org/wiki/Warszawianka\\_\(Wyspia%C5%84ski,\\_1901\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Warszawianka_(Wyspia%C5%84ski,_1901))

О. Р. Омельчук

## МИХАЙЛО ДОЛЕНГО В МИСТЕЦЬКІЙ І НАУКОВІЙ СПІЛЬНОТАХ

---

Кілька років тому в розмові з Наталією Ростиславівною Мазепою я дізналася, що віддавна вона була знайома з Михайлом Доленгом – не лише відомим науковцем-ботаніком, а й активним учасником українського літературного процесу першої третини ХХ століття. За її спогадом, їхні зустрічі були випадковими й поодинокими, але на моє прохання Наталія Ростиславівна зафіксувала кілька фрагментів:

*«У 70-і роки ми переїхали в новий будинок. <...>. В нашому парадному у двокімнатній квартирі жив літній чоловік з дружиною, котрий дуже відрізнявся від всіх інших. Він ввічливо вітався з усіма. І більше ні з ким не розмовляв. <...>. Невеликого зросту, сивий, в окулярах, за якими нібито ховав очі. Ззовні нічого особливого. Але чомусь я не тільки його помітила, але й про нього думала. <...>. Колись я їхала в ліфті з батьком і моїм "незнайомцем". І вони привітались. "А хто цей чоловік? Ти його знаєш?" – запитала я. "Він відомий ботанік. Кажуть, дуже талановитий". "А як його прізвище?" "Клоков". "А що ж ти про нього знаєш?" "Взагалі, більше нічого. Чув на звітах Інституту ботаніки його прізвище. А чим він тебе зацікавив?" На це питання батька я відповісти не змогла. <...>. Так було доти, доки одного чудового осіннього дня... <...> до мене подзвонив мій добрий друг поет Леонід Вишеславський і запросив до себе. "У мене буде Михайло Доленго, – сказав він. – Вам буде цікаво. Готуйте блокнот і ручку. Та ви ж з Михайлом знайомі, ви ж сусіди". Я здивувалась, але нічого не спитала. <...>. І вечір почався... Вишеславський показав фото, яке він зробив у Харкові: стіна будинку і одне вікно. За цим вікном була кімната, що колись належала Майку Йогансену. Його Леонід Миколайович вважав своїм вчителем з початку до кінця свого життя. І за цим вікном він проводив багато годин. "І так став поетом", – говорив він. А потім вони по черзі читали вірші. Абсолютно по-різному. <...>. Доленго читав нібито не для слухача, а для самого себе. Його паузи були несподіваними. Але вони якось особливо підкреслювали зміст і відтінки вірша. Я вже (майже через півстоліття!) не пригадаю жодного рядка цих віршів. Але в них були людина і природа, і дихання Всесвіту. <...>. А потім ми повертались додому з моїм сусідом, як завжди мовчазним. <...>. Я запитала у свого супутника, де можна придбати його книжки. Вперше за вечір я почула його сміх – іронічний і тихий. "Не знаю, – відповів він, – нема їх"» [14].*

Михайло Доленго почав віршувати українською мовою 1918 року. Як він сам зафіксував у автобіографії, його перші твори були надруковані в «Літературно-науковому віснику» [22, с. 175]. Показово, що навіть у період розгрому української культури письменник не відмовлявся від своїх ранніх поезій, хоча й був змушений вдаватися до амбівалентних формулювань: «Автор має право <...> заявити, що він 1918 та 1929–30 рр. не має між собою нічого спільного, крім фізичної істоти, але автор утримується від такої категоричної заяви і візьме на себе деяку відповідальність за свої поетичні виступи 1918 року» [3, с. 85], – писав 1930 року, коментуючи власний поетичний доробок.

Упродовж 1920-х рр. вийшло п'ять поетичних збірок авторства М. Доленга, десятки статей, рецензій та оглядів. У літературно-критичних розвідках він не оминув жодного більш-менш відомого сучасного українського письменника, його статті з'являлися на сторінках багатьох видань («Нова громада», «Книга», «Червоний шлях», «Літературна газета», «Культура і побут», «Критика»). Час від часу Доленго входив до складу редакцій таких періодичних видань, як «Гарт», «Красное слово», «Нова генерація». Про творчий доробок Михайла Доленга висловлювалися Микола Хвильовий, Олександр Білецький, Володимир Коряк, Григорій Майфет, Валер'ян Поліщук, Майк Йогансен, Єлизавета Старинкевич, Володимир Державин, Євген Адельгейм, Фелікс Якубовський, Мирон Степняк, Олексій Полторацький. Про те, що Михайло Доленго був помітною фігурою в літературному житті свідчать і два його портрети, намальовані Анатолем Петрицьким. На одному з них М. Доленго грає в шахи, що ніби ілюструє згадки про нього як про невтомний розум (В. Юринець), людину тиху і мудру (В. Сосюра). У той же період, коли створювалися ці портрети, М. Доленго у статті «До проблеми змісту і форми в літературному творі» (1929) покликається на С. Тартаковера, теоретика шахів як мистецтва. Шахи ніби стали візитною карткою Михайла Доленга – на спільній фотографії 1971 року він із письменником Василем Бережним також грає в шахи.

Вже від 1919 року М. Доленго долучається до різних мистецьких спільнот і проєктів, що так чи інакше були пов'язані з формуванням в Україні пролетарської культури. У статті «Післяжовтнева українська література» (1927) він згадує, що працював інструктором Всеукраїнського літературного комітету [5, с. 161], який діяв від 1919 до 1922 року при Всеукраїнському відділі мистецтва Народного Комісаріату УРСР.

Всеукрлітком було утворено в Харкові. Проіснувавши там два місяці, в лютому 1919 року, внаслідок експансії у Київ російсько-більшовицьких військ, переїхав до української столиці. У березневому випуску газети «Пролетарское творчество» значилося: «Випущено відозву до робітників, селян і червоноармійців. Завдання літературного Комітету – крім його адміністративних функцій, – у пропаганді та виявленні пролетарської культури і у вихованні народних мас у царині художнього слова» [10, с. 3]. Літературний відділ Всеукрліткому очолив Григорій Петніков,

і, очевидно, що відтоді між ним і Михайлом Доленгом зав'язується тривала дружба. Це підтверджує їхнє листування, де міститься згадка про те, що 1919 року вони організовували свято Тараса Шевченка [12].

Спілкування з Григорієм Петніковим, котрий, своєю чергою, товаришував із Велимиром Хлебніковим, Ніколаєм Асеєвим, Давидом Бурлюком, Володимиром Маяковським, сестрами Синяковими, Казимиром Малевичем та багатьма іншими митцями-авангардистами, стає для українських письменників джерелом інформації про російський літературний рух. «Безперечно, з творчого досвіду Гр. Петнікова користались і М. Йогансен, М. Бажан, і В. Сосюра, і Т. Масенко та інші, молодші», – свідчить Михайло Доленго. – «За Гр. Петніковим треба визнати певну заслугу щодо ознайомлення української літератури зі справжнім російським футуризмом, його традиціями та досягненнями» [1, с. 19]. Подібну оцінку містить листування між Володимиром Сосюрою та Григорієм Петніковим 1960 року, де український автор називає Петнікова своїм учителем і сином України, наголошуючи на органічній присутності останнього в українському письменстві [13].

Завдяки посаді в літературному комітеті Петніков познайомився із багатьма українськими письменниками. Так, 1919 року в Києві саме під егідою Всеукраїнському почав виходити журнал «Мистецтво» (під редакцією Г. Михайличенка й М. Семенка, в художньому оформленні А. Петрицького), а також побачила світ збірка «Веснянки», зміст якої було скомплектовано з текстів уже знаних українських літераторів В. Коряка, В. Ярошенка, К. Поліщука, М. Семенка, Д. Загула, а також – Г. Петнікова.

Якщо, на думку Доленга, журнал «Мистецтво» знаменував собою початки організації української «жовтневої» літератури [5, с. 156], то, за твердженням Петнікова, перша ластівка радянських журналів з'явилася у Харкові під назвою «Пути творчества» [20]. Разом із Олексієм Гастевим він проектував перші числа журналу, а мистецьким оформленням займалися Василь Єрмілов, Борис Косарєв, Микола Міщенко. Зв'язок Петнікова зі згаданими українськими художниками ілюструє й типова для тих часів акція: театралізований суд над трьома митцями (композитором Яновським, літератором Петніковим, маляром Єрміловим). Суд відбувся 11 грудня 1921 року й потрапив на сторінки преси під назвою «Суд над футуризмом». «Суд вийшов дуже химерний, – повідомляє невідомий автор. – <...> Музика зрікся щось сказати, жалкуючи, що не приніс струменту, щоб продемонструвати свої твори, поет Петніков вважав нижчим своєї футуристичної гідності прибути на суд, а маляр заявив, що, зрештою, він зовсім не футурист і вважає цей напрямок вже скінченим... Судові лишилося тільки виправдати обвинувачених і засудити футуристичні течії <...>» [27, с. 4].

Вірші Г. Петнікова друкувалися на шпальтах українських видань і виходили окремими книжками в українських видавництвах, причому М. Доленго стає перекладачем віршів Петнікова, починаючи від 1919 року. Поезії Г. Петнікова перекладали також М. Йогансен, В. Сосюра, П. Тичина, М. Пригара, В. Свідзінський,



Т. Масенко, С. Голованівський, В. Бобинський, а М. Йогансен виступив ще й перекладачем творів Г. Петнікова на німецьку мову. Крім того, і сам Петніков писав статті-огляди про сучасну німецьку поезію та перекладав німецьких авторів. Він і Йогансен товаришували ще від часів навчання в харківській гімназії, й історія їхніх спільних творчих інтересів, що включала взаємні рецензії, творчі зацікавлення, переклади, може стати предметом більшого дослідження. Як засвідчують наведені вище спогади Наталії Мазепа, відвідувачем творчих вечорів на київській квартирі Леоніда Вишеславського, учня Майкла Йогансена, був Михайло Доленго. Л. Вишеславський друкував у 1930-х рр. свої твори на шпальтах журналу «Красное слово» та підтримував приятельські стосунки з Г. Петніковим. М. Йогансена, Л. Вишеславського та М. Доленга поєднувала і любов до гри в шахи.

У біографіях таких митців, як Петніков та Єрмілов, особливо важливе місце завжди займала постать Велимира Хлебнікова. Чи знав Хлебнікова Доленго особисто – невідомо, але він неодноразово звертається до творчості російського поета. 1929 року Доленго виступав із доповіддю про його творчість [30], а в одній зі статей називає Хлебнікова геніальним поетом і фантастичним теоретиком [1, с. 196]. У листі до Григорія Петнікова від 6 листопада 1960 року Михайло Доленго писав: *«О Хлебникове Вы вспомнили хорошо. Я недавно перечитал его прозу. Его "Охотник" чудесен. Велимир Хлебников во всех своих творениях достигал предельной свежести и, может быть, следовало б поинтересоваться, как именно он этого добивался. Конечно, отнюдь не одним словесным искусством, но всей своей обнаженной жизнью»* [11].

Можна припустити, що близькість Доленга до середовища російських авангардних митців, частина яких тісно контактувала з українськими, була відомою багатьом літераторам, і саме це підштовхувало їх проводити паралелі між творчістю Хлебнікова і Доленга. Ось як, приміром, зазначав С. Степняк: *«М. Доленга ніяк не можна вважати тільки за <...> культиватора на українському ґрунті чужоземних літературних форм, але безперечно, що він багато чого навчився від російського футуризму Хлебніковсько-Пастернаківської течії (яка, між іншим, не має нічого спільного, крім назви, з футуризмом дорослого Маяковського), і знаменно, що нахил до цього футуризму помітний ще в першій, в цілому символістичній збірці поета. <...> Тепер завдання української історії літератури визначити точніше це місце, поставити проблему про вплив М. Доленга на молодших українських поетів, детальніше розробити питання про зв'язок поезики М. Доленга з поезикою Хлебніковської школи й про нове, що безперечно вніс український лірик у цю поезику»* [26, с. 85, 94].

Ілюстрацією того, як перепліталися біографії й тексти згаданих митців, є одна з великих рецензій Доленга, де той аналізує доробок трьох українських поетів, звертаючись до таких персоналій, як Н. Асєєв, В. Маяковський, Б. Пастернак, Г. Петніков, і, зрештою, – до своєї власної творчості [4].

Ще одним прикладом, який засвідчує безперервне перетікання ідей та культурних впливів між російськими та українськими митцями 1910–1920-х років, слугує список приватної бібліотеки Валер'яна Поліщука, ще одного однодумця й товариша Михайла Доленга від початку 1920-х років. Серед Поліщуківих книжок – твори Г. Петнікова, Н. Асєєва, Д. Бурлюка, В. Хлебнікова, В. Каменського, В. Маяковського, збірники «Лирень» (1920), «Явь» (1919), журнал «Пути творчества» (1919) та ін. [25]. Звертає увагу і той факт, що на обкладинці харківського російськомовного видання «Радиус авангардовцев» (1928), що його видала літературно-мистецька група «Авангард» на чолі з В. Поліщуком, стояло прізвище В. Хлебнікова. Тут же були опубліковані невідомі на той час вірші російського поета, написані 1920 року на квартирі у В. Єрмілова, із яким, як відомо, В. Поліщук підтримував теплі творчі стосунки.

Можна припустити, що саме Доленго познайомив Поліщука з Петніковим. Результатом цього знайомства стало те, що 1923 року окремою книжкою вийшов переклад Петніковим Поліщуківої поеми «Ленін». Не виключено, що й інтерес до творчості Джона Ріда з боку В. Поліщука не обійшовся без Г. Петнікова (1924 року вийшов переклад книжки Дж. Ріда «Десять днів, що потрясли світом» в перекладі В. Поліщука): іще 1917 року Г. Петніков разом із В. Хлебніковим писали лист із пропозицією до Альберта Ріса Вільямса стати Співголовою Земної Кулі [31]. Вільямс був американським журналістом і товаришував із Дж. Рідом; у біографіях обох є факти зустрічі з Леніним та відвідування СРСР.

Перший спільний проєкт М. Доленга і В. Поліщука веде початок від видання під назвою «Арена» (1922). Тут В. Поліщук критично висловився про кількох українських поетів (В. Еллана, М. Семенка) у статті під красномовним заголовком «Хибні стежки сучасної української поезії», а М. Доленго запропонував невеличку статтю про В. Поліщука «Проблема життєрадісності». Ці два тексти можна вважати прологом до дискусії про мінор і мажор в літературі, яка розгорнулася між Поліщуком і Елланом-Блакитним. Надалі Доленго і Поліщук виступали один для одного рецензентами поетичних книжок, а Доленго у своїх численних статтях раз у раз аналізував особливості Поліщуківого письма. Від кінця 1920-х стосунки між Доленгом і Поліщуком стали більш прохолодними, про що свідчать поокремі випадки з боку Поліщука, який, втім, критикував чи не всіх тогочасних українських письменників. Можливо, закиди в бік Доленга не були свідченням якогось принципового розходження, позаяк 1929 року М. Доленго на прохання В. Поліщука скомпонував фрагмент про Поліщуківу творчість [21], де підтвердив статус останнього як фундатора жовтневого епосу в Україні. На Доленгові оцінки не раз покликався Поліщук, полемізуючи з іншими критиками.

Перша літературно-критична публікація М. Доленга 1921 року була присвячена дебютній книжці В. Сосюри [6]. Невеликий позитивний відгук критика став першою спробою осмислення творчості Сосюри, адже саме цьому письменникові критик присвятив свою найбільшу статтю, що 1931 року вийшла окремою книжкою.

Пізніше В. Сосюра називатиме прізвище М. Доленга у ряду тих, хто став свідком його входження в літературний процес. «Коли ми з Хвильовим прийшли в Жовтневу українську літературу, – згадував Сосюра, – то були в ній Еллан, Кулик, Коряк, Доленго <...>» [24, с. 251–252].

Сосюра відгукувався про Доленга як про критика «з тонким художнім смаком» [24, с. 252], і їхні творчі шляхи не раз перетиналися. Так, 1922 року Доленго читав доповідь про творчість Сосюри, який, своєю чергою, виступив 1936 року на творчому заході, присвяченому Доленгові. Як сказано в хроніці «Красного слова», творчий вечір на честь Доленга відбувався на тлі кількарічного мовчання письменника [29]. Ретроспективний погляд частково розкриває причини згаданого творчого затишшя.

1929 і 1930-ті роки у житті Доленга, як і багатьох українських діячів культури, були переламними. З одного боку, він і далі присутній в культурному просторі в ролі активного літературного критика, про нього з'явилася велика прихильна стаття М. Степняка. З іншого, цей період стає початком згасання літературної активності, викликаного політичними обставинами.

10 грудня 1930 року секретаріат ВУСПП постановив оголосити пересторогу М. Доленгові за «немарксистську форсоцівську» оцінку «Робітніх сил» М. Івченка [8, с. 127–128]. Ситуація ставала непередбачуваною, зважаючи на арешт М. Івченка за справою СВУ у вересні 1929 року. А вже незабаром для журналу «Червоний шлях» В. Сухино-Хоменко подає статтю «Форсоцівство під тогою марксизму», приписуючи М. Доленгові «форсоцівський еkleктизм», формалізм, ідеалізм, «псевдонауковий академічний об'єктивізм». Повторив усі ці закиди і Д. Сокаль, побачивши у поглядах Доленга викривлення і самого марксизму, і літературної критики, і пролетарського письменства. Зрештою, Д. Сокаль іде значно далі: у нього вже присутні вислови про «фашистського письменника» Івченка та «фашистського письменника» Рильського, про «меньшевикующий ідеалізм» Юринця, про «опортунізм» самого Доленга.

Важливий нюанс згаданих, негативних статей про Доленга – це підказка про ще одного його однодумця, філософа Володимира Юринця. «Рідність душ неймовірно близька й підозріла!» – не приховує свого емоційного негативу Сухино-Хоменко [28, с. 96]. «Ідучи Юринець від буржуазного естетизму та інтуїтивізму, а Доленго – від потєбніянського гатунку психологізму, – вони обидва, як бачимо, зійшлися» [23, с. 60], – втєрує Сокаль ідеологічній кампанії, що розпочалася проти обох науковців.

Текстовий аналіз статей М. Доленга та В. Юринця оприявнює кілька важливих аспектів. З одного боку, М. Доленго згадує праці В. Юринця як один із методологічних орієнтирів для розробки власної техніки аналізу літературного твору [2], а з іншого, В. Юринець вважає М. Доленга тим, хто чи не єдиний в Україні розуміється на літературній критиці [32, с. 117]. Спільність поглядів обох критиків ще слід вивчити, але попередньо можна сказати, що їх єднала орієнтація

на об'єктивну, методологічно обґрунтовану літературну критику. І Доленго, і Юринець прагнули сформулювати і застосувати до вивчення літературної творчості та літературної критики марксистський підхід. У статті «До проблеми змісту і форми» М. Доленго зазначає, що розвідка В. Юринця про П. Тичину є оригінальною спробою знайти до творчості поета «матеріалістичний філософський еквівалент» [2, с. 55], і такий погляд був близький самому Доленгові як прихильникові сцієнтистського, раціонального мислення. Втім, беручи до уваги статті на кшталт тих, які писали В. Сухино-Хоменко та Д. Сокаль, пошуки марксистського «еквіваленту» у тогочасній літературній критиці часто не мали нічого спільного з науковим дискурсом і були продиктовані політичними вимогами, впроваджуваними ще від 1925 року резолюцією Політбюро ЦК КП(б)У про марксівську літературну критику [15].

Використовуючи поняття та підходи марксизму, Доленго – і це не могли не помітити його опоненти – вписував творчість українських літераторів у процес формування пролетарського культурного будівництва. Велику розвідку М. Доленга про В. Сосюру [7] можна трактувати як текст, що покликаний пояснити, прокоментувати і у підсумку виправдати «дрібнобуржуазні», «романтичні» й «націоналістичні» риси Сосюриної творчості. Про це свідчать численні репліки Доленга про те, що потенційно Сосюра є реалістом-діалектиком, що він переходить до реалістичної манери висловлювання, що не пориває з «конкретним мисленням». Це перетворювалося на своєрідну дискурсивну гру: визнавати ідеологічні ухили заради того, аби перевести їх у розряд минулих, тимчасових, поборюваних та поборених. Доленго був вимушений і до самого себе застосувати жанр публічного самоаналізу, запроваджений журналом «Критика» (рубрика «Порядком самокритики»). Зробив він це у доволі своєрідній манері, де класовий підхід до власних поетичних висловів переходив у абсурдистські інтерпретації.

Як зазначає В. Куліш, у 1930-х М. Доленга «заслали» [9, с. 46]. Це ж підтверджує сучасна дослідниця Р. Мовчан: 1937 року Доленго був репресований, але вже від 1944-го продовжив наукову природознавчу діяльність, працюючи в Інституті ботаніки АН УРСР [22, с. 538]. У природничій царині М. Доленго досяг значних успіхів, що зафіксовано в історії науки. Проте не менш важливою є підтримка не лише фахової, а й людської, поколінневої пам'яті про тих, для кого наука і мистецтво стали справою життя. В інтелектуальній біографії Михайла Доленга ці два види людської діяльності були однаково цінними.

Один із тих, хто особисто спілкувався з Михайлом Доленгом, – доктор наук, працівник Національного ботанічного саду імені М. М. Гришка НАН України Віктор Мельник. Зовсім нещодавно його наукові дослідження флори перетнулися з біографіями кількох видатних митців: стаття В. Мельника 2016 року була присвячена колекції рослин в маєтку князя М. Радзивілла в українському селі Підлужному (Рівненська область) [16]. Як зазначає дослідник, парк у цьому

маєтку закладав ірландський ландшафтний архітектор Діонісій Міклер 1812 року. Після смерті князя М. Радзивілла маєток успадкувала його дочка Марцеліна, обдарована піаністка й найкраща учениця Ф. Шопена. Саме у Підлужницькому маєтку працював учений-природничник та батько Велимира Хлебнікова на посаді управителя 1891–1895 рр. [19]. Минуло небагато часу, і поет Хлебніков, відвідуючи Україну, потоваришував із Василем Єрміловим та став одним із важливих авторів для Михайла Доленга та для його кола письменників-однодумців.

Портрет видатного українського вченого Михайла Клокова-Доленга доповнюють спогади Віктора Мельника:

*«В далекому 1975 році я, студент третього курсу природничо-географічного факультету Київського педагогічного інституту влаштувався на півставки на роботу в Інститут ботаніки ім. М. Г. Холодного НАН України. Ця робота була хорошию школою для студента, який мріяв стати вченим-біологом. Мені було приємно працювати в цьому храмі науки поряд з живими класиками української ботаніки А. І. Барбаричем, Д. М. Доброчаєвою, М. І. Котовим та М. В. Клоковим. Я знав, що Михайло Васильович Клоков і поет Михайло Доленго – це одна й та сама особа.*

*Моїм першим завданням під час роботи в Інституті ботаніки стало вичитування розділу Михайла Васильовича до п'ятирічного звіту відділу систематики та географії рослин. Цей розділ цілком був присвячений систематиці водяних жовтеців (*Watrachium*) флори України. Я не зміг відсторонено читати цей текст, тобто займатися лише його коректурою, адже був вражений глибиною думки, чітким викладом матеріалу та багатством мови. Пізніше цей розділ звіту опублікували у вигляді окремої статті і він завжди слугував мені взірцем наукового стилю.*

*Михайло Васильович був дуже оригінальною особистістю. Своєрідним був увесь його образ. Він дуже багато курив і часто виходив в коридор-віадук між двома корпусами інституту, разом з іншими курцями наповнюючи його густим димом. Цигарки і набита паперами шкряяна папка були його неодмінними атрибутами. Взимку він носив кожушок з каракулевим коміром і папаху.*

*У кабінеті Доленго-Клоков сидів за широким столом, заповненим гербарними зразками, і детально вивчав їх під лупою та мікроскопом. На засіданнях відділу та вченої ради він не був багатослівним. Рідко коли ставив питання. А от під час гострих дискусій голова вченої ради надавав йому слово як найбільш авторитетному експерту.*

*Одного зимового вечора, повертаючись додому, я наздогнав Михайла Васильовича і наважився з ним заговорити. Наша розмова тривала понад годину. Ми говорили про критерії біологічних видів, про льодовиковий період, якого, на думку співрозмовника, взагалі не існувало, а також – про поезію. Як студент, який мріяв присвятити себе науці, я відчував велике задоволення від цієї бесіди і ще довго перебував під враженням від неї.*

*М. В. Клоков був автором оригінальних наукових теорій про історію рослинного світу України та про природу біологічних видів, які йшли врозріз із усталеними науковими поглядами. Він описав близько 300 нових для науки видів рослин. Він розумів вид як окрему біологічну расу. Більшість українських та зарубіжних вчених не погоджувалася з цією концепцією і заперечувала існування багатьох, описаних Клоковим видів. 1989 року Національний ботанічний сад ім. М. М. Гришка НАН України, в якому я багато років працюю, відвідав директор Інституту ботаніки та ботанічного саду Віденського університету Фрідріх Ерендорфер. Професор Ерендорфер не сприймав видової самостійності багатьох клоківських рас, однак зауважив, що деякі, описані Клоковим види, є "хорошими", і їх видова самостійність не викликає сумнівів... Це гарний приклад міжнародного визнання професора Клокова як систематика рослин.*

*Мій колега по роботі в ботанічному саду доктор біологічних наук професор Володимир Гаврилович Собко був учнем Михайла Васильовича. Під його керівництвом у сімдесятих В. Собко виконав і захистив кандидатську дисертацію. Володимир Гаврилович часто згадував свого вчителя. Я наведу два його спогади, які характеризують Михайла Васильовича як непересічну та сміливу особистість, яка понад усе любила Україну.*

*За спогадами В. Г. Собка, навколо М. В. Клокова гуртувалася передова київська інтелігенція. В його кабінеті велися філософські розмови... Володимир Гавриловичу запам'яталася слова Михайла Васильовича про відсутність перспектив у радянської влади, оскільки при однопартійній системі в державі не відбувається ніякого розвитку.*

*М. В. Клокова запрошували на роботу в Інститут ботаніки ім. В. Л. Комарова НАН СРСР у Ленінграді. На той час цей інститут був одним із флагманів світової ботанічної науки. Від цієї спокусливої пропозиції Михайло Васильович відмовився, зауваживши, що там не буде кому читати його віршів» [17].*

## Література

1. Доленго М. Григорій Петніков // Червоний шлях. – 1935. – № 12. – С. 194–202.
2. Доленго М. До проблеми змісту і форми в літературному творі // Критика. – 1929. – № 11. – С. 49–64.
3. Доленго М. Історія розвитку (технологічний етюд до поетики змісту) // Критика. – 1930. – № 10. – С. 84–109.
4. Доленго М. Нотатки до трьох книжок поезії // Гарт. – 1930. – № 4. – С. 195–221.
5. Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 154–172.
6. Доленго М. Поезії Сосюри // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 2. – С. 141.

7. Доленго М. Творчість В. Сосюри // Критика. – 1930. – № 2. – С. 62–76; № 3. – С. 37–54; № 4. – С. 63–87.
8. Информационное сообщение Всеукраинского Союза пролетарских писателей от 10 октября 1930 года // Красное слово. – 1931. – № 3. – С. 127–128.
9. Куліш В. Слово про будинок «Слово». – Торонто: Гомін України, 1966. – 68 с.
10. Культурное строительство // Пролетарское творчество. – 1919. – № 2. – С. 3.
11. Листи Доленга М. до Петнікова М. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 440. Оп. 1. № 161. Арк. 95.
12. Листи та листівки Петнікова Г. до Доленга М., 1952–1970. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 867. Оп. 1. № 62. Арк. 16.
13. Листи Сосюри В. до Петнікова Г. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 440. Оп. 1. № 332. Арк. 5.
14. Мазена Н. Р. Про Михайла Доленга. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві О. Р. Омельчук.
15. Марксівська літературна критика // Культура і побут. – 1925. – № 29. – С. 1.
16. Мельник В., Левон О. Колекція рослин міклерівського парку в маєтку князя М. Радзивілла в с. Підлужне (Волинське Полісся) // Інтродукція рослин. – 2016. – № 4. – С. 73–85.
17. Мельник В. Михайло Клоков – видатний вчений-ботанік. (Машинопис). Зберігається в особистому архіві О. Р. Омельчук.
18. Паньків М., Поліщук В., Чернов Л. Мистецький вінегрет // Мистецькі матеріали Авангарду. – 1929. – С. 71–78.
19. Парнис А. Из истории хлебниковедения: неизданные воспоминания Е. Н. Хлебниковой о сыне // Велимир Хлебников и Калмыкия: сб. науч. статей. – Элиста: КИГИ РАН, 2013. – С. 9–106.
20. Петников Г. Страницы воспоминаний о первых литературных журналах на Украине. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 440. Оп. 1. № 20. Арк. 1–2.
21. Поліщук В. Розквіт української літератури // Мистецькі матеріали Авангарду, 1929. – С. 60–65.
22. Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років. Упорядник Р. Мовчан. – К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2015. – 640 с.
23. Сокаль Д. Методологічні позиції М. Доленга // Критика. – 1931. – № 11–12. – С. 50–68.
24. Сосюра В. Третя рота: Роман. – К.: Рад. письменник, 1988. – 359 с.
25. Список книг з бібліотеки В. Л. Поліщука, складений дружиною. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 72. Оп. 1. № 38. Арк. 1–2.
26. Степняк М. М. Доленго (спроба аналізу стилю) // Червоний шлях. – 1929. – № 3. – С. 74–94.

27. Суд над футуризмом // Вісті ВУЦВК. – 1922. – № 3. – С. 4.
28. Сухино-Хоменко В. Форсоцівство під тогою марксизму // Червоний шлях. – 1931. – № 7–8. – С. 90–100.
29. Творчий вечір М. Доленга // Червоний шлях. – 1936. – № 1. – С. 186.
30. Творческие собрания сотрудников «Красного слова» // Красное слово. – 1929. – № 1. – С. 111.
31. Тимиргазин А. «Узорник ветровых событий». Поэты Велимир Хлебников и Григорий Петников [Электронный ресурс]. – URL: <http://lit-web.net/aleksej-timirgazin-uzornik-vetrovyh-sobytij-poety-velimir-hlebnikov-i-grigorij-petnikov/> (дата звернення: 29.03.2019).
32. Юринець В. До проблеми соціалістичної культури (вступ до книги «Микола Бажан») // Червоний шлях. – 1930. – № 2. – С. 106–118.
33. Юринець В. Лірика Павла Тичини (уривки із спроби аналізу) // Критика. – 1928. – № 1. – С. 30–46.



*Т. А. Пахарева*

## **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАПАЗОН ПОЭМЫ АННЫ АХМАТОВОЙ «У САМОГО МОРЯ»**

---

В поэме как жанре, синтезировавшем в своей лиро-эпической разновидности единичное и всеобщее, по словам Н. Р. Мазепы, «происходит не только преобразование внутренней жизни поэта для того, чтобы она свободно выразилась в слове, но и всего того, что составляет содержание эпоса, – объективного мира в его движении с его событиями, с поступками и действиями людей» [11, с. 61]. Неотъемлемой частью объективно-эпической картины мира являются также и тексты, репрезентирующие эпоху или ту социокультурную среду, к которой обращается внимание поэта. И через диалог с этими же текстами осуществляется субъективное, личное видение поэтом представленного в них времени и его сущности. Поэтому исследование интертекстуального плана лиро-эпической поэмы может помочь ярче и точнее выявить не только лирическую личность поэта или черты его эпохи в тексте поэмы, но именно диалектику взаимодействия личного со всеобщим, человека с его временем.

Поэма «У самого моря» уже своим названием сигнализирует о значимости интертекстуальной составляющей в ее художественной ткани. Поскольку это название прямо отсылает к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, то наиболее часто и пристально внимание исследователей обращалось к пушкинскому цитатному плану поэмы, а также к ее сказочно-мифологическому контексту (см., в частности: [7; 3; 6; 10; 14]).

Однако интертекстуальный диапазон первой поэмы Ахматовой представляется гораздо более широким. По позднему признанию самой Ахматовой, поэма была «прощанием с херсонесской юностью», и этот итоговый пафос вполне естественно предполагает, что художественный мир «У самого моря» обращен не только к значимым для автора претекстам или даже целым культурным парадигмам, но и к текстуальной множественности, репрезентирующей саму эпоху юности, с которой происходит прощание – к определяющим эту эпоху и ее дух именам, произведениям, культурным контекстам и эстетическим маркерам.

Иными словами, можно предположить, что за «херсонесской юностью» в поэме стоит не только собственно ахматовский Крым, но и гораздо более широкий пласт жизни 1900-х годов до начала Первой мировой войны, предчувствие «железного шага» которой, по словам Ахматовой, вызвало к жизни и саму поэму,

и потребность попрощаться с юностью и с уходящим с ней вместе в прошлое XIX веком (поскольку «настоящий двадцатый» приходит, по Ахматовой, именно в 1914 году, вместе с изменившей мир войной).

Первый интертекстуальный уровень поэмы, как представляется, связан с кругом чтения, сформировавшим поколенческие черты сверстников Ахматовой, которым было суждено, по ее собственной характеристике, стать первым поколением «людей XX века». Это было поколение, уже возвращенное новой литературой, европейским ранним модерном – и, как представляется, знаком такой биографической связи с модерном становится в поэме реминисцентный слой романа Р. Киплинга «Свет погас», в эпоху ахматовского отрочества пользовавшегося чрезвычайным успехом. О значимости этой книги в юношеских автобиографических проэктах Ахматовой (тогда еще будущей) и Гумилева свидетельствует мемуарная запись Ахматовой о том, что Гумилев в их гимназической юности говорил о ней: «Она Мейзи, ей все можно» (см. о влиянии этой книги на раннюю автобиографическую мифологию Ахматовой и Гумилева: [8, с. 363–365]).

В поэме прямой аллюзией на роман Киплинга является сцена разговора героини с влюбленным в нее «высоким мальчиком». Она отвергает его любовь, после чего впервые ощущает «тайную боль разлуки». Дик признается Мейзи в любви также в преддверии долгой разлуки, а Мейзи, хоть и отвечает ему взаимностью в этот момент, во сне видит ему похожей на ахматовскую героиню: там Дик преподносит Мейзи весь мир в коробке из-под патронов, а она в ответ опрокидывает коробку и отвергает этот дар. Подобным образом ведет себя и героиня ахматовской поэмы, отвергая преподнесенные ей мальчиком розы. И стилистика их диалога – по-детски прямолинейного и резкого – полностью идентична стилистике диалогов Дика и Мейзи. Но «дерзкая, злая и веселая» героиня ахматовской поэмы от ее начала к концу проходит через трагический опыт взросления – и прощается со своей «киплинговской» ипостасью, оставив ее «в прохладной детской молодого века».

По ахматовскому позднему признанию, еще одним явлением XIX века, с которым также пора было проститься в преддверие грозных испытаний нового столетия, ее поколение считало символизм. И, как представляется, «У самого моря» можно рассматривать, среди прочего, как ахматовскую версию прощания с символизмом – подобно тому, как в творчестве Гумилева таким прощанием является поэма «Блудный сын». И если для Гумилева символизм – это «достойный отец», который должен отпустить сына из своего дома, «где книги и ладан, цветы и молитвы» [4, II, с. 31], то для Ахматовой это «мертвый жених», «веселая, крылатая» яхта которого обречена разбиться о прибрежные скалы. Прозрачная символика этой ситуации как гибели романтической мечты от соприкосновения с реальностью не требует особого комментария. В этом контексте лишь обратим внимание на то, что роковую роль в судьбе царевича играет сочиненная героиней песня – именно она «приманивает» царевича к скалистому берегу.

Иносказательно, в контексте литературных отношений между символизмом как последним, по мнению Ахматовой, течением XIX века и акмеизмом как явлением уже века XX, этот момент может прочитываться как обреченность символизма на гибель после прихода нового поэтического поколения, сочинившего «свою песню». Во многом олицетворением этой борьбы и «преодоления символизма» стала поэзия молодой Ахматовой. Анализируя в этом русле роль ее дебютного сборника «Вечер», В. Мусатов констатирует, что, против собственной воли, «“тишайшая” и “простая” Ахматова оказалась на переднем крае войны с символизмом» [12, с. 27]. Что, впрочем, не отменяет для поколения «преодолевших символизм» того факта, что символизм остался для них истинной «первой любовью».

Прямые интертекстуальные отсылки к символизму в ахматовской поэме представлены многочисленными аллюзиями на поэзию А. Блока. В контексте и личных, и творческих взаимоотношений поэтов этот пласт интертекста «У самого моря» рассматривался В. Мусатовым, С. Бурдиной и другими исследователями, начиная с В. Жирмунского. Но в контексте литературных отношений акмеистов с символистами эти личные и творческие связи Ахматовой и Блока обретают дополнительное измерение. Представляется, что так, как могла их воспринять Ахматова, они намечены в стихотворении А. Блока «О нет, не расколдуешь сердца ты...», написанном в один день с мадригалом Ахматовой («Красота страшна...») и опубликованном в третьем выпуске альманаха «Сирин» в конце марта 1914 года (см. анализ этого стихотворения в контексте темы «Блок и Ахматова» в книге В. Мусатова [12, с. 146–149]).

Ахматовская поэма, начатая летом того же года, звучит до известной степени ответом, причем полемическим, на это стихотворение. Стихотворение Блока начинается с декларативного утверждения: «О нет! не расколдуешь сердца ты / Ни лестию, ни красотой, ни словом» [2, III, с. 102]. Ахматовская же героиня получает от цыганки правдивое обещание: «Ни красотой твоей, ни любовью, – / Песней одною гостя приманишь» [1, III, с. 10]. И далее эта песня, действительно, «приманивает» и в итоге губит царевича, к безмерному горю ее сочинительницы. Блоковской триаде «лесть, красота, слово» противопоставлена триада «красота, любовь, песня», причем первые два ее компонента, как и у Блока, бессильны «расколдовать сердце», а третий – слово, песнь – утверждается как могучая и необорная сила, которой равно подвластны и тот, в ком она живет, и тот, на кого она воздействует извне.

Далее в своем стихотворении Блок развивает тему любви к «мертвецу»: «Я буду для тебя чужим и новым, / Все призрак, все мертвец, в лучах мечты» [2, III, с. 102]. Эти чары спадут в тот момент, когда героиня возжаждет «простой» красоты и вернется к радостям земной любви, однако скоро почувствует их пустоту, затоскует о своем потустороннем возлюбленном, и тогда найдет спасение от этой тоски в его «стихах тревожных» и сможет жить дальше, чувствуя «их тайный жар». Ахматовская поэма, как прощание с юностью, переводит

«лучи мечты» вокруг мертвого возлюбленного в «несказанный свет» памяти, в которой буквально воплощаются молитвенные слова о воскрешении, звучащие над мертвым царевичем.

О значимости и блоковского, и общесимволистского интертекста в поэме Ахматовой свидетельствуют также многочисленные аллюзии на другие тексты Блока (от драмы «Песня судьбы» до цикла «На поле Куликовом»), связанные не только с личным и литературным, но и с историческим контекстом: «железный шаг войны», услышанный Ахматовой в ее первой поэме, обуславливает имплицитное присутствие в ней героико-исторического плана, в русской литературе восходящего к «Слову о полку Игореве». Подобно Блоку и символистам, видевшим в современных исторических катастрофах новое воплощение вечных событий, «которым суждено повторение», Ахматова актуализирует в своей поэме древнерусский исторический план, включая в текст реминисценции «Слова о полку Игореве» (к ним относим и древнерусское название Херсонеса «Корсунь», употребленное в поэме, и символизацию «боли разлуки» в образе чайки, перекликающейся с символическими орнитологическими образами «Слова...»), и намеком вводит в поэму военную тему, также отсылая при этом к блоковским текстам (так, исследователями уже многократно отмечено, что образ военных кораблей в поэме Ахматовой перекликается с блоковским стихотворением «Ты помнишь, в нашей бухте сонной...»).

Тема войны, впрочем, разворачивается в поэме Ахматовой и в другую сторону – в сторону памяти о Крымской войне, которой были пронизаны места «херсонесской юности» Ахматовой и которая, безусловно, относится к числу знаковых событий, определяющих облик XIX века. Причем усиление этого мемориально-исторического пласта поэмы, в ее тексте намеченного лишь несколькими штрихами, происходит за счет введения кинематографического интертекста. В 1911 г. Василий Ханжонков и Александр Гончаров создали фильм «Оборона Севастополя», ставший первым русским полнометражным фильмом. Основные съемки прошли в Севастопольской бухте и на бастионе у Малахова кургана, в массовке были заняты жители Севастополя, а финалом фильма стали портретные кадры ветеранов Крымской кампании, которых разыскал и привез на съемки А. Гончаров (см.: [4, с. 90–91]). Фильм стал заметным явлением культурной жизни 1911–1912 гг., получив обильную критику и шумно пройдя в прокате.

Ахматовская поэма, как представляется, вступает в резонанс с этим кинотекстом, попутно проявляя и собственную внутреннюю кинематографичность, так что ранний довоенный кинематограф становится еще одним интертекстуальным пластом, поддерживающим обобщающе-итоговый пафос ахматовской поэмы «прощания с юностью» и перехода в «новые времена». Единственной явной перекличкой «У самого моря» с «Обороной Севастополя» можно признать строки: «Я собирала французские пули, / Как собирают грибы и чернику, / И приносила домой в подоле / Осколки ржавые бомб тяжелых» [1, III, с. 7–8].

В фильме есть эпизод, озаглавленный «Дети собирают ядра». В нем несколько мальчиков и девочек собирают пушечные ядра, которыми обстреливался город, и катят их по земле, как арбузы или тыквы. И приравнивание вражеских орудий убийства к «дарам полей», и возраст «собирателей» в фильме и в ахматовской поэме идентичны, так что эта переключка вызывает предположение, что восхитившие Гумилева строки о французских пулях могли быть подсказаны не только воспоминаниями детства «приморской девчонки», но и кадрами «Обороны Севастополя» (попутно отметим здесь и отзвук древней метафоры «битва-жатва», актуализированной в стихах самого Гумилева в образе «тружеников»-воинов, «подвиг сеющих и славу жнущих»).

К включению кинематографа в интертекстуальное поле поэмы побуждает и осязаемая кинематографичность ее поэтики. Начальные строки образно выстроены как движение камеры от дальнего плана к средне-крупному: «Бухты изрезали низкий берег» (сверхдальний план, открывающий линию берега едва ли не с высоты птичьего полета); «Все паруса убежали в море» (приближение до общего плана, позволяющее уже разглядеть более мелкие детали – паруса лодок); «А я сушила соленую косу / За версту от земли на плоском камне» (средний план, сосредоточивающий внимание на фигуре героини на камне). Такая визуальная композиция зачина воплощает нарративную логику от общего к частному и является уже классическим приемом, канонизированным в кинематографе. (Заметим, что зачин «Обороны Севастополя» строится в зеркальной в соотношении с ахматовской поэмой логике смены планов: от крупных погрудных портретных планов героев первого эпизода к выдержанному на среднем плане второму эпизоду совета и, наконец, к дальнему плану эпизода потопления кораблей.)

Кинематографичен и общий композиционный ритм поэмы – ритм смены эпизодов, напоминающий в кинематографе начала XX века разбивку фильма на части, четко отграниченные интертитрами или просто сменой изображаемых героев и обстоятельств (в «Обороне Севастополя», например, таких частей 21). Автором дискретность текста поэмы подчеркнута его двойным делением: на 4 пронумерованные главы и еще дополнительно на эпизоды, графически отделенные друг от друга пустой строкой (таких эпизодов 11). При этом каждый эпизод маркирует или переход к новому месту и/или времени действия, к новой мизансцене, или смену плана, так что в целом композиция поэмы отличается кинематографически монтажным характером.

Колоритны и «киногеничны» также персонажи поэмы: несколько монахов и рыбаков, «хитрый бродяга», «дикая девочка» и ее парализованная сестра-близнец, девушка-муза, «высокий мальчик», прекрасный царевич, цыганка, хозяйка хутора, девчонка-рыбачка, старик. Каждый из этих персонажей появляется в кинематографически эффектной мизансцене: монах словно из-под земли возникает на пути героини «у ворот Херсонеса» в сумерках; муза появляется во сне в соответствующей сну загадочной атмосфере; хитрый бродяга рыскает по берегу, ища,

что бы украсть; характерный персонаж девчонки, которая бежит «на посылках» у рыбаков, окрашен ярко бытовым колоритом и динамичен; цыганка появляется из таинственной пещеры; старик в поисках утонувшего царевича шарит по мелководью, нагнувшись, и воплощает атмосферу тревожного ужаса – в сущности, саспенса, который ощущает героиня при виде этого зрелища; наконец, неподвижная, как восковая кукла, сестра Лена соотносится с близнецами и двойниками, изображение которых изначально стало одним из любимых кинематографом эффектов (например, к моменту написания ахматовской поэмы сестры Дороти и Лиллиан Гиш уже снялись в нескольких фильмах, активно эксплуатировавших их внешнее сходство). Более того, близнецам отводится особая роль в киноантропологии в силу соответствия этого природного «удвоения» «двойному зрению» кинематографа: «В области референтов бископия требовала корреспондирующего с ней удвоения мира, формируемого кинопроизведением. Двойники населяют экран, начиная не с “Пражского студента” (1913) Вегенера, как считается, а уже с короткометражки братьев Люмьер, снявших новорожденных близнецов в колясках» [12, с. 82]. Анализируя функцию кино как «зеркала», Т. Эльзессер и М. Хагенер утверждают, что «зачарованность кино историями о Doppelgander'ах и смене идентичности имплицитно подтверждает проблематичную динамику между идентификацией и самоотчуждением» [14, с. 122] как специфический модус кинематографической рефлексивности. Ахматовская поэма, как прощание с юностью и, значит, с собственным прошлым «я» как героини, так и автора, создает аналогичный психологический эффект драматического напряжения «между идентификацией и самоотчуждением». Он подчеркивается еще и тем, что, в сущности, не только с сестрой-близнецом, но и почти с каждым из женских персонажей поэмы ее героиня демонстрирует определенную степень тождества: «дикарская» свобода объединяет ее с девчонкой-рыбачкой, способность «чуять воду» – с провидицей-цыганкой, творческий дар – с девушкой-музой. Так возникает ощущение множественности личности героини, переходящей от одного «я» к другому (на теме последовательной смены различных «я» одной личности позднее сосредоточится и Гумилев в стихотворении «Память»), и тем самым коллизия прощания с прошлым и перехода в новую эпоху, возраст и в собственную новую ипостась акцентируется как стержневая коллизия поэмы, ее главный нерв.

Таким образом, итог «херсонесской юности» в ахматовской поэме подводится с опорой на те культурные контексты, которые определяли собой облик эпохи рубежа веков – на раннюю модернистскую литературу, и символизм в особенности, и на кинематограф начала века, который, по определению Н. Зоркой, возник как «дитя модерна».

## Литература

1. *Ахматова Анна*. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1998–2002.
2. *Блок А. А.* Полн. собр. сочинений и писем. В 20 т. – Тт. 1–8. – М., 1997–2010.
3. *Бурдина С. В.* «От тебя приходила ко мне тревога...»: блоковский контекст поэмы А. Ахматовой «У самого моря» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2013. – Вып. 2 (22). – С. 119–125.
4. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. – М., 2002.
5. *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. – Тт. 1–8. – М., 1998–2007.
6. *Ерохина И. В.* Поэма Анны Ахматовой «У самого моря» как «начало» мифа о поэте // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. 8. – С. 167–174.
7. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973.
8. *Зобнин Ю. В.* Ахматова. Юные годы Царскосельской музыки. – М., 2016.
9. *Зоркая Н. М.* Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. – М., 2010.
10. *Кирпичева Е. В.* Интертекстуальность поэм А. Ахматовой «У самого моря» и «Путем всея земли» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 9. – Симферополь, 2011. – С. 37–46.
11. *Мазепа Н. Р.* Развитие современной советской поэмы. – К., 1986.
12. *Мусатов В. В.* «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. – М., 2007.
13. *Смирнов И. П.* Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб., 2009.
14. *Темненко Г. М.* Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений: монография. – Симферополь, 2013.
15. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб., 2018.

*Т. Л. Рыбальченко*

## **«ТАНЕЦ РОКОВОЙ»: ДВЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**(А. Вознесенский и К. Кинчев)**

---

---

Танец как предмет изображения (род танцевального экфрасиса) и как объект лирической рефлексии – древний и устойчивый символ мироздания, даже если он сводится к миметической сценке. Символический подтекст может быть задан автором, но и ассоциативным полем, текстовыми и образными аллюзиями, наконец, культурной памятью, наделяющей конкретный образ свойствами миромоделирования, предлагающей разные культурные коды восприятия и интерпретации. Значение образа танца в словесном произведении устанавливается как общекультурным значением танца, так и традицией введения телесного искусства в словесное искусство.

В культуре всех народов танец – это форма выражения связи индивида с бытием. На языке телесных движений создаётся модель окружающего мира (его пространственные ориентиры, наполненность или пустота, динамичность) и происходит определение места и способа самовыражения индивида в мире (в центре или в стороне, свобода или скованность, упорядоченность или хаотичность действий и др.). Вторая составляющая танца – музыкальная, ритмическая – приобретает функцию императива, которому свободно подчиняется тело, а значит, происходит не произвольное, а взаимосвязанное взаимодействие индивида с окружающей реальностью. Высвобождение энергии в телесной форме соответствует ритмам жизни, взаимодействие получает эротическую силу желания и взаимности. Человек сливался с силами природы, в природном ритме получая закон проявления жизненных сил, но одновременно индивид осознавал себя проводником космической энергии, возвышался над обыденным существованием. Напомним о том, что архаический коллективный танец соединял индивида с родом, более точное название архаического танца – действие, имитация действия, направленная и к магическому воздействию на божеств, и к ритуальному космизированию рода.

С развитием культуры действие (пляска как импровизационное действие) подчинялось канонам, превращалось собственно в танец как элитарное искусство (балет и пр.) или форму массового игрового препровождения. Хотя современный массовый танец уходит от правил и возвращается к стихийному самовыражению



танцюючих, он не вернувся к миссии чувственно телесного познания бытия, его функции редуцированы: от отстранения от реальности до прагматической – воздействия на партнёра (самопрезентация в непарных танцах), современные правила танца прививают особый стиль современной жизни, делая свободу танца ограниченной и не бытийно обусловленной.

Однако архаическая иррациональность танца сохраняется и в современной культуре, поскольку сохраняется потребность человека в выражении своего эмоционального строя и в пластической форме освоения мира [см.: 1].

Новый танец рок-н-ролл, начавший завоевание западной культуры в середине 1950-х годов, стал символом современной массовой культуры, альтернативной официальной культуре. Не погружаясь в культурологическое исследование рок-н-ролльной субкультуры, ограничимся двумя аспектами: семантика рок-н-ролльного действия, в основе которого танец, восстанавливающий архаический экстатический танец, массовый и несценический (хотя рок-н-ролльное исполнение предполагает разделение сцены и зала, музыканта и актёра (mime или танцора), важно, что рок-н-ролл вернул архаику коллективного танца-пляски, массового действия, а не зрелища и ритуала). На рок-н-ролльном представлении задача сцены – превратить зрителей-слушателей в общее действующее тело, подчинить ритму. Поэтому мы обратимся к стихотворным текстам, где воспроизводится не танец, а танцевальная стихия, регенерирующая в современной форме черты архаического действия, элементы новой экстатической культуры. Нас будет интересовать отражение и словесное воплощение танцующей общности, «рок-н-ролльный» хронотоп, локализованная в пространстве-времени ситуация коллективного экстатического самовыражения.

Вторая задача – обратить внимание на поэтику словесного изображения этой ситуации, на особую поэтическую речь, ритмически и образно организованную. Важно выявить связь объекта изображения танцевального действия как модели нового мироощущения и поэтического кода при создании «рок-н-ролльного экфрасиса», «картинки» современного массового танца. Мы выделили два поэтических творения по общему признаку – близости к авангардной эстетике, то есть к эстетизации «второй культуры», не органичной, а созданной цивилизацией, и по новациям в области поэтического языка. Поэзия А. Вознесенского признана значительным вкладом в русскую поэзию именно в области поэтического поиска, а стихотворные тексты К. Кинчева в значительной части могут быть отнесены к поэтическим текстам, то есть к поэзии, при всей их связи с музыкальной составляющей рок-искусства. Создавая образ новой технократической цивилизации, Вознесенский был чуток к новым формам проявления социальной культуры, молодёжной культуры; одна из его рефлексий – стихотворение «Отступление в ритме рок-н-ролла» (1961), лирическую, а не бытописательную доминанту которого поэт определил включением его в «лирические отступления» [2, с. 90–93]. Второе стихотворение достойно быть названным поэтическим и лирическим произведением,

хотя в полной мере он и является композицией слов, музыки, пения, сценической игры: это текст песни Кинчева «Танцевать» (1986), созданной лидером рок-группы «Алиса» и давшей название более позднему альбому «Танцевать» 2001 [3]. В этом, как и некоторых других текстах своих песен, Кинчев создавал словесный миробраз, смысл которого в достаточной степени выражался и без музыкальной составляющей.

Причина выбора материала объясняется тем, что Вознесенский и Кинчев – художники разных поколений, и сопоставление их произведений в аспекте символики танца и конкретно – символики рок-н-ролла – позволит наметить изменение аксиологии нового танца как формы самовыражения человека современности, а главное – изменение мироощущения и миропонимания поэтов и окружающего их социума, выраженное пластически, в телесно-чувственной форме. Другим основанием для выбора художественных произведений этих двух авторов можно назвать их причастность к новой субкультуре, к рок-культуре. Вознесенский был реципиентом новой субкультуры, воспринимал её «со стороны» как носитель иных традиций (архитектор по образованию, имеющий рационалистическую конструктивную основу мировидения; воспринявший авангардную традицию русского Серебряного века). Кинчев, родившийся в 1958 году, формировался рок-культурой и сам стал участником полуподпольной альтернативной культуры в 1980-е годы. Поэтому его образ рок-действия, нового танца важен для понимания самоопределения несогласных, сторонников эстетического бунтарства.

В образе рок-н-рольного танца авторы представляют метафору жизненного процесса отдельного человека и социума в пространстве не только цивилизации, но и бытия.

В стихотворении А. Вознесенского позиция лирического субъекта внешняя, он – вне стихий танца, что обнаруживает альтернативную изображаемой позиции в социуме и в онтологии – аксиологию направленного, созидательного движения, а не оргической активности. Внешняя позиция объяснена социально-исторически: и в названии акцентирована «чужая» реальность (во вступлении к «Треугольной груше» Вознесенский объяснял лирический пафос поэмы и сорока «лирических отступлений к поэме» отражением американской жизни, с которой он познакомился во время поездки в США в годы «оттепели», принесшей надежду на социальное совершенствование «нашего» мира) [2, с. 3]. Заметим, что оппозиция миров снимается в поздних публикациях: изменяется стих «И к нему от Андов до Атлантики» на стих «И к нему от тундры до Атлантики» [4, с. 126]. А главное, декларировано не отстранение, а сопричастность судьбе целого поколения, чьё подчинение хаосу танца воспринимается человеком другого поколения как «поминки» по душе, создаваемой всей человеческой культурой как возвращение к доисторической душе (поэт пишет «наша юность», «мы» «...за отцов продувшихся – расплата»). Америка остаётся для поэта-авангардиста воплощением высокой цивилизации, плодом творческих усилий многих поколений, но созданный

творчеством и разумом людей мир оказался хрупким: «*Мы – продукты атомных распадов*», «*над миром <...> пляшет с бомбою парашют*». Новое поколение отказывается от созидания и направленного движения жизни, подчиняется иррациональному спасителю в бесцельном движении, в экстазе танца:

*Над страной хрустальной и красивой  
Подхихикивая, как каннибал,  
Миссисипский мессия  
Мистер Рок правит карнавал!*

Позиция лирического субъекта не социальная, а поколенческая и культурная: вина за жизнь другого поколения («*о, только не её, Рок, Рок, ей нет ещё семнадцати*» – точное указание на 1954 год, когда началось обвальное поклонение – мода – новому ритму жизни, карнавалному изнаночному миру).

Пафос А. Вознесенского связан с этической позицией, с интенцией к соучастию в созидании жизни, а не в её разрушении, не в слиянии с движением коллективного тела. Поэтому стихотворение не инвектива, а лирическое самовыражение, хотя большая часть его – поэтический нарратив, воспроизведение танцевального действия.

Тем не менее отдельность лирического субъекта выражена в установке на поэтику визуальности. Стихотворение Вознесенского, повторим, можно назвать живописным экфрасисом, запечатлением не столько сценки из американского молодёжного быта, сколько жизни-карнавала, вакханалии, не ритуала поклонения новому мессии, а разгула, нарушающего нормы проявления временной свободы. В танцевальном единении все подчиняются общему ритму, но цель – погружение в перевёрнутую, оборотническую реальность: «*Шарики за ролики! Всё наоборот*»; телесные движения напоминают лунатические).

У Вознесенского нет режиссёра действия, а образ Мистера Рока – условен и эклектичен: чёрт, юродивый, пророк, маньяк, министр или вовсе мясо, бесформенное тело – эскалоп:

*Шерсть скрипит в манжете целлулоидовой.  
Мистер Рок бледен, как юродивый.  
Мистер Рок – с рожей эскалопа.  
Мистер Рок – министр, пророк, маньяк.*

Анонимность источника ритма жизни абсолютна, музыканты («негритос в манишке») лишь проводники эротических диссонансов и неритмического ритма (вопли какаду; «рёв мотороллеров и коров», скрежет «вмятку врезавшихся машин»). Звуковой образ выражает общее звучание мира, выражает власть некой метафизической силы, интуитивно ощущаемой людьми, танцующими, чтобы впасть в изменённое сознание, а не управляемыми каким-либо носителем силы (музыкантом ли, носителем власти или др.).

Самовыражение даёт иллюзию свободы. Рок-н-ролл не бальный танец и не массовый танец в канонах традиции. Название («крутись-вертись») манифестирует

отказ от всяких правил, поз и жестов. Переход через запреты (мадонны «а la подонок», «в юбочках юнцы, а у женщин пробкой выжжены усы», коктейли) – опасен, это знают участники действия, и в них есть остатки заботы (предупреждают девушку, сбросившую сандалии: «*Вы обрежете временем...*»). Но в этом ритме всё дозволено, и этика вытесняется эстетикой – червонные от порезов следы на белом линолеуме – яркий цветовой эффект.

Замкнутость пространства (танцзал) важна и как знак мнимого возвращения к доисторической неорганичности современной вакханалии. Участники действия прячутся от мира вокруг (иллюзия спасения не вне цивилизации, а внутри), типичный локус современного города обнаруживает обманность спасения в закрытом пространстве, подчинённость общим формам существования. Поэтому нет солнца – искусственный свет. Поэтому нет вертикали и нет направленности движения – это жизнь на месте, движение произвольное, дающее эффект свободы без гармонии.

Визуальность – смена цветовых пятен дополняет населённость танцевального пространства и создаёт иллюзию не пустоты, а наполненности среды, жизни. Но важна и оркестровка звукового фона, если музыкальная какофония (музыкальный «коктейль») выражает дисгармонию восприятия бытия и самой жизни. Стихотворение построено как контрапункт партий музыкальных инструментов: трубы, скрипки, голосов мальчиков, голосов «всех». Но нет созвучия голосов, нет слушания мира и друг друга. Более того, в хоре мальчиков не ангельский голос, а детский азарт разрушения: «*Мешайте красные коктейли! / Даешь ерша!*». Тогда как партия «всех» выражает понимание «мистера Рока» как каннибала, но все принимают его карнавал, его ритм.

Музыка, выражая дисгармонию мира, оказывается разрушительной силой. Множество ассоциаций скрещиваются в образе-метафоре трубы: семантика призыва, предупреждения («страшная труба» апокалипсиса), похоронного марша. Визуальные аллюзии усиливают семантику губительности музыкального призыва: при этом акцентируется не гибель, не исчезновение, а деформация форм жизни (то есть деструктивность жизни: воронка (переход в бездну), мясорубочная труба (превращающая тела в бесформенную массу), питона (удушающее объятие). Скрипка – это голос души, метафора голоса лирического субъекта, боль и страх за жизнь.

Позиция сопереживающего наблюдателя обуславливает риторический дискурс, а риторика обращена не к танцующим, а к тому, что толкает в кружение без цели: к трубачу, сумасшедшему шуту; к продувшимся отцам; к небоскрёбам, «пляшущим по прохожим»; к небу, с которого спускается «с бомбою парашют»; к самому времени: «*Время, остановись! Ты отвратительно...*». Словесная игра направлена не на философское понимание жизни-танца, а на риторический призыв о спасении. Созвучие английского и славянского корня *рок* (этимологически связанного с семантикой времени, предела и с семантикой вещания, предсказания, пророчества) позволяет внести в семантику танца значение судьбы, рока.

Судьба поколения, оказавшегося на границе времени, оценивается как обречённость. Тогда танец – это сопротивление судьбе. Лирический субъект (голос скрипки, музыка души) обращается с призывом о спасении не к метафизической инстанции, а к людям. Року может противостоять подлинное спасение. Его знаком становится аббревиатура SOS, считается, что она не просто удобная для запоминания фраза на языке азбуки Морзе, а сокращение английской фразы «Save Our Souls» («Спасите Наши Души»). Лирический субъект апеллирует к людям, не выступает в роли подлинного мессии. К тому же он использует язык цивилизации, а не слова, сакрализуя сверхчеловеческую волю. В этом проявляется аксиология авангардистов: при отсутствии сакральной инстанции вера в возможность спасения самих себя самими людьми.

Иное мироотношение выражается в символике массового танца. Прочитывается в поэтических текстах нового поколения, того самого, судьбу которого рефлексировал Вознесенский. Родившиеся во время триумфа рок-искусства и рок-культуры, авторы музыки и текстов песен осознавали себя не просто выразителями поколенческого настроения, но теми самыми пророками и мессиями, которых не персонифицировал Вознесенский, поэт старшего поколения. Пророчество было связано с отрицанием целей, ценностей и самого ритма действительной жизни, а мессианство связывалось с намерениями вырвать публику из обыденности без определения целей последствий. Кинчев формировался в атмосфере идеологического и эстетического диссидентства. Но его оппозиция имела характер театрализованного публичного, ориентированного на рецепцию, артистического бунтарства. Группа «Алиса», лидером которой стал Кинчев, выделялась среди русских рок-групп агрессивностью и эпатажем, что свидетельствовало об амбициозной цели быть «ловцами душ». «Звёздное» поведение и претензии быть кумирами толпы приближало русских рок-певцов к маскультуре при всей претензии быть индивидуалистами.

Множество текстов, посвящённых рок-действию, в котором важную роль играл массовый танец зрителей-слушателей, сводятся к декларации набора призывов, повторяемых как мантры. Их назначение – призывы или заклинания зрителей, рефрены требовали простоты словесного выражения. Среди многих песен-манифестов Кинчева выделяется текст песни «Танцевать» 1986 года, которая в 2001 году стала заглавной песней одноименного альбома, собравшего записи разных лет, значит, стихотворный текст может быть рассмотрен как поэтическое высказывание певца-музыканта и поэта.

Главное отличие от стихотворения А. Вознесенского – лирический фокус в рефлексии рок-танца; Кинчев редуцирует танцевальный экфрасис, изобразительную образность. На первый план выходит суггестивность, выражение состояния лирического субъекта, а не сопереживание танцующей массы. Словесный ряд не монтирует реплики персонажей, партии разных инструментов, но являет монолог лирического субъекта, выражает его внутреннюю коллизию. Лирический субъект

выступает в роли певца, человека на сцене, отделён и выделен из общего тела. Он не наблюдатель, а агонист, режиссер толпы, участвующей в им организованном действе, высвобождающей от обыденного ритма жизни.

Два плана выражения и два уровня сознания лирического субъекта связаны. Первый связан с социальной реальностью: современный рок-певец, бунтарь, артист (не юродивый и не пророк), он на сцене: «танцую в центре огня», в центре освещённой сцены, видящий и темноту зала («я шагнул в ночь»), и «зрочки дарящего залп» (зала?). Последняя деталь не проясняется, но «если залп» не опечатка, то может означать и враждебность толпы, хотя именно к множеству внизу сцены обращён и призыв, и исповедь рок-певца. Тем не менее сошествие к зрителям-слушателям даётся как акт повеления, власти, близкий к сакральному: «Я шагнул в ночь, и звезды легли на асфальт». Певец или приблизил звёзды к земле, или повелевает звёздами. Конкретность имеет и сравнения-автохарактеристики: «Полупаук, полулебедь, я шагнул в ночь»: татуировки и грим на теле, детали крылатости в костюме – это детали сценического образа. Однако сравнения выводят образ из ролевого в автомифологический. Паук имеет амбивалентную семантику: а) созидатель, плетущий паутину жизни из самого себя, и губитель, разрушитель, символ амбивалентности бытия; б) свобода передвижения паука – телесный символ свободы как ценностной (равнозначность верха и низа), так и свободы прохождения границ между мирами, между жизнью и смертью; в) способность к оборотничеству делает паука то культурным героем, то трикстером, обманщиком. Лебедь же – символ гордого одиночества и символ пророческой поэзии. Автохарактеристики противоречивые, но выделяющие и возвышающие лирического героя, готового пленить слушателей, дать им высшее послание.

Важно, что на первый план выходит не голос (не музыка), не пение, а речь и телесный язык послания: в телесной свободе проявляется органичность поведения, отказ от правил жизни как движения, ценного самого по себе, как стихии жизни. Поэтому и сцена не изображена, ибо певец-лидер, повелитель и спаситель нисходит со сцены и возвышается над ней. Он пространственно не замкнут и не статичен.

Танец в центре огня (искусственного, как и у Вознесенского) выводит самого лирического героя в расширяющееся космическое пространство. Во-первых, крыши домов, границы существования в урбанистическом пространстве не отделяют от открытого пространства космоса, а приближают к нему. Кинчев точно обозначает свою социальную метафору: не прятаться под защитой города, цивилизации, а выйти за границу, сделать её основанием танца жизни, танца на крыше, обращённой к небу. Интересна реплика Кинчева в интервью 2002 года: опасный танец на крыше может быть и эпатажным поведением, игрой напоказ («А когда на крыше играли “битлы”, народ же стоял внизу! Это была чисто рекламная фишка» [5]). В стихотворении же это метафора личностной открытости высокому пространству, то есть онтологическим основам поведения и жизни:

«...мы гораздо чаще смотрим себе под ноги, чем вверх. И если бы каждый почаще смотрел на небо, он неминуемо стал бы добрее. Ведь откуда вся энергия идет? От Природы и от неба» [5].

Поэтому следующий поворот сюжета стихотворения – преодоление локального пространства и локальной ситуации концерта в бытийную ситуацию: жизнь как свободное движение (оргический танец) и творчество как огнетворчество (метафора духотворчества). Пространство расширяется до пространства города-мира и космического пространства (природного телесно-чувственного мира). Лирический субъект существует в пространстве города, но у него мессианские цели. Не только сострадание, а вовлечение в свободный танец, в телесно-душевную свободу.

*Мне хотелось, чтоб город чувствовал небо каждым нервом, каждым окном.*

*Мне ли было не знать, как не хватает любви этим большим городам!*

*Я шагнул в ночь, но город по-прежнему спал,*

*И только звезды падали вниз, не в силах больше мерцать.*

*Здесь стены дарили лишь стены, асфальт – только асфальт,*

*И только крыши дарили мне небо, крыши учили меня танцевать.*

Отождествление танцующего артиста со звездой обыгрывается в символическом ключе. Это не кумир, а ориентир, схожий со звёздными ориентирами. На уровне социальной семантики понятен авангардистский жест – плеснул бензиновую радугу земли на небо, и звёзды стали падать вниз, на асфальт городов. Однако здесь не богоборчество, а воздействие на далёкое и холодное небо, вовлечение неба в земную жизнь, где деформирована и искажена красота: «*Радугу бензиновых луж я плеснул облакам*», чтобы небо стало соучастником рок-агониста в освещении и оживлении теплом земных людей, чтобы придать смысл небесному свечению звёзд – ввести людей в движение жизни. Хотя земля ощетинилась штыками и против неба, и против артиста, страшась горения как гибели: «*Земля кромсала небо штыками могильных холмов*»; земля предупреждает лирического героя: «*сгоришь*».

В мессианском порыве лирический субъект (уже не лирический героя, а «я-другой» автора) ощущает свою связь с небом, слышит его призыв – «гори!», что помогает ему возвыситься над массой, давать ей ценности. А главное, он ощущает в себе изменённое сознание, некий транс, воспринимает стихию жизни дионисийски, близко сознанию инфернальных духов, подобно ведьмам Лысой горы. Лирический герой оказывается в положении между небом и землёй, высшим (языческим) миром огня, энергии, и миром земным, слабо проявляющим огненный эрос космоса – земля лишь тлеет: «*Над моей головой полыхает закат, под ногами тлеет земля*».

Небесное и демоническое необходимо, чтобы подтолкнуть именно небеса от мерцания в вышине к падению на землю, чтобы гореть и освещать. Не романтическая антитеза низкого и высокого, а утверждение связи небесного и земного,

хотя земное профанно и требуется горение и сгорание, чтобы придать жизни динамику. Важный для понимания отношений лирического субъекта с небесами и землёй образ – костёр, который разжигается, нужно разжечь на земле, не уповая на помощь звёзд: «...я шагнул в ночь, / Чтобы сложить костер, в честь Лысой горы».

Лирический субъект не убегает от земли ни в небо, ни на Лысую гору на шабаш. Он следует языческому действию «в честь» Лысой горы, для оживления праздником, действием не горящей, а тлеющей жизни вокруг. Костёр в архаических действиях был центром коллективного танца – обозначал центр освещённого земного пространства, доступного людям среди тьмы. Танец корректирует несовпадение рок-певца и танцора с людьми. Не пророк и повелитель, а спаситель спускается на землю, привнося свой свет – свет костра, поскольку недостаточно света звёзд. Не конфликт, а родство душ имеет целью лирический субъект у Кинчева, вовлечение в танец не по правилам, а по ритму (однако заданному певцом, лидером); в свободный танец поодиночке, но вместе. Это символ современного человеческого сообщества, по Кинчеву.

Танец – это символ свободного жизнепроявления, он не направлен к цели, разделяющей людей, он не космизует жизнь внешним императивом. Здесь видится если не влияние, то близость ницшеанской «философии жизни», пониманию жизни как постоянного жизнетворчества, а не телеологического процесса. Человек не может управлять стихией, танец – это проявление жизни при знании её неподвластности человеку. Отсюда эстетизм, оборотной стороной которого становится имморализм: отказ от правил и запретов, готовность к принятию гибели – собственной, но и других феноменов жизни:

*Танцевать, когда падает снег.*

*Танцевать, когда падают птицы*

*...Танцевать, когда солнце в лицо,*

*Танцевать, когда траур на лицах,*

*...Танцевать на пьяных столах.*

*Танцевать на могилах друзей.*

Смысл танца не надругательство над мирозданием или над признанными святынями. Танец – это проявление бесстрашия перед негармоничным миром, перед краткостью жизни:

*Танцевать все смелее и злей.*

*Танцевать и не помнить, не помнить о ней.*

Не помнить о смерти, унёсшей друзей. А позитивная модальность танца выражена в финальных репликах о тепле. Горение – это свет и тепло, и это процесс разрушения жизни, сопровождающийся согреванием живых:

*Танцевать все теплей и теплей,*

*Теплей и теплей,*

*Теплей и теплей.*



В интервью 2002 года Кинчев сказал: «...я по себе ощущаю, что тепла катастрофически мало. Все, в принципе, заняты отоплением только себя. Но кто-то же должен хотя бы пытаться греть других» [5].

Лирическое высказывание Кинчева редуцировало риторику текста, характерную для рок-поэзии. Танец – бессловесное выражение и мольбы, и призыва; в коллективном ритме воссоздаётся не мольба, обращённая к Богу, а языческое возвышение к природной и космической стихии, не отвержение антиномичной жизни, а поклонение духам жизни, которая приносит и смерть, и рождение.

Суггестивность проявляется у Кинчева не только в образной символической, в смешении образной семантики, но и в интонационной доминанте: ритм заклинания, погружения в транс, освобождение сознания в свободном танце, подобно медитативно-танцевальной практике дервишей – мистический ритуальный танец в суфизме.

Итак, танцевать – символически означает свободу жизнеосуществления, не скованного социальными и культурными правилами. Не случайно время создания текста и музыки – время «перестройки». В постсоветские годы образ-символ рок-н-ролла как танца и модели жизни вытесняется риторикой заклинаний превосходства рок-культуры.

Вот череда стихотворных текстов, написанных Кинчевым по случаю презентации нового альбома либо в пылу полемики внутри рокерского движения: «Плохой рок-н-ролл», 1985; «Нет войне», 1986; «Всё это рок-н-ролл», 1988; «Рок-н-ролл – это не работа», 1995; «Рок-н-ролл», 2005; «Иго любви», 2005; «Рок-н-ролл жесток», 2016. Песни-декларации, в которых редуцировалось внимание к архаической танцевальной составляющей рок-действия, утверждают превосходство субкультуры, но лишены и мифологической основы, и лирической коллизии.

Между тем будущие мэтры рок-н-ролла констатировали то, о чём писал Вознесенский: срастание рок-культуры с массовой культурой, превращения танца свободы в имитацию. Ещё в 1983 году Б. Гребенщиков написал текст «Рок-н-ролл мертв, а я – ещё нет»:

*Мы стояли слишком гордо – мы платим тройне:  
За тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал,  
За тех, кто никогда не простит нам то, что  
Рок-н-ролл мертв – а мы еще нет,  
Рок-н-ролл мертв, а мы...  
Те, что нас любят, смотрят нам вслед.  
Рок-н-ролл мертв, а мы...*

Деформацию рока в массовой культуре констатировал А. Градский, хотя питеетное отношение проявилось и в заглавии, и в написании с прописной буквы сакрализованного слова:

*Бог Рок-н-Ролла, ты был любим и не был волен  
Бог Рок-н-Ролла, такую долю ты доволен?*

...

*Бог Рок-н-Ролла, с тебя украли слова и идеи**И распродали – играть не умея, без мысли и голоса*

(1992, «Бог Рок-н-Ролла»)

Девальвация рок-культуры акцентирована в повествовательных стихотворных текстах В. Шахина – в иронических сценках одомашнивания рока-танца («Rock'n'roll этой ночи», 1983; «Rock'n'Roll это я», 1987), а также в «песенках» Т. Кибирова постсоветского времени («Была такая песенка», 2002).

## Литература

1. *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 24.00.01. – Саранск, 2010. – 36 с.
2. *Вознесенский А.* 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». – М.: Сов. писатель, 1962. – 110 с.
3. *Кинчев К.* Танцевать (стихотворение) / Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации / Сост.: Н. Барановская. – СПб.: Новый Геликон, Смоленск: Ред.-издат. центр А. Иванова «ТОК», 1993. – С. 136–137 [Электронный ресурс]. – URL: <https://fantlab.ru/work959143>.
4. *Вознесенский А.* Собр. соч.: в 3 т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 1. – 463 с.
5. *Время Z: Журнал для интеллектуальной элиты общества* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1787>

Э. М. Свенцицкая

## ПОЭТ И ВРЕМЯ В ЛИРИКЕ Л. Н. ВЫШЕСЛАВСКОГО

---

Одним из главнейших научных интересов Натальи Ростиславны Мазепы был интерес к русской и украинской поэзии второй половины XX века, и прежде всего к ее философскому началу. То, что она называла в своих работах «ползучим эмпиризмом», на самом деле было сосредоточенностью на художественном тексте, который она воспринимала как носителя «поэзии мысли», то есть индивидуально-авторского смысла – динамичного, яркого, ни на что не похожего. Со скрупулезной точностью прослеживала она не только соотношение эпического и лирического, субъективного и объективного, но и всегда стоящие за закономерностями поэтики непростые взаимоотношения поэта и его времени, обживания исторического пространства и сопротивления напору повседневности. Множество страниц она посвятила творчеству П. Антокольского, В. Шефнера, А. Вознесенского, М. Рыльского, а также Л. Н. Вышеславского.

Цель данной статьи – продолжить осмысление поэтики последнего из названных выше авторов, сосредоточившись на проблеме времени – основополагающей не только для Л. Н. Вышеславского, но и для той интенсивной рефлексии над основаниями культуры, которая характерна для поэзии второй половины XX века.

Стихи Л. Н. Вышеславского – это прежде всего очень культурные стихи, в них, наверное, можно найти слабые строки, но вряд ли можно – отступление от хорошего тона, от того, что когда-то называлось «*comme il faut*». Они представляют собой единство прочувствованной мысли и осмысленного чувства. В них – время, увиденное взглядом по-настоящему мудрого человека.

Строгая чеканная форма здесь воплощает кипучую, бурную жизнь в ее предельном напряжении. Высший критерий сложности для него – простота, ясность. Но простота эта особого рода – она сродни той, о которой говорил Б. Л. Пастернак в цикле «Волны»: «В родстве со всем, что есть, уверясь, / И знаясь с будущим в быту, / Нельзя к концу не впасть, как в ересь, / В неслыханную простоту. / Но мы пощажены не будем, когда ее мы утаим: / Она всего нужнее людям, / Хотя сложное понятней им». Она вбирает в себя все сложности, и потому она оказывается непостижимой, но совершенно очевидной, как в стихотворении «Речной песок»: «...И в жизни все – все до основ – / Мгновенно прояснилось. / Как будто я из тьмы осок вдруг вышел на речной песок, / Где так светло и голо, / А дальний детский голосок / Похож на женский голос».

Я не зря вспомнила сейчас именно Б. Л. Пастернака. Мне кажется, что корни поэзии Л. Н. Вышеславского именно там – в пастернаковском ощущении жизни как чуда, как мощной и всеобъемлющей стихии. Нельзя не согласиться с тем, что писала Н. Р. Мазепа в работе «Современная украинская русскоязычная литература: двойной контекст»: «И когда Вышеславский включает в мир природы человека как ее частичку мыслящую и деятельную, природа не теряет своего *самостояния*. И приобретает дополнительные художественные краски и оттенки. В мир природы включено и творчество человека. Они не подавляют друг друга, но находятся в постоянной гармонии... В общем спектре поэтических-философских понятий у него отсутствует антропоцентризм» [2, с. 134–135]. Действительно, в таких стихотворениях, как «Придорожный куст» («день застыл с полуоткрытым ртом»), «Деревья» («я их всех обнимал, а они мою грудь раздирали»), и природа, и человек не самодостаточны, а являются частью какого-то более сложного целого.

Природа и человек в лирике Л. Н. Вышеславского едины и равноправны как проявления стихии жизни, не знающей границ и перегородок. Подлинная жизнь постигается в смещении, движении, порыве, при этом в точках пересечения различных реальностей с несомненностью открывается глубинная неделимость мира, предстающего в бесконечном движении. Все силы жизни здесь изначально слиты, но не в стихийности и в порыве, как у Б. Пастернака, а в классической стройности и в уравновешенности. И именно поэтому творчество разлито в природе, как, например, в стихотворении «Меж сочных строк садовых грядок»: «Заря полощет листья клена, / а я под ним в пыли земной / смотрю коленопреклоненно / на солнце, мыслящее мной», или в стихотворении «Лес»: «Слова бездонной старины / в листы записаны навеки, / к зениту полки взнесены / неслыханной библиотеки»).

В творчестве Л. Н. Вышеславского проявилась своеобразная усталость от хаоса, от трудности и запутанности жизни. Она проявилась не в бегстве («в красивые уюты»), а в стремлении к гармонизации поэтического высказывания, в противопоставлении разноголосице эпохи – ясности простых, но не стареющих истин, которым необходимо каждый раз давать новое достойное выражение. Так, в стихотворении «Признание» Л. Н. Вышеславский пишет: «О жизни я узнал не понаслышке, / мы с нею не играли в кошки-мышки, / не заслонялись от прямого зла, / и все же (как мне объяснить такое?) / простая вера в доброе, людское / меня всегда спасала и вела».

В связи с этим не случайна была любовь Л. Н. Вышеславского к поэзии А. Блока. Ощущение, что поэт – «сын гармонии» – и существование именно в этом мире как в мире полностью реальном свойственно и его стихам. Естественно, что мир гармонии – это прежде всего мир природы. Она для поэта естественная среда существования, она и есть для поэта подлинная реальность. Но столь же подлинна для автора и другая реальность – реальность историческая, где колокол,

который «вырван с языком / безумьем века», где «ложится зло на плечи», где «народ унижен, глух и нем». И в этой реальности автор живет столь же органично и напряженно. Во многих стихотворениях реалии природы и реалии истории находятся в состоянии взаимодействия, создавая ощущение историчности природы и природности истории – какой бы она ни была: «А в эти часы, завывая от злобы, / равняя с землей этажи, / на город свои навевает сугробы / история, полная лжи».

Именно историческое мышление в конечном счете проявляется в своеобразной предметной философии, свойственной лирике Л. Н. Вышеславского. Эта предметная философия, как верно заметила Н. Р. Мазепа, очень близка к акмеизму, поскольку акцентирует «... “чувственную, пластически вещную ясность художественного образа и поэтического языка”». Это энциклопедическое определение акмеизма — одного из ведущих и значительных течений, “серебряного века” XX столетия, великими представителями которого были А. Ахматова, О. Мандельштам и Н. Гумилев. Вещность, чувственность и пластика образов были в высшей степени присущи лирике Вышеславского» [3, с. 613]. Автор акцентирует бытовые и предметные детали потому, что они, как и у акмеистов, воспринимаются как многозначное иносказание, и одно из его означающих – внутренний мир человека, а второе – время.

В творчестве Л. Н. Вышеславского проявляются обе установки. Первая, пожалуй, даже несколько декларативно: «Как человек неотделим от вещи! / Вот книжный шкаф. Уже который год / он о тебе, чем далее, тем резче, / воспоминаньем, будто током, бьет». То есть предметный мир связан с переживаниями, в них записана жизнь души, и благодаря этой связи они начинают жить в особом измерении, этими переживаниями пронизанным. Данная закономерность объясняет все происходящее с предметами в стихотворении «Закон»: «...со стен и со стола / срывались вещи яростно и смело – могучим вихрем комната была! / Вот-вот меня, сидящего в засаде, / шальные вещи сдвинут и снесут...». Предметы, таким образом, становятся овеществленным переживанием, и именно таким образом входят в жизнь души.

Одновременно, как я уже сказала, предметный мир концентрирует в себе время, прежде всего уходящее прошлое – и личное, и историческое: «Что знаю я о прошлом? Только крохи. / Хожу, смотрю и думаю одно: / ужели нам постигнуть не дано / всю тайну злодеяния эпохи?». Из стихотворения «Через себя» становится понятно, что именно в предметном мире, их появлении, изменении и исчезновении отражается движение истории. Предметы оказываются свидетелями ушедшего времени, в них сохраняется прошедшее, но и они в них же – предчувствие гибели этого прошедшего: «Лишь стены... Нету и в помине / стола, кровати, лампы, книг, / и не сияет пианино / улыбкой клавишей своих, / вот здесь, меж четырьмя стенами, / сияла жизнь полным полно...».

Важно, что Л. Н. Вышеславский на собственной судьбе испытал, что история беспощадна, что она властно вторгается в мир человека и в ней все исчезает

бесповоротно и ничто не возвращается: «Время – старик, неистовый, лютый, / Все ему надо крушить, ломать. / Так почему же стараются люди / так безрассудно ему подражать?». Еще более развернуто об этом говорится в стихотворении «Как в дни сенокоса»: «В преддверье сердечного горя и смуты / нам хочется все повторить наяву, / а время поспешно сгребает минуты, / как в дни сенокоса сгребают траву». Прошлое для поэта – «моя Помпея», но в стихотворении с этим названием отчетливо видно, что дом, в котором жило прошлое, продолжает свое существование – несмотря на пережитое уничтожение. С одной стороны: «Помпея здесь моя ослепла, / и ей сегодня места нет». Но с другой стороны, разрушенный дом продолжает жить в иной, духовной реальности: «Дома здесь сложены из камня, / а этот вот не из камней, а из мечты святой и давней / вовеки нерушимых дней».

Сила, возвращающая прошлое, – это поэтическая память. Собственно, предметные реалии потому необходимо сохранять и вспоминать, что они – своеобразные опоры, островки устойчивости в текучести переживаний и неизменности в беге времени. Память в лирике Л. Н. Вышеславского способна, что называется, «остановить мгновение» и ввести его, живым и нетленным, в перспективу настоящего. Яркий пример – стихотворение «Мое студенчество»: «Село – как после артналета: / торчат на хатах дымари, / на гроб снесенные ворота / стругает кто-то до зари». Здесь из множества, на первый взгляд, хаотично подобранных, пространственных реалий возникает образ времени на переломе, основные характеристики которого – абсолютная обособленность людей и пространственная безвыходность. Все события прошлого стягиваются в одну картину, которая фиксируется памятью не автоматически, а в развертывании жизни поэта: «Навеки памятью заснято / то разоренное село, / и многое, что было свято, / иную сущность обрело».

Аналогичная ситуация в стихотворении «Развязка», само название которого говорит о включенности прошлого в некий единый сюжет с настоящим. Прошлое в нем носит еще более отчетливо личностный характер: «...и прорабатывали с бранью / меня неведомо за что. / А все-таки за что? За то ли, / что видел зло? А может быть / за то, что столько лжи и боли / не мог рассудком охватить? / Что жил стихом? Учил французский? / Знал Пастернака наизусть?..». К кому, собственно, обращены эти вопросы? Вряд ли к тем, кто «прорабатывал с бранью», ведь стихи – не место для сведения личных счетов, тем более что и сам автор никого не судит. Вряд ли и к самому себе – знает он, что знание Пастернака не повод для проработок. Перед нами – вопрошание времени, беспощадного по отношению к человеку, и одновременно воссоздание способа мышления человека, погруженного в это страшное время, для которого оно не стало прошлым. Именно таким образом – в совинности и сопричастности – живет память поэта: «Как топь лесная, память вязко / вбирает все до мелочей, / и чем счастливее развязка, / тем слезы, слезы горячее». Именно память «сохраняет все», минувшая трагедия переходит в историю, где нет отдельных страдающих личностей, а есть одна и та же беда, случившаяся со всеми.

Как же действует поэтическая память? Прежде всего, для того чтобы сохранить все», необходимо развернуть поступательное движение времени в обратную сторону. Именно поэтому мотив обратного хода времени – один из основных мотивов лирики Л. Н. Вышеславского: «Что это? Небыль или сон? / Обрато раскрутившись круто, / годов минувших колесо / остановилось на минуту» («Случайное»), «В мерном повторении, / не спеша, / льются струи времени / из ковша» («Из ковша Медведицы»). Память пронизывает временные пласты и соединяет далеко отстоящие во времени явления.

Покажем это на примере стихотворения «На Советской»: «Сижу на Советской (бывшей Соборной) / под тентом кафе, на веранде узорной / и дивное что-то мерещится мне, / хоть я и не выпил ни грамма: / Идет гимназистка по той стороне. / Передничек. Бант... / Моя мама!». Столкновение времен происходит уже в первой строчке, где воспроизводится современное автору и прежнее название улицы. Топос улицы служит для данного процесса опорой. Ведь это место в пространстве является точкой пересечения различных исторических эпох. Разные времена существуют там одновременно, и эту синхронность поэт органично чувствует, находясь здесь, когда прошлое, связанное с этим местом, наплывает на настоящее и время закручивается, подобно воронке. Эта воронка не данность, а результат напряженного и целенаправленного усилия, и в результате взаимного оживляющего переосмысления разных времен получается не замкнутый круг, когда нет выхода из сплошного контрданса повторений, но спираль, в которой каждое из времён восстает в своей неразрушимой сущности.

Что же происходит в этой временной воронке с личностью поэта? Боль утраченного прошлого – одно из главных переживаний в лирике Л. Н. Вышеславского: «На колючей дороге – одни черепки: / потускневшая глина, разбитая глина, не более, / а пролитая влага течет струйкой этой строки, / струйкой боли». Кроме того, образ поэта начинает раздваиваться. Этот процесс начинается со стихотворения «Дай, оглянусь»: «Не знающий особенных забот, / мечтательный, рассеянный, беспечный... / Таким, пожалуй, был я до войны. Но вот меня мое призвало время... / и я – себе на удивленье – стал / спасителем, героем, великаном...». Раздвоение очевидно, и оно связано со временем. Но при этом оно, это раздвоение, такого рода, что дает автору возможность взглянуть на все происходящее с ним и со временем со стороны и сверху. Эта особая позиция позволяет увидеть свою эпоху как целое, как в стихотворении «Мой век»: «Мой век. Он не был добр и тих, / в нем – гром свои отмерил тропы, / в нем для меня – две мировых / и две имперских катастрофы», осознать происшедший новый исторический перелом, как в стихотворении «Стараюсь понять...»: «Все то, что на веки веков возводилось, / обрушилось, как бы подземною тряской, / не думалось, что испытать нам судилось / толчки революции послеоктябрьской». Только в двух ипостасях одновременно – внутри временной воронки и над всеми страданиями, оторвавшись и отрешившись, возможно преодоление исторического перелома, восстановление связи времен.

Именно поэтому, возможно, к творчеству Л. Вышеславского в целом неприменимо обычное определение лирического героя. М. Кузьменко в своей диссертации, посвященной диалогичности его творчества, представившей его философскую поэзию как единую лирическую систему, считает: «Саме ліричний герой є тим стрижневим образом, завдяки якому творчість російськомовного поета України набуває цілісного вигляду. Я-герой сприяє завершеному звучанню навіть тих поезій, у яких безпосередньо не присутній» [1, с. 8]. Однако здесь нет единого субъекта, завершеного автором, столь же проблематичен автобиографизм. Скорее здесь перед нами ряд ипостасей поэта и прошлого, а каждое стихотворение – восстановление временных связей. Многообразные образы поэта, возникающие в стихах Л. Н. Вышеславского, с одной стороны, внеположны авторскому сознанию, существуют вне его, однако связаны с ним движением личной судьбы и истории. Эти отношения между автором и героем основаны на совиновности и сопричастности, и потому в данном случае можно говорить о «причастной вневходимости» (М. М. Бахтин) автора, на основе которой и осуществляется возвращение прошлого. Так он находит «формулу связи» между прошлым и настоящим, между личным опытом поэта и, как правило, безличным гнетом исторических обстоятельств, между прозой жизни и ходом времени. Именно поэтому, как пишет Н. Р. Мазепа в уже цитированной работе, «в течение своего долгого творческого опыта он вобрал разные поэтические тенденции, направления, разные поэтические стихии, соединил, переплавил их в горении собственного таланта и вдохновения» [3, с. 608].

В целом поэтика Л. Н. Вышеславского нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вячеслава Иванова) вопреки хаосу – хаосу трагической истории и государственного насилия.

## Литература

1. *Кузьменко М.* Диалогічність філософської лірики Леоніда Вишеславського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – К., 2008. – 20 с.
2. *Мазепа Н. Р.* Современная украинская русскоязычная литература: двойной контекст // Радуга. – 2006. – № 3. – С. 130–137.
3. *Мазепа Н. Р.* Леонид Вышеславский – поэт XXI века. Предисловие / *Вышеславский Л. Н.* Избранное (1987–2002). – К.: Этнос, 2008. – С. 606–616.



*Г. М. Сиваченко*

## **В. ВИННИЧЕНКО і М. БУЛГАКОВ: ПРОБЛЕМА ПОДВІЙНОГО КОДУ ТА ПРИНЦИПУ РЕЗОНАНСУ**

---

Творчість В. Винниченка і М. Булгакова загалом породжує чимало аналогій. Обидва належали одній добі. У полі їхнього зору водночас перебували життя людини й людства, доля окремої особистості й суспільства. Індивід сприймався ними в контексті макросвіту людських стосунків, у потоці великих і тривожних процесів, що у минулому сторіччі означились як глобальні. Обидва переймалися межовими, граничними питаннями й загадками самого феномену людини та людського буття. Чи не основним предметом тривоги і філософських пошуків для обох була загрозливо наростаюча конфліктність сучасного їм світу.

І Винниченко, і Булгаков замислювалися над тим, чи не є вони сучасниками свого роду аномальної смуги в історії людського роду, позначеної небувалою дегуманізацією. Відтак обоє розмірковували над проблемою людської сутності, над тим, що ж саме робить людину людиною, над «людинотворчими» константами й відхиленнями від людської «норми» в суспільній та міжнародній практиці.

Обидва письменники були в 20-30-х роках переконаними противниками радикалізму, а також ідей, доктрин і теорій, що виправдовували насильство. Також їхні ключові романи та драми значною мірою спрямовані своєю філософською енергією проти дегуманізації.

Посутніми рисами подібності позначена і структура творів обох митців. В їхньому доробку співіснують різні види фантастики, філософські настрої, гротеск, іронія, сатира, детективний та пригодницький жанри, інакомовлення, стихія пародії та комічної стилізації тощо.

Проте якщо Винниченко тяжіє до створення моделі явищ, то Булгаков радше схильний відтворювати конкретні події та їхніх творців. Зокрема, в «Сонячній машині» годі зустріти такі колоритні людські типи й характери, як, наприклад, професор Персіков з «Рокових яєць», хірург Преображенський чи люмпен Шариков із «Собачого серця», Маркізов із п'єси «Адам і Єва» Булгакова. Достойнства антиутопії Винниченка полягають в іншому: автор акцентує на осмисленні філософських проблем буття людства через узагальнену фіксацію й типологізацію його тенденцій. Приміром, у драмі «Пророк» (1930) дійові особи виступають не стільки як персонажі, скільки як персоніфікації.

В їхніх характерах, виписаних у експресіоністичній манері, зазвичай домінує якась одна риса. Тут, як і в «Сонячній машині», подаються різні прояви дегуманізації, а образи персонажів багато в чому нагадують символи.

Іншу побудову мають антиутопії Булгакова, який не прагне до сумарного зображення явищ із «каталогізацією» їхнього складу й симптомів. Він іде дещо іншим, здавалося б, протореним шляхом: заінтригувавши читача науково-фантастичною зав'язкою, організовує події навколо «наскрізних», центральних героїв і в енергійному темпі розповідає про них. Хоча, з другого боку, захоптив науково-природничі антиутопії російського письменника – це водночас філософські метафори, алегоричне зображення реальних суспільно-політичних подій. Їхні контури можна завважити, приміром, у повістях «Рокові яйця» та «Собаче серце» (1924), написаних практично в один час із «Сонячною машиною». Зміст повісті «Рокові яйця», як і зміст «Сонячної машини», охоплює проблематику квазінаукового відкриття.

У типологічному ряду із цими творами можна поставити в російській літературі ще один маловідомий антиутопічний роман Андрія Белого «Москва» [1]. Тут на тлі подій Першої світової війни змальовується боротьба професора Коробкіна та його тіні, чорного мага Мандро, що виконує накази сатанинського доктора Доннера – німецького вченого і глави ордену, який особливо захоплюється буддизмом і водночас постає як руйнівник європейської культури. У цьому зв'язку згадаймо загадкову фігуру з роману Винниченка – «чорно-срібного» Душнера, який вщент розбиває всі великі й малі «релігії» та «філософії», «вищі інтереси» як «фетиші» та «божки», що їм поклоняються люди і які вигадані для того, аби прикрити ниці бажання ідеологів добре пити, їсти, кохатися з гарними жінками. При цьому, як слушно зазначає М. Зеров, Винниченко «ніде не говорить про Душнера як вульгарну людину, він уважно прислухається до його теорії “божків”» [5, с. 130].

Фінал «Сонячної машини», як і «Рокових яєць», на перший погляд, має дещо помпезно тріумфальний характер, що не зовсім задовольняло письменника. 15 січня 1924 р. він записує в щоденнику: «Обдумування іншого закінчення “Сонячної машини”. Повинно бути напруження дії, боротьба до самого кінця. Розв'язка в самому кінці. Виразно зазначити пов'язаність з усім світом. Боротьба за “Сонячну машину” у планетарному масштабі» [3, с. 492–493].

«Рокові яйця», «Собаче серце», «Сонячна машина» – захоптиві антиутопічні твори, позначені енергійним темпом оповіді, живописною образністю, колоритними типажами, рисами сатиричного гротеску, гумором. Але водночас вони пронизані прихованими мотивами й таємними алегоріями. І основний сюжет, і значна частина образів героїв, і чимало епізодів, подробиць мають, крім прямого, ще й вторинний, прихований сенс. В основі алегоричної побудови у Булгакова лежить мотив червоного променя, який був відкритий московським професором, але потрапив до чужих рук і був використаний не за призначенням. Подібний прийом, до речі, застосував також Олексій Толстой у «Гіперболоїді інженера Гаріна»,

цим же конструктивним ходом послуговувався і Винниченко – спершу в «Сонячній машині», а згодом у «Новій заповіді», де йдеться про викрадення російськими розвідниками своєрідного аналогу лазерної зброї. Якщо у Булгакова варіюються самі визначення («червоний промінь», «промінь життя», «краще життя», «зародження нового життя»), то у Винниченка цю функцію виконує прикметник «сонячний», який спершу теж символізує життя, але в подальшому семантичні акценти все більш зміщуються, породжуючи нові смислові відгалуження. Виникають асоціативні пучки, ланцюжки, гра рефлексів.

Подібно до більшості антиутопій, «Сонячна машина» та «Рокові яйця» мають багатшарову структуру. Жанр антиутопії, завдяки певним узагальнюючим і символічним акцентам, набуває ознак притчі, філософського художнього застереження про небезпеку необачних радикальних вторгнень у макропроцеси людського буття. Це, як вважає російський дослідник С. Нікольський, «свого роду твір-троп, антиутопія-метафора» [6, с. 41]. Утім, за всім цим міститься ще один, уже невидимий шар прихованих натяків на конкретні події в Росії та Україні, на реальні факти тощо.

Образи героїв часто створюються Винниченком і Булгаковим із використанням елементів подвійного коду. Семантика фігури персонажа разом із супутніми потоками асоціацій та натяків у них почасти немовби різновекторна. Асоціації з певною реальною особою доповнює образ героя, що не тільки не збігається з об'єктом алюзії, а й явно відрізняється від нього – аж до того, що часом виникає абсолютно інший типаж. У «Рокових яйцях», наприклад, головний винуватець подій, який винайшов червоне проміння, зумів збільшити його потужність і почав експериментувати з ним, постає як фанатик науки, відсторонена від життя й політики людина, дивакуватий і неухважний професор-природознавець. Водночас ця постать, на думку деяких дослідників, викликає асоціації з Леніним. Подібне гіпотетичне прочитання можливе і у зв'язку з братами Шторами як колективним образом. При цьому слід пам'ятати, що йдеться загалом не про безпосереднє зображення реальних осіб, а про своєрідний ефект резонансу.

Спільною рисою в характерах професора Персікова і Рудольфа Штора є їхня одержимість ідеєю експерименту, наслідки якого й демонструються обома письменниками. Від самого початку в оповіді присутні два плани: науково-фантастичне відкриття червоного променя, що має здатність особливого впливу на біологічну та соціальну природу живих істот (у Булгакова), і сонячної машинки (у Винниченка), а також розвиток – на метафоричному та ремінісцентному рівнях – подій революційних і пореволюційних років.

Складність сприйняття другого плану, що часто навіть повністю вислизає з поля зору читачів, пояснюється тим, що автор проводить аналогії здебільшого саме на рівні резонансів. Відтак, навряд чи багатьом спаде на думку шукати безпосередню схожість між вождем революції та булгаківським «диваком-зоологом» чи винниченківським Рудольфом Штором, які, здавалося, цілковито поринули

в лабораторну працю, чужі політиці, не симпатизують марксизмові (Персиков), діяльності лівацько-троцькістської організації ІНАРАК (Штор). Подібний прийом використано і в «Собачому серці» Булгакова та «Вічному імперативі» Винниченка, де також ідеться про експеримент (цього разу медичний), що знову ж таки є метафорою ризикованих штучних змін у соціальних макропроцесах. У «Собачому серці» автор пішов ще далі, довівши прийом подвійного коду до його логічного завершення: аналогія з російським перетворювачем буття (звідси, на думку декого з дослідників, й прізвище-натяк Преображенський) прихована в образі людини, відверто опозиційної революції. У Винниченка цей подвійний код зосереджено в образі Штора та професора Даніеля Брена з «Вічного імперативу».

Подвійний код має тут не тільки різноспрямовані, а й діаметрально протилежні вектори. І тим не менше другий, прихований сенс творів – і в їх загальному, філософсько-метафоричному, і в алюзійно-конкретному, можна навіть сказати, злободенному, аспектах – донесено з достатньою ясністю.

За цим же принципом створювалися й інші постаті. У «Рокових яйцях», на думку дослідників, в образах двох репортерів, які докучають першовідкривачеві червоного проміння, зашифровано фігури Троцького і Сталіна, про що знову ж таки сигналізують їхні прізвища – БРОНський (від Бронштейн) і СТЕПАНов (перегук звуків із прізвищем СТАліНа). Призначення натяків, що містяться в іменах персонажів, полягає передусім у тому, аби сигналізувати про присутність втаємничених аналогій. При цьому як у Булгакова, так і у Винниченка чимало рис у змалюванні персонажів не відповідають реальним моделям, але під цим прикриттям і проводяться аналогії, що на думку С. Нікольського, почасти виконує «маскувальну функцію стосовно “внутрішнього”» [6, с. 41].

У «Сонячній машині», «Покладах золота», «Слові за тобою, Сталіне!» також чимало безпосередніх натяків на реальних осіб. Скажімо, Наум Абрамович Фінкель із «Покладів золота» – це адвокат Левінський, а Терниченко, Івонна Вольвен – сам Володимир Кирилович. Шифр, закладений у прізвище Вольвен (фр. Volvin) настільки очевидний, що свідому алюзію неможливо заперечувати, хоча, безперечно, зовнішні риси дівчини уводять далеко від «прототипу».

Ведучи мову про структуру образів у творах Булгакова та Винниченка, не можна не згадати про ще одну особливість. Обидва автори створюють образи, що деякими параметрами абсолютно не схожі з об'єктом аналогії, у чомусь навіть протилежні йому, і тим не менше на іншому рівні, в іншій площині вони несуть у собі відповідні натяки й асоціації. Крім того, в одному персонажі можна зустріти алюзії відразу на двох осіб, одна з яких часто виконує маскувальну функцію. Такий спосіб творення образів слід відрізнити від звичайного використання письменниками тих чи тих завважених у житті рис зовнішності, поведінки тощо. У цьому випадку принципово важливо, що автори свідомо полишають у тексті натяк на конкретну особу (чи навіть водночас на кількох осіб). Приміром, Дев'ятій із роману «Слово за тобою Сталіне!» – це очевидно збірний образ (Косіор,

Постишев, інші, знайомі Винниченкові, керівники України), те саме можна сказати і про братів Шторів і братів Іваненків та ін.

Сам зв'язок персонажа з прототипом нехай приховано, але виконує в творі певну функцію, є елементом його поетики, а не лише фактом генези образу, історії його створення (брати Іваненки у «Слові за тобою, Сталіне!», Терниченко у «Покладах золота», Івонна Вольвен і професор Матур у «Лепрозорії», професор Брен у «Вічному імперативі»).

Таким чином, емігрантські романи Винниченка, як і фантастичні повісті Булгакова, населені не лише вигаданими героями, а й (приховано) реальними особами, точніше – їхніми впізнаваними «двійниками». Все це слугує засобом актуалізації твору, сама дія якого також вписана в сучасність. Знання подвійного коду та принципу резонансу пропонує ключ, який дає змогу впевненіше прочитувати не тільки персональні натяки, а й прихований сенс сюжетних ситуацій та картин.

Присутні у творах Винниченка та Булгакова й іронічні натяки на події, що розгорталися на початку 20-х рр. у Кремлі й були пов'язані з боротьбою за владу, яка в певний момент вислизає з рук вождя революції. Символіка імен підкреслює суть того, що відбувається. Прозивний сенс прізвища Рокк (рок!) фіксує фатальне відхилення подій від первинного задуму їхніх ініціаторів – поворот, що незмінно присутній в антиутопіях і Винниченка, і Булгакова, які протестують проти ультрарадикальних втручань у процеси макробуття, адже вони можуть призвести до непередбачуваних наслідків. Були випадки, коли непідкорення процесів волі їхніх ініціаторів і вершителей завважували й самі революційні діячі. Ф. Енгельс, наприклад, писав: «Люди, які хвалилися тим, що *зробили* революцію, завжди переконувалися наступного дня, що *зроблена* революція зовсім не схожа на ту, яку вони хотіли зробити. Це те, що Гегель назвав іронією історії, тією іронією, якої уникло небагато діячів» [9, с. 263]. Цю ж іронію історії мали на увазі Винниченко і Булгаков. При цьому очевидно, що українським письменником висвітлюється доволі ускладнена ситуація, фактично йдеться про дві революції – жовтневу і українську.

Для глибшого розуміння типологічних збігів у творчості Винниченка й Булгакова варто звернутися до розшифрування деяких імен. Зокрема, мовиться про тріаду асистентів Персикова, Преображенського та Берліоза зі «знаковими» іменами – приват-доцента Іванова, Івана Борменталю та Івана Бездомного. Усі ці образи знакові і в метафоричному вимірі немовби уособлюють російський народ, який спокусився принадами шкідливого соціального експерименту. Ескізним попередником подібного образу може вважатися, напевно, тяжкохворий Іван Русаков з «Білої гвардії».

У «Рокових яйцях» доцент Іванов створює апаратуру для генерування «червоного променя» Персиковим за допомогою німецької оптики. Подібним чином створюється і «сонячний хліб» у творі Винниченка, тільки для бездоганного

оптичного приладу героєві необхідно було вкрасти діаманти з «коронки Зіґфріда», що теж є своєрідною алегорією соціалістичної революції.

Складне шифрування знакового сенсу образу Борменталя і Рудольфа Штора не повинно дивувати. Його можна пояснити тією нелегкою ситуацією, в якій опинилися обидва письменники. Адже якщо до «криптограм» і персональних натяків у повісті «Рокові яйця» тодішні критики не дісталися, то їхній загальний сенс все ж було вгадано. І. Гроссман-Рошин, наприклад, писав, що «Булгаков у повісті “Рокові яйця” ніби говорить: “ви зруйнували органічні скрепи життя, ви підриваєте коріння буття; ви порвали зв’язок часів”. Горде втручання розуму висушує джерело буття. Світ перетворюється на лабораторію. В ім’я порятунку людства немовби скасовується природний порядок і над усім безжально й міцно панує великий, але безумний протиприродний. А тому на загибель приречено експеримент» [4, с. 128].

У «Сонячній машині» ця тема теж розроблена доволі докладно, посідає вона помітне місце і в житті Володимира Кириловича. Питання про втручання в існування Великої Матері (Природи), порушення законів фізичної й духовної гармонії були для українського письменника першорядними. Для Винниченка культура, що вступала у протиборство з природою, – це шлях у глухий кут, до виродження людства. Він слідом за Ніцше вважав, що культура, яка вступає в боротьбу з природою – джерело «хворобливої зманіженості й змораленості», завдяки яким тварина на ймення «людина» вчиться «соромитися своїх інстинктів». І таким чином, врешті-решт, народжується сучасна людина – нице створіння, увесь організм якого неузгоджений, дивне створіння, яке не зуміло покращити свою природу, а лише спотворило її.

Можна провести певну аналогію між «роковими яйцями» і «коронкою Зіґфріда», завваживши тут прихований натяк, з одного боку, на міфологічний подвиг Зіґфріда (Сігурда) – знищення дракона Фафніра, який можна тлумачити як подвиг культурного героя, з другого – на прокляття, яке має згубити кожного, хто володіє коштовностями. Таким чином, магічний засіб благополуччя – коштовності карликів і богів – перетворюється на рокове багатство, що приносить нещастя його володарям.

У «Собачому серці» йшлося про «протиприродний експеримент» і гординю розуму, про зачарованість абстрактною гіпотезою та про ризиковане втручання в субстанцію природи й буття. Але у цьому творі Булгаков вдався уже до складнішого коду. Якщо загальним сенсом, пов’язаним із головною діяльністю хірурга-експериментатора, цей образ відсилає до уявлення про радикальне й ризиковане вторгнення в буття, то психологічний типаж героя, навпаки, уособлює неприйняття ним відступів від освячених традицією норм життя. В уста професора вкладено протести та філіппіки проти тієї самої дійсності, що постала внаслідок таких же оперативних втручань у суспільний лад, які сам він практикує з живими організмами.

У творах муженського циклу Винниченком досить докладно розроблена тема Івана – Іванища, щоправда, Іван для нього – це уособлення людської індивідуальності, тоді як Іванище – символічний образ народу, нації, натовпу («пролетарське Іванище», «емігрантське Іванище», «світове Іванище», «галицьке Іванище», «українське Іванище»). Почасті герої творів носять похідні від імені Іван прізвища – родина Іваненків у «Слово за тобою, Сталіне!», їхній син Івасик тощо.

При цьому, розмірковуючи доволі часто над екзистенціальним статусом «Івана» та «Іванища», Винниченко зазначав, що всупереч тому, що деякі вчені, зокрема Г. Лебон, вважають, що війна перемагає страх смерті й особисті інтереси індивіда, «річ зовсім не у війні, а в тому, що в певних випадках і умовах інститут Іванища значно дужчий за інститут Івана» (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66; 16 лютого 1936 р.). Подеколи траплялося, що «Іванами», «Іванцями» письменник називав у щоденнику своїх недоброзичливців: «Знову вилаяв мене “Іван” – якийсь співробітник Донцова. І знову (навіть з дивуванням) помічаю, яка цілковита байдужість до виявів оцінки цього чергового Івана» (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66; 20 червня 1936 р.).

Роман «Вічний імператив» (1936) спершу навіть мав назву «Бог-Іванище» («Радіо-Гармата»). У щоденнику письменник так характеризує його: «Іванище – це велетенське Страховище з мільярдами помачок, клітинок, найскладніших органів і всевидячих очей, всечуючих ух, всемогутнє, всеблагє, всемстивє й всеправдивє і всебрехливє. Воно є найвище знання і найдурніша забобонність, святість і гріх, ганьба і чеснота. Воно є джерелом всіх цінностей, всіх якостей, всіх приваб і огидностей життя. Воно є джерелом життя і смерті людини. Тож Іванища нема порожнеча, нуль» (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 65; 22 липня 1935 р.). З другого боку, Винниченко, обстоюючи державну незалежність «українського Іванища» як народу, часто наголошував на індивідуальній інертності «українських Іванів» як у процесі ініційованого ним плебісциту щодо незалежності України, так і у ставленні до діячів української культури, картаючи, наприклад, «галицьке Іванищ» за байдуже ставлення як до хвороби В. Стефаника, так і до нього самого. 10 березня 1938 р. (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 68) Винниченко занотовує: «У Франції мене часом називають “найбільшим письменником”. Івани дозволяють, щоб їхній “найбільший письменник” замість того, щоб писати книги, копав землю. Івани охочіше дозволять, щоб “найбільший письменник” помер собі з голоду. Це показує рівень розвитку (інтелектуального, морального, національного) укр. Іванів. За це їх можна пожаліти. Але не можна ні пожаліти, ні виправдати того самого письменника. Коли він не робить всього, що залежить од нього, щоб робити ту роботу, яка є корисніша для отих самих Іванів...» І далі запис від 29 січня 1939 р. (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 69): «Укр. Іванищу такі, як я, сини, не потрібні».

Існує у творчості Винниченка та Булгакова ще один момент подібності-відмінності. Ідеться про ставлення обох письменників до церкви загалом,

її розгрому, переслідування й арешту патріарха Тихона, появи обновленської церкви, масових страт духівництва. Зокрема, ім'я патріарха Тихона промайнуло в газетних нарисах Булгакова «Москва краснокаменная» (липень 1922) і «Бенефис лорда Керзона» (травень 1923). Про боротьбу між живою, традиційною та автокефальною церквами в Україні він писав у нарисі «Киев-город» (липень 1923) і навіть виділив цю тему в самостійну – розділ під назвою «Три церкви». Інтерес до неї відбитий і в щоденнику російського письменника, де 11 (28) червня 1923 р. зазначено, що патріарха Тихона випустили з в'язниці, і не без подиву, говориться про пом'якшення його позиції стосовно радянської влади. «Неймовірний конфлікт нині в церкві. Жива церква біснується. Вони хотіли п(атріарха) Тихона усунути, а зараз він виступає, служить etc.» [2, с. 51].

Хоча відразу після еміграції Винниченко не виявляв особливої уваги до долі російської православної церкви, зате під час Другої світової війни у його щоденниках знаходимо чимало нотаток про відновлення Синоду та ту роль, яку йому відводив «вождь народів»: «Сталін має намір визнати “Святіший Синод” і дозволити його існування, себто існування другої партії. Поруч з партією комуністичною» (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 73; кн. XXXII, 1 вересня 1943 р.).

Зовні ані Булгаков, ані Винниченко не справляли враження надто релігійних людей. Водночас їх не можна назвати невіруючими. Наприклад, перша дружина Булгакова Т. Лаппа свідчила: «Ні, він вірив. Тільки не показував цього... ніколи не молився, до церкви не ходив, але вірив» [7, с. 63]. Приблизно те ж саме стверджувала і О. Булгакова у розмові з М. Чудаковою [8, с. 489]. Щоправда, письменник менше всього нагадував ортодокса, і ледь не авторські думки висловлює в романі «Біла гвардія» Олексій Турбін, який заявляє про свою повагу до віри, але водночас радить тяжкохворому Іванові Русакову надто не захоплюватися релігійними писаннями і не перетворювати ідею Бога на ідею-фікс.

Подібні думки про церкву та релігію висловлював і Винниченко у своїх щоденниках. 13 березня 1945 (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 75; кн. XXXIV) він занотовує: «Не досить сказати собі чи навіть прилюдно і цілком щиро та переконано: я не вірю в бога, я – атеїст, щоб перестати бути релігійником у своїм способі думання, почування і діяння. Щоб стати справжнім антирелігійником, треба довго і настійно боротися в собі з усіма спадковими нагіпнотизованими нахилами».

Подеколи обидва письменники дозволяють собі й іронізувати над церковниками, що частково відчувається в нарисі Булгакова «Киев-город» та в щоденнику Винниченка. «Релігію, віру в Бога, в надприродну силу, дуже часто називають реакційним ученням, опіумом, злом і т. і. Зло якого-будь учення не в тій чи іншій вірі, а в тих стражданнях, яких те учення завдає людству безпосередньо чи посередньо. Страшний не Бог сам по собі, а ті муки, які завдавались людям за нього, він страшний як запона, якою прикривається егоїзм, паразитизм, визиск, насильство, панування людей над людьми. Більшовизм виступив був проти релігії й Бога, як захисник проти зла, але хутко сам став джерелом зла і взяв релігію



і Бога собі на підсилення. Нищити треба не віру в Бога, понадприродну силу, а страждання людей. Найкраща віра, коли вона є джерело і причина страждання народів, є зло і проти нього треба боротись, чи то є віра в нього, грізного, мстивого, караючого триєдиного Саварта чи віра в злого, мстивого караючого триєдиного Маркса-Леніна-Сталіна. Чи Христом, чи Марксом люди прикривають свій егоїзм, паразитизм, свої набухлі інстинкти панування й визиску – все одно це є зло і його треба нищити всіма силами, як чуму чи холеру» (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 76; кн. XXXV, 30 серпня 1946 р.). Тим не менше український письменник рішуче й різко засуджував політичні переслідування церковних діячів, знущання над вірою й блюзнірське ставлення до моральних засад християнства.

Аналіз філософської фантастики Винниченка і Булгакова дозволяє передусім підтвердити думку про те, що в їхній творчості була яскраво виражена тенденція до кристалізації антиутопічної структури з конкретною розвінчувальною оповіддю про тогочасну дійсність.

До основних рис художньої структури антиутопічних творів Булгакова і Винниченка належить і двоплановість художньої побудови. Оповідь «працює» водночас і на послідовне розгортання науково-фантастичного сюжету, і на створення «другого» зображення, яке місцями немовби вимальовується за першим і просвічує крізь нього. І це друге зображення пов'язане вже не з біологічними та природними проблемами, а з суспільно-історичними подіями в Росії, Україні, Європі, світі. Власне тут наявні два подумки співвіднесених хронотопи. Читач увесь час опиняється то в одному, то в другому просторово-часовому вимірі – уявному й реальному. Якщо в прямому значенні «Червоний промінь» – це конкретний, хоча й уявний радгосп із річкою, вербами та луками (де й розігрується трагедія: на дружину Рокка напав величезний змій), то в уявному просторі це вже ціла країна. Те ж саме можна сказати про Винниченкову Німеччину-Україну, сонячну машинку, яка виступає то реальним знаряддям вироблення хліба, то символом соціалізму, Івана-Іванища.

Зрозуміло, далеко не кожна образна деталь лягає відразу в обидва плани. Інакше перед нами був би не художній твір, а ница схема-шифровка. Між тим, Винниченко, як і Булгаков, володіє мистецтвом не тільки інтелектуальної гри, а й яскравого, пластичного зображення, і одне невіддільне від другого. Зберігаються предметна конкретність, живописна повнота втілення сюжету. Інакше кажучи, повнокровно живе й розвивається науково-фантастична дія, але навколо неї увесь час виникають своєрідні алюзійно-асоціативні напливи.

Один із важливих аспектів винниченківської та булгаківської антиутопій – розвінчання як наївної віри у стрімку та легку перемогу сил соціалізму (у Булгакова), українських державницьких змагань (у Винниченка), так і утопічного переконання, що це буде останній бій, після якого час та історія зупиняться й засяє ясне сонце вічного щастя.

Живою, схвилюваною й безкомпромісною реакцією на сучасність були антиутопії Булгакова і Винниченка, які, здавалося б, у цілковито нестерпних умовах знайшли спосіб висловити власне ставлення до того, що відбувається – причому виразити не тільки в узагальнено-притчовій, параболічній формі, а й певною мірою на рівні конкретно-історичних оцінок.

## Література

1. *Белый А.* Москва. – М., 1926. – Т. 1. Московский чудак; Т. 2. Москва под ударом.
2. *Булгаков М.* Дневник. Цит. за: *Никольский С.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. – С. 57.
3. *Винниченко В.* Щоденник. 1921–1925. – Едмонтон-Нью-Йорк. – Т. 2.
4. *Гроссман-Роцин И.* Стабилизация интеллигентных душ и проблемы литературы // Октябрь. – 1925. – № 7.
5. *Зеров М.* «Сонячна машина» як літературний твір // Життя і революція. – 1928. – № 6.
6. *Никольский С.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). – М., 2001.
7. *Паршин Л.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. – М., 1991.
8. *Чудакова М.* О мемуарах и мемуаристах (Вместо послесловия) // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988.
9. *Энгельс Ф.* Письмо Вере Ив. Засулич от 23 апреля 1885 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. – М., 1964. – Т. 36.

Н. М. Сквиря

## «ПОМОГИ, ГОСПОДИ, КОНЧИТЬ РОМАН!»: ГОГОЛЕВСКИЕ И БУЛГАКОВСКИЕ КОДЫ

---

30 мая 1931 г. Михаил Булгаков, называя себя «одним-единственным литературным волком», которому советуют «выкрасить шкуру», отправляет очередное письмо Сталину, потенциальному «первому читателю» «Мастера и Маргариты» (о чем становится известно из черновика), с просьбой предоставить ему заграничный отпуск из-за физического бессилия и болезни, причиной чего является «многолетняя затравленность, а затем молчание». В качестве эпиграфа автор использует обширный пассаж из гоголевской «Авторской исповеди», акцентируя, в частности, «службу отчизне» ради писательского самопожертвования: «...Мне всегда казалось, что в жизни моей мне предстоит какое-то большое самопожертвование, и что именно *для службы моей отчизне* я должен буду воспитаться где-то вдали от нее» [3, т. 10, с. 274]. Однако просьба Булгакова не была удовлетворена, хотя показ «Дней Турбиных» и постановку пьес «Мертвые души», «Мольер» восстановили.

Современному булгаковедению присущ колоссальный спектр подходов: от философской парадигмы, кантовского императива до зороастризма, манихейства, полифонической природы построения художественного мира писателя, проявляющейся в многоплановости проблематики, эклектичности образов, пронизывающем гротескном реализме, сатире, карнавализации и т. д. Исследование интертекстуальных связей романа «Мастер и Маргарита» не ограничивается произведениями «Фауст» И. Гете, «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского, «Огнем и мечом» Г. Сенкевича, «Прокуратор Иудеи» и «Сад Эпикура» А. Франса, «Иисус против Христа» А. Барбюса [15], – значительное место отведено научному поиску, объектом которого является творческий диалог Гоголя и Булгакова. Гоголевское слово, мысль, идея просвечивают сквозь булгаковское творческое наследие, формируя аллюзийно-реминисцентное поле, детально рассмотренное многими учеными [6; 7; 8; 9; 13; 18; 19]. Так, Б. Гаспаров, анализируя мотивную структуру романа-мифа «Мастер и Маргарита», выделяет такие фольклорные мотивы: хоровод русалок («Майская ночь»), полет на метле («Ночь перед Рождеством»), избавление от нечистой силы с помощью крика петуха («Вий»). Украденную голову Берлиоза автор ассоциирует с историей «Носа», а трактовки искусства связывает с «Портретом» Гоголя и т. д.

Между тем, освещая эту продуктивную тему, исследователи обращаются в первую очередь к ранним произведениям Гоголя, однако не менее важным для определения интерпретационного кода духовно-биографического элемента, специфики мистики и мифологизации, композиционно-сюжетных элементов, образно-мотивных уровней является позднее творчество писателя, которое, о чем свидетельствует уже первый абзац данной статьи, формировало т. н. рецептивную модальность круга чтений Булгакова и, соответственно, идейно-семантическое ядро. Эта лакуна и станет объектом нашего внимания. В задачу работы не входит полный анализ или, по крайней мере, обозначение всех совпадений и параллелей, мы ограничимся лишь указанием на некоторые самые зримые и принципиально важные для идейного замысла обоих писателей смысловые «пятна» (по Б. Гаспарову) и их репродукцию в текстах.

Гоголь, несомненно, был «великим учителем» для Булгакова, в чем последний признавался сам. С девяти лет Булгаков, по свидетельствам биографов, зачитывался гоголевскими произведениями, безусловно, и «Мертвыми душами». Эпистолярный Булгаков также полон обращений к Гоголю, упоминаний о нем и т. п. Прочитав работу В. Вересаева «Гоголь в жизни», увидевшую свет в 1933 году, Михаил Афанасьевич напишет: «Боже! Какая фигура! Какая личность!» [3, т. 10, с. 332]. Не зря М. Чудакова называет автора «Мастера и Маргариты» «новым Гоголем» [19], ведь в метафорическом плане Гоголь будто «укрыл своей шинелью» Булгакова, что отображено не только в памятнике, а и творчестве. «Рукописи не горят», – скажет Воланд, будто подтверждая бессмертие литературных произведений и Гоголя, и Булгакова. Сожжение же Мастером своего романа представляется некой контекстуальной амплификацией, истоки которой проявляются как в драме уничтожения Булгаковым в 1930 г. ранней редакции «Мастера и Маргариты», так и испепелении Гоголем второго тома «Мертвых душ».

Произведения обоих писателей горели, но возродились из пламени. «Затем сожжен второй том М<ертвых> д<уш>, что так было нужно. “Не оживет, аще не умрет”, говорит апостол. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть... Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра, и я вдруг увидел, в каком еще беспорядке было то, что я считал уже порядочным и стройным» [11, т. VIII, с. 297–298], – так, сквозь призму библейского слова, объяснит свой поступок Гоголь. Булгаков, обращаясь к правительству СССР, известит: «...лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...» [3, т. 10, с. 258], а в письме П. С. Попову сознается: «Печка давно уже сделалась моей излюбленной редакцией. Мне нравится она за то, что она, ничего не бракуя, одинаково охотно поглощает и квитанции из прачечной, и начала писем, и даже, о позор, позор, стихи!» [3, т. 10, с. 302].

На незаконченность булгаковского романа, в особенности его «позитивной части», указывает Б. Гаспаров, отмечая, что незамкнутость согласуется с

романом-мифом, и задается логичным вопросом: «Является ли незаконченность “Мастера и Маргариты” чисто “биографическим” фактом, связанным с преждевременной смертью писателя, или же *литературным фактом* – результатом некоего (не обязательно осознанного) намерения?» [9]. Как известно, диавол (в первой редакции – маг, во второй – Князь Тьмы), такие герои, как Пилат, Иешуа, были уже в первой редакции произведения, сожженного автором в 1930 году, в отличие от Мастера и Маргариты, которые появились только во второй редакции. Роман, так или иначе, несмотря на все редакции (всего, по мысли М. Чудаковой и В. Лосева, было 8 редакций, Л. Яновская насчитывает 9, Б. Соколов – 3), как и гоголевский второй том «Мертвых душ», остается незавершенным.

Анализируя вопрос о незавершенности/незамкнутости гоголевской поэмы, важно обратить внимание на сверхзадачу автора – показать перерождение человека, написать то, чего, по словам В. Белинского, «и нет еще на свете» [т. VII, с. 432]. Булгаков же, создавая «роман в романе», среди прочих художественных замыслов, гротескно-сатирично изображает Москву, обнажает социальные язвы начала тридцатых годов XX века, духовный кризис и богоборческие интенции государства (взорван храм Христа Спасителя), разоблачая силы зла, скрывающиеся за маской блага, что обозначено уже в эпитафии («Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»).

Антихристианская направленность романа, которую утверждают нынче отдельные исследователи, не всегда выдерживает критику, хотя её вектор оценки Булгакова довольно широк: от атеиста, даже сатаниста (аргументы: сделал Воланда положительным героем, а роман о Пилате – евангелие от сатаны) до невоцерковленного антиклерикала. Обратимся к фактам, где замечен несколько иной ракурс: так, третья жена Булгакова утверждала, что он в Бога «верил, но, конечно, не по-церковному, а по-своему» [14, с. 65], похоронив же писателя по его воле, с общественной панихидой, без отпевания, говорила об укорах в свой адрес, мол: «как я могла так хоронить верующего человека» [20, с. 670]. Конечно, о воцерковленности Булгакова речь идти не может (по воспоминаниям Л. Белозерской, он посещал богослужения в Зачатьевском монастыре на Рождество и Пасху [3, т. 10, с. 150]), тем не менее вопросы веры, осмысляемые писателем в иррационально-гностическом ключе, и богополагание очевидны («Итак, будем надеяться на Бога и жить. Это единственный и лучший способ» [3, т. 10, с. 110]; «Горько раскаиваюсь, что бросил медицину и обрек себя на неверное существование. Но, видит Бог, одна только любовь к литературе и была причиной этого» [3, т. 10, с. 112]; «Весь я разбит. Оно [нездоровье. – Н. С.] может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога» [3, т. 10, с. 112]). Красноречивым прошением, исполненным молитвенной патетики, можно считать черновую запись Булгакова 1931 г.: «Помоги, Господи, кончить роман» [3, т. 5, с. 517], она перекликается со стремлением Гоголя дописать вторую часть «Мертвых душ» и его выверенным жизнью убеждением: «если Бог захочет – всё будет, не захочет –

ничего не будет. Как умолить Бога помогать нам, для этого у всякого своя дорога, и он как сам знай, так и добирайся» [11, XIV, с. 226].

Изучение творчества любого писателя подразумевает отсылку на современные ему исторические реалии. Так, по мысли В. Воропаева, главным содержанием «Выбранных мест» являются Россия и ее духовная будущность. Если же общество отдалается от Бога, ему грозит крах. Уже неоднократно указывалось, что в романе Булгакова значительную роль играет пасхальный метасюжет (действие начинается в среду, на Страстной седмице наблюдается произвол темных сил, а завершение приходится на ночь воскресенья, т. е. исчезновение Воланда связано с наступающим праздником Преображения – Пасхи, когда все зло изгоняется). «Выбранные места» заканчиваются «Светлым Воскресеньем», в праздник «раздаются слова: Христос Воскрес! и поцелуй, и всякий раз так же торжественно выступает святая полночь, и гулы всезвонных колоколов гудят и гудут по всей земле, точно как бы будят нас? Где носятся так очевидно призраки, там недаром носятся; где будят, там разбудят» [11, т. VIII, с. 416], но перед этим убедительно показано, как исполинская скука порождает духовную смерть: «Всё глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!» [11, т. VIII, с. 416]. Думается, образ исполинской скуки сопоставим с деяниями Воланда и вполне применимыми к нему характеристиками «владыка призраков» и «Князь Тьмы», который, по Гоголю, «выступил уже без маски в мир» [11, т. VIII, с. 415]. Так, Булгаков, в 1925 году посетив редакцию «Безбожника», напишет: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены» [3, т. 10, с. 135]. Данная ситуация, гротескно и иронически отображающая полемический запал советского атеизма, станет основой эпизодов «Мастера и Маргариты»: Берлиоз утверждает, что он, как и большинство населения, не верит сказкам о Боге, а в ранней редакции (возобновление которой принадлежит М. Чудаковой) издает атеистический журнал «Богоборец» и предлагает написать новозаветную историю: «– Так вы бы сами и написали евангелие, – посоветовал неприязненно Иванушка. Неизвестный рассмеялся весело и ответил: – Блестящая мысль! Она мне не приходила в голову. Евангелие от меня, хи-хи... – Кстати, некоторые главы из вашего евангелия я бы напечатал в моем “Богоборце”, – сказал Владимир Миронович, – правда, при условии некоторых исправлений. – Сотрудничать у вас я считал бы счастьем...» [3, т. 5, с. 492].

В пилатовских главах предложено художественное переосмысление Евангелия, где Истина возводится к головной боли, воскресения нет, Иешуа воспринимается бродячим философом и не является, по мысли А. Жолковского, Иисусом, а лишь его искаженной проекцией. Такое переименование объясняется не только «зашифровкой» объекта Священного Писания в силу невозможности его

догматического посыла в советское время, но и пристальным знакомством Булгакова с разнородными гностическими интерпретациями образа Иисуса Христа: «Автор романа не сомневался в историчности как Иисуса, так и Пилата, но не сомневался и в том, что все четыре Евангелия изобилуют позднейшими наслоениями, в особенности касающимися “чудес”» [5, с. 3]. И. Л. Галинская, изучая интертекстуальность романа [7], указывает на такие источники, как произведения Э. Ренана «Жизнь Иисуса», Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа». Евангелие же от Иоанна, по мнению В. Лосева, Булгаков трактовал «вольно, сообразуясь со своими творческими идеями» [4, с. 517].

Воланд, умело меняющий маски на карнавальном пиршестве, ломающем строгий иерархический порядок и ведущем к хаосу, является воплощением критики Булгакова, его отношением к несправедливости и повсеместному безответственному шабашу социума. Христианская тема, которой пронизан этот образ (утверждение о существовании Христа, «седьмое доказательство» и др.), воландовское вочеловечивание и даже кредо «каждому будет дано по его вере» [3, т. 9, с. 407] расширяют толковательное поле, позволяют избежать однополярной трактовки и отталкиваться от бинарной оппозиции, совмещающей в себе добро и зло одновременно.

Влияние гоголевской традиции на булгаковскую демонологию уже отмечали исследователи. Среди общих справедливо названы и полемические моменты, и параллели, в том числе небезосновательна точка зрения, согласно которой в образе Воланда проявляется тенденция оправдания нечистой силы. Архетип антихриста как таинственная эклектичная и коллажная метафора метаистории человечества привлекала обоих писателей. Мережковский, считая, что Гоголь всю жизнь боролся с чертом, а смех и есть борьбой, писал: «Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо...» [16, с. 210]. В «Вечерах» нечистая сила становится воплощением зла, Хлестаков выступает своеобразным антихристом, которому купцы готовы отдать всё: «уж лучше пятьсот возьми, помоги только» [11, т. IV, с. 70], в «Страшной мести» неслучайно именно колдун-антихрист словно дает Катерине подсказку: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой он был грешный человек, но после покаялся и стал святым» [11, т. I, с. 262]. То есть мир сам выбирает между добром и злом и их воплощением.

В позднем творчестве Гоголя образ черта встречается количественно реже и приобретает иную семантическую нагрузку. Писатель будто внедряет данный образ в металогическую структуру метафоры, делая его смыслогенерирующим звеном своих произведений. Так, делая выписки из Священного Писания, Гоголь дважды касается темы диавола: на полях 1 Ин. 2:18 («Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов,

то мы и познаём из того, что последнее время») он отметил: «об Антихристе», а на полях Еф. 6:10 («Наконец, братия мои, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его») записал: «возмогайте о Господе и облекитесь во всеоружья Его, действуйте против Сатаны» [10, т. IX, с. 155]. Черт в «Выбранных местах из переписки с друзьями», именованный автором «отцом самонадеянности», воплощает метафору путаницы: «Народ наш не глуп, что бежит, как от чорта, от всякой письменной бумаги. Знает, что там притык всей человеческой путаницы, крючкотворства и каверзничества» [11, т. VIII, с. 325]; «у секретарей явится какая-нибудь любовница, из-за ней – интриги, ссоры, а с ними вместе и сам чорт путаницы, который как тут во всякое время...» [11, т. VIII, с. 358]. В конструкции художественной ткани второго тома «Мертвых душ» особенно выразительно фигурирует образ черта-антихриста, пытающегося «все опутать решительно» [11, т. VII, с. 117]. Покупка душ Чичиковым ассоциируется с демонологическими деяниями антихриста с оттенком парадоксального в конце второго тома, когда герой проникается идеей праведной жизни. Осознанная Чичиковым истина «Приобретение – вина всего» отмечена функциональной схожестью с логикой апостола Павла: «Ибо, будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести...» [1 Кор. 9:20]. К тому же Чичиков приобретатель не живого, а мертвого, его действия ассоциируются с сатанинскими: «Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души» [11, VII, с. 118]. В конце второго тома поэмы герой, оправдывая себя, возлагает вину на черта, при этом маркер «сатана» преобладает: «Сатана проклятый обольстил, вывел из пределов разума и благоразумия человеческого. Преступил, преступил» [11, т. VII, с. 110]; «Искусил шельма сатана, изверг человеческого рода!» [11, т. VII, с. 110]; «Демон-искуситель сбил, совлек с пути, сатана, чорт, исчадь» [11, т. VII, с. 113].

Несложно заметить, что путаница у Булгакова, как и у Гоголя, присутствует повсеместно. В «Мастере и Маргарите» она в основном сопряжена с делами Воланда, способного «запорошить глаза» человеку, вплоть до безумия («И вы и я – сумасшедшие, что отпираться! Видите ли, он вас потряс – и вы свихнулись...» [3, т. 9, с. 278]). Да и люди, по мысли Иешуа, все перепутали, что он говорил: «Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время» [3, т. 9, с. 171], а задача «умных людей – «разбираться в запутанных вещах» [3, т. 9, с. 335]. Обращает на себя внимание то, что путаница прямо связана у Гоголя с мотивом тьмы: «Позабыли все, что пути и дороги к светлomu будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* настоящем...» [11, т. 8, с. 320]. Левий тоже называет Воланда «повелителем теней», которого неслучайно волнует такой важный вопрос, как «изменились ли горожане внутренне?» Контрастная природа метафорической биполярности «свет – тьма» тесно связана с гоголевской темой просвещения. В начале 40-х годов писатель, углубляясь в эсхатологическую природу бытия, объясняет ее сквозь



призму утрати искусством дидактического пафоса, связанного с функцией «просветлять» общество, спасать его во время «трудных обстоятельств, расслабленья и развращенья общего, повсеместной ничтожности общества» [11, т. VIII, с. 346], устремлять, «как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету, к которому просится Россия» [11, т. VIII, с. 257]. Небезынтересно, что в описании темы европейского просвещения как помещичьего пристрастия («крестьянин ведет уж очень простую жизнь; нужно познакомить его с предметами роскоши, внушить ему потребности свыше состоянья» [11, т. VII, с. 69]) Гоголь нередко апеллирует к черту: «Кошкарев – утешительное явление. Он нужен затем, что в нем отражаются карикатурно и видней глупости всех наших умников, – вот этих всех умников, которые, не узнавши прежде своего, набираются дури в чужии. Вон какковы помещики теперь наступили; завели и конторы, и мануфактуры, и школы, и комиссию, и чорт знает, чего не завели» [11, т. VII, с. 67]; «А как просветятся там у ресторанов да по театрам, – всё пойдет к чорту» [11, т. VII, с. 50]. Чертыханье, к слову, употребляемое писателем с оттенком негативной оценки действий или интенций, предвосхищения беды («Тебя сам черт угораздил на такую штуку» [11, т. VII, с. 170], «“Черт побери”, думал Чичиков, ворочаясь...» [11, т. VII, с. 184]), воплощается в отдельных булгаковских эпизодах буквально: «...Вывести его вон, черти б меня взяли!» А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» [3, т. 9, с. 329].

Реальность у Булгакова не что иное, как сплетение тьмы и света, настоящего и потустороннего. Мир превращается в хаос, в котором хозяйничает Воланд. Если, по Гоголю, «диавол выступил уже без маски в мир» [11, т. VIII, с. 415], то Булгаков расширяет трактовку образа сатаны его «деяниями». Известно, что в ранних редакциях сам Воланд назывался Мастером, верша правосудие. Сатана приписывает на себя все функции Бога, он словно замещает Его, демонстрируя свою власть над московским социумом, ведь приезжает в город, где в декабре 1931 г. подорвали храм Христа Спасителя, как специалист по рукописям чернокнижника Герберта Аврилакского. Тут важно указать на параллель с «Похождениями Чичикова», которые Булгаков начинал так: «в царстве теней... шутник-сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство <...> И двинулась вся ватага на Советскую Русь...» [3, т. 1, с. 168]. Борис Соколов справедливо отмечал, что Воланд – это первый дьявол в мировой литературе, наказывающий за несоблюдение заповедей Христа. Осмысление Булгаковым библейского слова заложено, к примеру, в отдельные фразы Воланда. Так, поучение сатаны «Никогда и ничего не просите. Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут!» – вывернутая иллюзия на «Просите, и дано будет вам...» (Мф. 7:7), которой присущ в полной мере объективный характер. В контексте же исторических реалий, свойственных тому времени, здесь очевидно также прочтение на уровне «писатель – Сталин» [17, с. 6–21]. В 30-й главе Мастер сформулирует причину угождения человека в сети духа зла: «...Когда люди совершенно

ограблены... они ищут спасения у потусторонней силы!» [3, т. 9, с. 495]. Деяния же Воланда и его бал-карнавал с оказавшимися в аду грешниками, которых по указанию Бегемота «нужно полюбить» Маргарите, чтобы быть вознагражденной сторицей, ассоциируются с гоголевской фразой-притчей из второго тома «Мертвых душ» «Полюбите нас чернинькими».

Исследователями творчества Булгакова уже создан корпус статей, посвященный теме безумия (М. Амосин, Г. Лесскис, Б. Соколов). Её смысловое наполнение раскрывается в таких аспектах: любовь как безумие, безумие творческой личности, безумие как наказание и покаяние, безумие как дьявольское наваждение, безумие как юродство. Конечно же, не следует замыкаться на личностях авторов в семиотизации данной темы и ставить им «диагнозы», да и безумие в творчестве Булгакова нельзя сопрягать с безумием как гранью таланта гения, вербализованной в качестве концепта в «Записках сумасшедшего», «Вие» и т. д. и восходящей к романтической традиции в целом [12]. Ю. Лотман, анализируя гоголевское творчество, усматривал в произведениях две вариации безумия: шизофрению («Записки сумасшедшего») и действие нечистой («Портрет»), В. Пропп соотносил безумие с комическим. Исследуя концепт «заблуждения ума» в творчестве Гоголя, необходимо также апеллировать к библейскому контексту. Так, в Священном Писании читаем: «Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев – соблазн, а для Еллинов – безумие, для самих же призванных, Иудеев и Еллинов, – Христа, Божию силу и Божию премудрость; потому что немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков» (Кор. 1:22–25). Именно к этим строкам Гоголь на полях своей Библии сделал такую пометку: «буге Божие премудрее человек» [10, т. IX, с. 152]; к стихам «не будьте дети умом» (1 Кор. 14:20) относится помета «будьте не дети умом» [10, т. IX, с. 153]. Гоголевская мысль насыщается библейской мудростью как присущей ей формой наррации: «в мудрости мира сего отражается сатанинский ум» (Еф. 2:2); «будь безумным, чтобы быть мудрым» (Ис. 5:21).

Булгаков, опираясь на гоголевские традиции, описывает московский социум, подвластный безумию. Голова без ума как метафора свойственна Берлиозу, Бенгальскому, клиника Стравинского в свою очередь – это место, куда попадают безумцы (Бездомный, Мастер). Пилат, охваченный «непонятной тоской», неслучайно провожавший взглядом ласточку (!), впорхнувшую на балкон, и повторяющий, что ему тесно (аллюзия на «...как ласточка издавал я звуки... Господи! тесно мне; спаси меня» (Ис. 38:14); «Воззри, Господи, ибо мне тесно, волнуется во мне внутренность, сердце моё перевернулось во мне за то, что я упорно противился Тебе...» (Иер. 52:20); «Помилуй меня, Господи, ибо тесно мне» (Пс. 30:10)), просит Иешуа не притворяться сумасшедшим, хотя в следующий момент уверяет, что тот не похож на слабоумного. Человек, в общем-то, неспособен отличить реалии от мифической составляющей: «вы и я – сумасшедшие, что отпираться!

Видите ли, он вас потряс – и вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва» [3, т. 9, с. 278]. Безумие, согласно Гоголю, сопряжено со страстями, «бесчисленными, как морские пески... и не похожими одна на другую», и неспособностью видеть истину. Наиболее показательна в нарративной партитуре поэмы конструктивная роль фрагментов, где булгаковские члены МАССОЛИТа подвержены страстью к еде, люди под воздействием Бегемота стремятся закупить деликатесов, Алоизий Могарыч, одним из прототипов которого был сценарист и драматург Сергей Ермолинский, заражен желанием приобретательства, из-за чего доносит на Мастера, чтобы завладеть его жильем, Иуда тоже повержен страстью сребролюбия, пьянствующий «красный директор» Лиходеев не имеет отношения к искусству и неправомерно занимает должность и т. д. Социальная сатира Булгакова пронизана фарсом и комизмом. Показательным в романе «Мастер и Маргарита» является таинственное исчезновение одежды посетительниц Театра Варьете. Оставляя их в нижнем белье, Булгаков не только иронизирует по поводу отечественной одежды, но и высмеивает женские пристрастия, показывая, как дамы обольщаются услугами фирмы, которая «совершенно бесплатно производит обмен старых дамских платьев и обуви на парижские модели и парижскую же обувь» [3, т. 9, с. 269]. С Бегемотом развитие в романе получает гастрономическая тема, что по М. Бахтину, является воплощением «гротескной концепции тела». Особенно выразительно звучит она в связи с отсылкой к образу Петуха, фигурирующего во втором томе «Мертвых душ» как небывалый чревоугодник.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями», как и в булгаковском романе, безумие, думается, можно трактовать с помощью оптики безумия человека, соприкоснувшегося с ирреальным миром, исполненным мотивами панического страха, беспокойства, тоски. Социальный страх губит Римского, Варенуху и других героев. Примечательно, что так называемыми метонимическими элементами эсхатологического сюжета, который звучит в конце второго тома «Мертвых душ», также выступают мотивы антихриста и всеобщего страха.

Безумие в романе есть и средством спасения для отдельных героев, например Рюхина, Бездомного. Так, «тяжело больной» Иван имеет шанс на излечение и душевное исцеление, притом поэт в нем – настоящий безумец, по мнению его бездарных коллег, имеющий знания, но непримиримый борец с действительностью. Духовное перерождение, согласно Г. Ребелю, П. Палиевскому, Н. Утехиной, свойственно данному герою. Семантически глубок образ иконы, не единожды используемый Булгаковым как сопутствующий Ивану: «Под большой иконой висела прищипленная маленькая – бумажная. Никому неизвестно, какая тут мысль овладела Иваном, но только прежде чем выбежать на черный ход, он присвоил одну из этих свечей, а также и бумажную иконку. Вместе с этими предметами он покинул неизвестную квартиру...» [3, т. 10, с. 199]; «Он был бос, в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколоты бумажная иконка со стершимся изображением неизвестного святого, и в полосатых

белых кальсонах. В руке Иван Николаевич нес зажженную венчальную свечу» [3, т. 9, с. 209]. Икона является, по мнению героя, средством борьбы против нечистой: «– Ну да, иконка, – Иван покраснел, – иконка-то больше всего и испугала, – он опять ткнул пальцем в сторону Рюхина, – но дело в том, что он, консультант, он, будем говорить прямо... с нечистой силой знается... и так его не поймаешь». В ранней редакции Никанор Босой прямо говорит: «тут подобрал иконку и припилил ее к груди, потому что без иконки его [Воланда. – Н. С.] не поймать» [3, т. 5, с. 513]. Наряду с иконой образ крестного знамения и мотив перекрещивания как защиты, во многом носящий профанированный характер, присутствуют в романе. Так, Аннушка перекрестилась и подумала: «Да, уж действительно квартирка номер пятьдесят! Недаром люди говорят! Ай да квартирка!» [3, т. 9, с. 427], а «кухарка, простонав, хотела поднять руку для крестного знамения, но Азazelло грозно закричал с седла: – Отрежу руку!» [3, т. 9, с. 500]. Председатель жилтоварищества Никанор Иванович именно после ловли черта приближается к Божьей истине: «Господь меня наказует за скверну мою, – с чувством продолжал Никанор Иванович, то застегивая рубашку, то расстегивая, то крестясь, – брал! Брал, но брал нашими советскими! Прописывал за деньги, не спорю, бывало [3, т. 9, 301]; «Кровь отлила от лица Никанора Ивановича, он, дрожа, крестил воздух, метался к двери и обратно, запел какую-то молитву и, наконец, понес полную околесину» [3, т. 9, 301].

В романе Булгакова, который, подобно Гоголю, «глядящему во внутрь России», обнажает язвы современного состояния общества, имплицитно прорывается тенденция к развенчанию именно МАССОЛИТа как пародии на писательские союзы и его деятельности. В частности, к прототипам Берлиоза, заказывающего Бездомному большую антирелигиозную поэму и считающего, что Иисуса никогда не было в живых, исследователи небезосновательно относят не только безбожника Демьяна Бедного, но и Леопольда Авербаха, председателя Российской ассоциации пролетарских писателей, беспощадно критиковавшего Булгакова. Во многих статьях Гоголя («О том, что такое слово», «Об Одиссее, переводимой Жуковским», «Четыре письма, писанные по поводу “Мертвых душ”») утверждается мысль об особом призвании поэта, ведь он является своеобразным рупором Истины. Гоголевская тема поэта в обществе развивается как мотив служения, мотив долга у Булгакова, что прослеживается на образе Ивана Бездомного, Мастера («Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку» [11, VII, с. 127]).

Исследователи оперируют массой возможных прототипов Мастера, усматривая в нем и самого Булгакова, который искусно переносит художественные детали своей автобиографии в роман, и Гоголя, соотнося с ним описание Мастера в тетради 1934 года: «вошел человек лет тридцати пяти примерно, худой и бритый, блондин с висящим клоком волос и с острым птичьим носом»; в последней редакции: «темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со

свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [3, т. 9, с. 273]. Небезынтересно, что слово «мастер», нередко встречающееся в «Выбранных местах» Гоголя, характеризуется этимологией первоклассного профессионала: «Только сам мастер может учить своей науке, слыша вполне ее потребности, и никто другой» [11, т. VIII, с. 272]; «во всяком даже простом мастерстве понемногу может судить всяк, но вполне судить может только сам мастер того мастерства» [11, т. VIII, с. 275]. Так, мастером Гоголь называет живописца А. Иванова, работающего над колоссальной картиной, В. Жуковского сравнивает с мастером, «занимающимся последнею отделкой дела», «мастерскими пробами» величает произведения А. Пушкина и т. д. Именно мастер, поэт, по Гоголю, учитывая предназначение искусства служить «незримой ступенью к христианству», должен ставить перед собой задачу – просветлять душу: «Опасно шутить писателю со словом. Слово гнило да не исходит из уст ваших! Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат более оно должно быть применено к тем, у которых поприще – слово...» [11, т. VIII, с. 232] (ср. с булгаковским: «– Вы – писатель? – с интересом спросил поэт. Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал: – Я – мастер...» [3, т. 9, с. 278]).

Б. Гаспаров делает интересное замечание о связи «Мастера и Маргариты» с финальной притчей о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче из «Мертвых душ», обращая внимание на двусмысленно-пророческую картину дороги, по которой тройка уносит Чичикова. В этих аллюзиях исследователь видит проекцию гоголевской поэмы на роман «Мастер и Маргарита», «с вовлечением тем самым в его структуру и темы мертвых душ, и пророчества о будущем России, и даже прекрасного далека, из которого кажется, что весь этот мир художнику только снился» [9]. Мотивы истинной и ложной дороги как у Булгакова, так и у Гоголя сопряжены с нравственными установками человека, с его выбором. Булгаков, используя мотив лунной дороги в конце романа, словно соединяет земной и горный мир, создавая авторский миф о посмертном бытии, «воскрешении» за чертой земной и провожая героя в находящийся в распоряжении Воланда покой. К слову, заслуживает покой Мастер благодаря в том числе и Маргарите, которая, как и Гретхен И. Гете, помогает Фаусту не угодить в чертоги ада и, подобно гоголевской героине, стремится «быть воздвижницей нас на все прямое, благородное и честное, кликнуть клич человеку на благородное стремление...» [11, т. VIII, с. 319].

Автор «Мертвых душ» универсализирует векторную направленность бытия по двум критериям: осознание порочной дороги и переход на другой путь: «Но как тому попасть на какую-нибудь дорогу, кто остается праздно? Ведь дорога не придет ко мне»; «Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе, да и с Богом на другую дорогу!...» [11, т. VII, с. 123]. Мотив дороги, являющийся осью второго тома «Мертвых душ», воплощается в образе Хлобуева, где Гоголем предложена своеобразная миниатюра перехода человека на «другую дорогу», а финал поэмы все же оставляет надежду на «воскрешение» главного героя, осознающего необ-

ходимость выбора иного пути («Муразов прав, – сказал он [Чичиков. – Н. С.], – пора на другую дорогу» [11, т. VII, с. 123]). Сквозной мотив гоголевской поэмы, который связан с путешествием Мастера, – мотив странника. Он находит воплощение в образах Чичикова и других героев. Муразов в ранней редакции второй части поэмы так и говорит: «А ведь жизнь – путешествие» [11, т. VII, с. 240]. Хотя в его словах подчеркивается также очевидное понимание того, что должно быть пристанище для тех, кто раскается: «Ну, положим, как-нибудь своротили, как случается со всяким грешным, да есть надежда, что опять набредут...» [11, т. VII, с. 240] (библейская аллюзия на: «Просите и дано будет вам; ищите и найдёте...» (Мф. 7: 7)). Апокалиптичность религиозного сознания, проявленная в форме лирического эстетически напряженного взывания в гоголевском «Завещании» и последней главе «Прощение и вечный приют» булгаковского романа, является объединяющей и определяется сквозными семантическими рядами: «Соотечественники! страшно!.. Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений бога, перед которыми пыль все величие Его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся...» [11, т. VIII, с. 221] – «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна <успокоит его>» [3, т. 9, с. 506].

Создание Булгаковым романной структуры «Мастера и Маргариты» многовекторно и опирается как на прямое, так и на опосредованное использование гоголевских традиций. Нельзя не согласиться с Ю. Кондаковой, которая приходит к выводу, что «и Гоголя, и Булгакова можно назвать христианскими мистиками, но у каждого из этих художников был свой путь к Христу» [13, с. 156]. Обоих писателей сближают реалии, отображенные сквозь призму метафорического нарратива, гротескная демонстрация образа черта, воплощающего как зло вселенское, так и возвращенное в душе отдельного героя, – в целом нравственную оценку миропорядка. Действительность и мифическая составляющая реальности настолько взаимопроникновенны, что порой различить их границы не представляется возможным, коллажность образов и ассоциативные намеки нивелируют прямое уподобление или достоверное сходство. В стилистике письма Гоголя и Булгакова наблюдается разрешение онтологической метафоры безумия, воплощается библейская нарративная стратегия, когда происходит смысловое расширение от единичного до общего, от профанного до сакрального. Это и дает основания Б. Гаспарову усматривать в «Мастере и Маргарите» сходства как «взаимные отражения», играющие роль основного конструктивного принципа романа.

Буквализация гоголевских символов как «субстанциального тождества идеи и вещи» (по А. Лосеву), маркеров аксиологического характера и метафор, амбивалентность как ядро карнавальной культуры (по М. Бахтину) пронизывают художественную ткань произведения Булгакова и, обретая новые значения и смыслы, расширяя семантическую окраску идей и мотивов, умело соединяют в себе и историю Мастера и Маргариты, и вторжение метафизических реалий с появлением Воланда, и ершалаимское измерение, и бал-карнавал, и деятельность МАССОЛИТа, гротескно и сатирически передавая неустройства социума 1920–30-х гг. и очищая его посредством гоголевского сокрушительного смеха. Булгаков, используя миксацию претекстов, в том числе и гоголевский, инверсирует их, использует технику перекодировки, полемизирует с ними, развивает в своей целостной творческой реальности.

## Литература

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Издательство АН СССР, 1953–1959.
2. *Боборыкин В. Т.* Михаил Булгаков. – М.: Просвещение, 1991. – 206 с.
3. *Булгаков М. А.* Собрание сочинений в 10 томах. – М.: Голос, 1995–2000.
4. *Булгаков М.* Великий канцлер. – М.: Новости, 1992. – 544 с.
5. *Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // «Контекст-1978». – М., 1978. – С. 156–248.
6. *Васильева М. Г.* Гоголь в творческом сознании М. А. Булгакова. Автореферат дис. ... к. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2005. – 25 с.
7. *Галинская И. Л.* Литературные источники черновых вариантов «древних» глав «Мастера и Маргариты» // Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. – М.: ИНИОН РАН, 2003. – 132 с.
8. *Галинская Л. Я.* Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
9. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. – URL: <http://novruslit.ru/library/?p=25>
10. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. – М.: Издательство Московской патриархии, 2009–2010.
11. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
12. *Иоскевич О. А.* На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.). – Гродно: ГрГУ, 2009. – 161 с.
13. *Кондакова Ю. В.* Гоголь и Булгаков: мистика творчества // Известия Уральского государственного университета. – 2002. – № 24. – С. 152–170.

14. *Лакишин В. Я.* Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худ. лит., 1989. – Т. 1. – С. 5–68.
15. *Леонтьев А.* Интертекстуальные трансформации в романе М. А. Булгакова [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.netslova.ru/leontiev/bulgakov.html>
16. *Мережковский Д. С.* Из книги «Гоголь и черт» // Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С. Г. Бочаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 209–225.
17. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Издание подготовил В. И. Лосев; науч. ред. Б. В. Соколов. – М.: Вагриус, 2006. – 1006 с.
18. *Соколов Б. В.* Расшифрованный Булгаков: тайны «Мастера и Маргариты». – М.: Эксмо: Яуза, 2010. – 608 с.
19. *Чудакова М. О.* Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 369–388.
20. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988. – 672 с.



*Е. С. Соловей*

## **ПОЕТ У ПОШУКУ «МОВИ ЄДНАННЯ»**

Комусь це могло виглядати доволі дивно: відомий та визнаний у своїй галузі вчений-хімік – і поет. Таким був Володимир Георгійович Ільїн (1939–2016). Важко звикнути до цього невблаганного «був»...

У скупих зізнаннях про себе самого він зазначив, що бажання писати з'явилося щойно опанував читання. Проте фактом для інших це стало уже в дорослому житті, у зрілому віці, коли міг сподіватися, що реалізував перше покликання і що зуміє надалі поєднувати обидва.

Потрібно застерегти, що не є ця поезія аматорською, в жодному разі! Рафінована й культурна, самобутня та неповторна, вона вражає ще своїм безнастанним неспокоєм, пошуковістю. Цікава вже сама її траєкторія: від опанування віками апробованої, вибагливої форми сонета, з додаванням своїх власних жанрових модифікацій («нестрогий сонет»), – до мініатюр, що межують із невимовністю та мовчанням, оскаржують багатослівність марноти й облуди, утверджують аскетичну лаконічність правди, – її, за Пастернаком, «нечувану простоту».

Забудова простору думкою –  
думкою саме про нього,  
трохи ще і про себе...

Забудова простору поглядом  
у його, простору, сутність,  
чи у відсутність її...

Саме тривірш, навіяний як форма поезією Басьо, «непомітно й на подив» став для автора «чи не єдиною формою відчуття й відображення світу – природи, часу, людей, себе, інших та іншого» [4, с. 4]. Хоч залишалися й розлогіші за три рядки мініатюри, і традиційні римовані катрени, і вірші, які він звав піснями, і, несподівано, знову сонети. А тоді знову тривірші, бо саме вони обіцяли долання невимовності...

Ще не казав, ще навіть не почав –  
бо ще народжується тиша,  
ще сором – слово...

Поезія Ільїна тепер, уже без нього, відчувається як море любові, тепла, совісної думки, невситимої жаги добра, шляхетного ідеалізму ламанцького гатунку. Променисте, довірливо-привітне та водночас болюче, болісне море... Обпечене вогнем негарздів і воєн, Чорнобилем, – недосконалістю світу, котрий люди самі чомусь облаштували так, що не мають тепер у ньому спокою, тиші, тієї ж таки любові... Чорнобиль зринає в ліквідатора Ільїна ніби й не часто, та й то ненароком, він радше на здоров'ї його чіткий залишив карб... Водночас променеве його віддуння наче тонким пилом лягло на всі слова і навіть міжряддя. Пригадую, як закарбувалися мені два рядки голосом автора на презентації книжки 2003 року:

...В Сухиничах чудно светился снег,  
И вышло там двенадцать человек...

Нібито й не про те цей сонет із назвою «Дванадцять», і ці його кінцеві рядки не про те, він либонь апелює до Блока й через нього далі, до євангельських дванадцяти; але чомусь так і залишилося відчуття пов'язаності тієї тривожної, навіть зловісної люмінесценції снігу і всього довкілля – з техногенною катастрофою, що підсвітила кінець минулого століття та всі ілюзії щодо технічного прогресу як суцільного блага...

Етнічний росіянин, Ільїн був переконаним політичним українцем, після Помаранчевої революції і писати та перекладати почав українською. Тій особливій інкарнації, що її пережили на першому Майдані так багато людей, Ільїн присвятив і тривірш, який розшифрує для невтаємничених присвята – «5 каналу TV»:

П'ятий стає першим,  
перший стає нашим,  
ми стаємо собою!

Такого типу мовний феномен існує саме в нас, його ще будуть досліджувати й осягати. Коли вщухнуть пристрасті, коли вляжуться хвилі. Відлік можна буде розпочати від класики, від тієї практики рекрутування письменників колонії до літератури метрополії, про яку писав ще Сергій Єфремов, особливо у розважаннях над творчістю Гоголя, над спогадами Короленка («Між двома душами», «Фатальний вузол»). Але десь від першої збірки Леоніда Кисельова окреслилася нова й специфічна фаза процесу, над яким багато розмірковувала і Наталія Мазепа, зокрема у статті 2010 року «Білінгвізм. Епізод чи тенденція?», де йдеться і про творчість Володимира Ільїна [5].

Дві україномовні збірки тривіршів Ільїна, що вийшли 2008 року, мали особливо значущі для нього назви: «Пошукові роботи» та «Нерозв'язані звуки». Проте наступні, фактично останні його книжки, «Книга семи расстиший» (2010) та «На майдані Землі» (2014) були двомовні. В інший спосіб, ніж свого часу в Леоніда Кисельова, ніж, приміром, у Сергія Черняєва, де поетичний доробок у збірці

«Зламана печать» має два розділи, два блоки за мовним поділом (ця збірка так і увійшла до посмертного «Вибраного» [8]). Інакше, безумовно, ніж у відомого українського російськомовного поета Леоніда Вишеславського, в архіві якого нащадки знайшли і зібрали цілу книжку поезій українською [2]...

У Ільїна це єдиний потік, де кількісно все-таки часом переважає російська, проте твори україномовні влітаються невимушено, спонтанно, органічно, – так ніби автор і сам не зауважує переходів. «Так уже воно в мене й буде», – ніби безжурно, з усміхом, сказав мені, коли я спробувала щось у цьому зрозуміти, чи може – так тоді видавалося – якось допомогти, зважаючи на його довіру. Тепер розумію краще ту позірну безжурність: так присудила доля, обравши цього разу саме його «медіатором» специфічних процесів «ставання собою» в усій їхній правоті, але й травматичності... Свого часу мовний вибір Леоніда Кисельова відбувся під впливом «атмосфери київського шістдесятництва з притаманним йому вільнодумством, відкритістю до світової культури і, водночас, тим національним болем, що про нього заходила мова в колі друзів письменницької родини Кисельових і в тодішньому українському самвидаві» [6, с. 490]. Тобто була сума факторів, що сприяли такому виборі, спонукали до нього; на додачу відчуття «відміряного часу» також вимагало розв'язання дилем, невідкладних відповідей на запити часу. Випадок Ільїна суттєво різниться: вік, життєвий досвід, оточення, суспільна атмосфера – інші. Натомість саме в нових контекстах увиразнилося й спільне: розуміння крихкості та загроженості українського світу, пронизливе усвідомлення глибоко вкоріненої у свідомості й підсвідомості сторичної кривди і травми. Уже в новій добі Ільїн для себе доходив висновку, що й за Незалежності ці небезпеки не зникли. Пам'ятаю поетичний вечір у Будинку вчених, де ця тема звучала і в його колег: «...Я, села украинского блудная дочь, По забытой дорожке иду...». І пронизливий фінал цієї балади, цього сну про повернення до витоків і до себе самої, про материнську тінь та бажання озватися до неї: «Мамо, мамо! – а голоса нет...».

Проте в тому ж таки оточенні не всі, звичайно, здійснювали цей дрейф, не всі відчували та думали як наш поет, не всі виявилися готовими це адекватно сприйняти. Але він, толерантний і терплячий, ушляхетнював і оточення... Та коли спробував сформулювати на своїй сторінці «Фейсбуку» власні болісні міркування про «язык врага» – в одного «френда» це викликало просто несамовиту лють, отруйну, як жало скорпіона, вбивчу саме як та отрута. А тимчасом уже зовсім недавно колишній луганчанин Олександр Авербух повторив і продовжив думки Ільїна про мовне самовизначення в нинішній ситуації: «Це доволі свідомий крок, викликаний початком війни на Сході України, звідки я родом. Коли там почалися події, я відчув, що не можу більше писати російською. Це була майже фізіологічна потреба відсторонення від цієї мови, бо вона в моїй свідомості тоді ототожнювалася з ворогом, свавіллям, несправедливістю, бідую, небезпекою. Був досить довгий період, коли я не міг її вживати, писати нею. Це був час образ, обурень, зневіри.

Мова була чимось дуже хворим, болючим, із чим треба було щось конче робити, але я не знав напевно, що. Тому писалися вірші якоюсь зруйнованою російською. Мова одночасно була моїм ворогом і єдиною зброєю, вона самознищувала себе, і від цього ставало легше. Пізніше пішли гібридні тексти, українська ніби виштовхувала російську, навіть у межах одного вірша...» [1].

Володимир Георгійович дивовижним чином поєднував у собі самозаглиблену споглядальність, відстороненість та великодушну поблажливість до вічної нашої метушні – із тим, що здавна трохи неоковирно звать активною життєвою позицією. Як повітря потребував спілкування з близькими по духу, завжди мав напхвваті чергову ідею, щось затівав, із тихим завзяттям та делікатною впертістю переконував, врешті – здійснював задумане. Приміром, був упевнений, що кримські «Волошинські читання» тепер мають продовжитися в Києві. Перші ще встиг не лише ініціювати, а й успішно провести, поклавши на це чимало часу та зусиль – саме в старій будівлі педагогічного університету, де Волошин і народився. Не встиг лише видати матеріали тих читань... Спільчанські чиновники були прихильні до нього: він, зрештою, їхню роботу робив, тільки з душею, зі щирим переконанням, що це справді потрібно, тому й результат був кращий, ніж зазвичай. Бо що для інших було рутиною, обтяжливим обов'язком – він наповнював щирим своїм теплом і безумовним сенсом, – чи був то виступ у Олександрівському костьолі (був і такий, ми з Наталією Ростиславівною теж були запрошені), у бібліотеці, у навчальному закладі, та де завгодно. І приходило розуміння, що треба все робити саме так – або ніяк.

З такою ж самопосвятою працював і над перекладами – і тут також ставши втіленням специфічного білігвізму на наших теренах: «Римський триптих» Івана Павла II переклав українською, видав трьома мовами (саме це видання і презентував у костьолі) [3]. Натомість цілу книжку поезій Ігоря Римарука разом із Наталією Бельченко видав у перекладах російською [7]. Захоплювався поезією Миколи Воробйова, Василя Герасим'юка, Леоніда Череватенка, Мирослава Лаюка, благоговів перед Іваном Дзубою, дедалі природніше почувався в колі сучасних наших поетів, бо й вони здебільшого вгадували в ньому його справжність, цілісність, творчу та етичну безкомпромісність. Здавалося, все буде добре, хай не технічний прогрес, але добрі сили, сили Добра врешті мають бути вирішальні...

Світлішим стану я,  
світлішатимуть всі –  
і ви, і навіть небо...

Раптовість, несподіваність, неочікуваність його відходу приголомшувала ще й тим, що в нашому безчассі, у тугих нерозв'язних вузлах теперішніх наших проблем – такі, як Ільїн, виявляється, конче потрібні: як справжня «міра речей», як точки відліку й камертони. Він і тепер намагається розрадити, допомогти, просто усміхнутися.

...Пока еще море перед глазами,  
и горы рядом, и небо над нами,  
и я у всех еще на виду,  
я никуда от вас не уйду!..

Підказує, що наші уявлення про світобудову та межі й замежжя досі надто спрощені й не надто коректні...

...Отам – на межі  
неба й ненеба  
житиму відтепер...

така відтепер домівка...

Його електронна адреса замість імені теж містила коротенький скорописний рядок: латиницею – «япоруч»...

## Література

1. *Авербух О.* «Мені залишилася тільки мова, мова єднання...» / Kyiv daily. – 20 січня, 2020. Розмовляла Наталія Бельченко [Електронний ресурс]. – URL: <https://kyivdaily.com.ua/oleksandr-averbukh/?fbclid=IwAR1GwjOFINTuGqIWK Mw99rzfdkvRZ1529Szi6FJKezrWSncAuDSVD9ISO-Q>
2. *Вишеславський Л.* Українська сповідь. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2004. – 323 с.
3. *Іван Павло II.* Римський триптих: медитації / Пер. укр. мовою В. Ільїна та В. Андрєвої; пер. рос. мовою А. Еппеля; передм. І. Дзюби. – К.: Унів. вид-во Пульсари, 2011. – 112 с.
4. *Ільїн В.* Нерозв'язані звуки: Тривірші. – К.: Унів. вид-во Пульсари, 2008. – 146 с.
5. *Мазєна Н.* Білінгвізм. Епізод чи тенденція? (Сучасна українська російськомовна поезія) // Слово і Час. – 2010. – № 2. – С. 60–77.
6. *Панченко В.* Літературний ландшафт України. XX століття. 50 «слайдів». – К.: Ярославів Вал, 2019. – 528 с.
7. *Рымарук И.* Доброе время Твое / Пер. з укр. Н. Бельченко та В. Ільїна. – Дрогобич: Коло, 2011. – 138 с.
8. *Черняєв С.* Вибране / Упор., підг. тексту, передм. М. Красикова. – К.: Факт, 2005. – 172 с.

Л. Б. Тарнашинська

## ПОЕТ СКЛАДНОЇ ПРОСТОТИ

Мотивацією подачі до збірника на пошану незабутньої Наталії Ростиславівни Мазепи саме цієї статті стало, зокрема, те, що після її відходу у Вищі світи з доброї волі її сестри Галини Миколаївни моя домашня бібліотека поповнилася кількома раритетними виданнями українських шістдесятників з приватної бібліотеки Н. Мазепи, серед яких, з-поміж інших (Ліни Костенко, Василя Стуса та ін.), була й посмертна збірка Василя Симоненка «Земне тяжіння» (К., 1964). Його поезія, відчувається, була співзвучною самій Наталії Ростиславівні, котра гідно пройшла шлях українського відродження 1960-х рр. поруч із легендарними літераторами й філософами того часу. Ця її відданість шістдесятництву проявлялася упродовж цілого життя, зокрема й тоді, коли Україна стояла на порозі своєї Незалежності. У цьому контексті варто згадати бодай один факт її життєпису. Так, підпис Н. Мазепи стоїть серед 72 підписів під відкритим листом до Президії Верховної Ради Української РСР, Президії правління Спілки письменників України від учасників вечора пам'яті Василя Стуса, організованого й проведеного осередком Народного Руху Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка (тоді ще АН УРСР) 12 січня 1990 року (див.: «Літературна Україна» від 18 січня 1990 р.). Цей лист містив вимогу якнайшвидшого перегляду судової справи та реабілітації світлого імені колишнього аспіранта Інституту, видатного поета В. Стуса та прийняття його, хоча б посмертно, до Спілки письменників України. Цю вимогу українських інтелектуалів, у якій виразно прозвучав і голос Наталії Ростиславівни, було почуто: невдовзі В. Стуса було прийнято до Спілки письменників (посмертно), і вже влітку того ж року поета було реабілітовано.

Я для тебе горів,  
Український народе...

**Василь Симоненко**

Василь Симоненко іде до людських сердець,  
іде до нових поколінь, ітиме – сподіваємося –  
до наших нащадків. Чи до всіх?...

**Іван Дзюба**

...І далі Іван Дзюба обертає нас до аксіологічного дзеркала, у якому відбивається наша нинішня рецепція: «...І що несе він? Що говорить нам сьогодні, що скаже людям завтрашнього дня? Що взагалі може поет сказати цьому розвированому, трагічному, до краю напруженому, перенасиченому словами, вірами, розчаруваннями, закличками, загрозами, спокусами й оманами світові?» [1, с. 517].

А й справді: що? Адже злет поетичної слави Василя Симоненка припадає на іншу ідеологічну епоху, коли національна ідея, яку обстоювали українські шістдесятники, ще була оповита флером романтики, а не облутана прагматичними інтересами фінансових олігархів, а для представників інтелігенції було цілком зрозуміло: по той бік барикад – тоталітарний режим з усім його «пакетом» ідеологічних засобів і методів боротьби з інакомисленням. І в тому часі, коли добро і зло як найбільш абстрактно місткі категорії людських діянь мали цілком виразне обличчя, слово поета було органічним. Натомість тепер, здавалося, у децибальному шалі демократії і псевдодемократії, коли всі істини нібито озвучені, яке місце має слово поета? Однак людям завжди будуть зрозумілими ті істини, що їх обстоював поет складної простоти Василь Симоненко. Адже він був голосом народу. Пояснення, здавалося б, банальне, та не зужите, оскільки народ завжди потребував і потребуватиме своїх глашатаїв, яким він вірить. А Симоненкові вірили. Не могли не вірити – бо він не зраджував своїм принципам. Він ішов за них до кінця – безстрашно й непідкупно.

Хрестоматійний Василь Симоненко легко вкладається в узвичаєні схеми, дозволяючи бачити в його творчості лиш певні домінанти й, відповідно, певні суперечності, які, проте, досі остаточно не аргументовані. Однак найлегше пояснити речі, здавалося б, непояснювані. Адже все має свої причини й підспудну, здебільшого неусвідомлювану письменником мету – як у контексті власної творчості, так і в контексті цілої національної літератури. І на прикладі творчості Василя Симоненка – саме в силу її суперечливості – це найлегше збагнути. Поет, що «викристалізувався в провінції і вніс свій струмінь у поезію – струмінь оголеної правди і непідкупної честі» [2, с. 444], він, за словами Євгена Сверстюка, що визначив «профіль» цього шістдесятника місткою формулою «Симоненко-ідея», «про все подумав і там, де інші багато й неясно балакають, – мовчав. Уся наша втіха, що цей його стиль відбився в тому, що він залишив нам» [2, с. 445]. Саме цей поет, один із «першотрибунів» українського шістдесятництва, «більший за самого себе» (Іван Дзюба), узявши на себе Шевченкову роль «будителя Словом», інтуїтивно (і, по суті, єдиний з-поміж своїх побратимів) став добровільною «самоілюстрацією» того межового для тодішньої літературної ситуації стану, коли відбувався потужний злам свідомості, перелом у пошуках виразних художньо-естетичних засобів для відображення нового світовідчуття, нового самооприявлення в Слові, супроводжуваний як інерцією старого мислення, так і навалюю нових інтенцій, алюзій, аналогій тощо. Певною мірою він свідомо прирік себе на жертву, адже не міг не відчувати того, що цим самим дає

привід для критичного потрактування власного творчого набутку. Однак якщо виходити з того, що кожен митець має свою, покладену лише на нього місію, певну смислову запрограмованість, то ця Симоненкова суперечність набуває певного *ідейного сенсу*, глибина якого перекриває ті художньо-естетичні втрати, яких він зазнав на своєму непростому творчому шляху. Наразі йдеться не про зняття глянцею з постаті всенародного улюбленця (одна з перевитратних соцреалістичних «хвороб», що давно зайшла в хроніку), не про безпідставне виправдання його постійного гойдання між поетичними «вершинами» й «низинами» (що було на руку його недругам і недоброзичливцям), а про намагання *зрозуміти – чому*.

Василь Симоненко, як і кожен з-поміж неофітів-шістдесятників, був вписаний як у свій соціальний час, так і в час своєї генерації – і цей час, один і другий, коригувався його індивідуальним, зокрема біологічним часом, відпущеним Богом на дуже інтенсивне, а відтак і надміру емоційне *проживання життя* (у Симоненка це звучить як за себе й за інших). У цьому ракурсі можемо говорити про стиснутий до неймовірності *індивідуальний час поета*, коли треба було за короткий період життя сказати багато, «виговоритися» нібито наперед, втиснути в рядок багато емоцій та думок. І не вина поета, що йому не дано було піти «верховіттям» філософічної афористичності та метафоричної глибини, а переважно «низинами» *національно наснажених ідеологем та ідеалістичних життєвських сентенцій* – він мав власний шлях до духовних вершин. Адже треба брати до уваги й фактор рецепції, готовність чи налаштованість читача на сприйняття певних істин у поетичній формі – і В. Симоненко «чув» серцем потреби свого часу та своїх сучасників. Свідомо вживаю слово «*виговоритися*», а не «*виписатися*»: на це є кілька причин. Найперше не забуваймо про *налаштованість* шістдесятників на *трибунність* їхнього слова – і тут годі відкинути загальну атмосферу трибунності спільного тоді культурного радянського простору періоду хрущовської відлиги (а озиратися, чи то пак, не відставати «від Москви» було тоді звичною справою). І не мало особливого значення, читалися чи ні їхні поезії на широку стадійну аудиторію чи на камерний зал – мала значення внутрішня налаштованість «*виговоритися*», «*докричатися*», «*догукатися*», відчуті *резонування слова*, його пружність не стільки внутрішню, художньо-естетичну, скільки зовнішню: як воно *пружинить* «на людях», в умах і серцях сучасників. Василь Симоненко наче носив у своєму серці оте відоме поетове: «*За всіх скажу. За всіх переболію*», й воно вирувало у ньому потужними громадянськими турбулентними потоками. *Апелюючи до самої екзистенційної суті людини, до її генної пам'яті*, поет часто писав свої інвективні вірші у формі звертань, адресуючи їх своєму сучасникові – так, аби він міг їх не тільки почути, але й *відчутти*.

Така *трибунна ситуація* в літературі постсталінської епохи має своє психологічне пояснення – як нормальна реакція людської психіки «*викричати*», «*виговорити*» довго тамований (й на генетичному рівні теж) біль (згадаймо Симоненкове: «*Я горя на світі застав багато...*»), стрес, накопичене нервово



напруження, «відпружитися вслух» – тобто мати свого вдячного слухача в ситуації психологічної втоми. Стиснута лещатами заборон і утисків пружина народного болю мала вибухнути голосом молодим, чесним і сміливим: «Я не можу мовчати. // Прощай, мовчання! // Говорить, мої очі! // І серце моє, говори!». Звідси – форма віртуального діалогу, звертання «на ти» до уявного співрозмовника, слухача – як *конкретного адресата* («ти» – кожен із сучасників), «займенниковий акцент», чітка, сконденсована форма вислову, *адаптованість* поетових почувань і особливо слововияву до сприйняття пересічним громадянином, зумисне ілюстрування тези: *я такий самий, як ви/ти*. Викричатися, догукатися без патетики, без риторики, без пафосності, без надривної часом емоційності було неможливим в атмосфері, коли сама «земля кричить», а «українська мелодія», за Симоненком, «не мелодія – збурена рана». Доречною ілюстрацією тут послужать і рядки з Симоненкового вірша, який так і називається – «Крик ХХ віку»: «У небі тішились хмари, // У небі сонце пливло, // Під небом кривавіли чвари // І лютувало зло. // Земля, вагітна скорботою // (Горе їй груди гне), // Над кривдою і підлотою // Народила в муках мене // Народила, немов надію, // Колисала ночі без сну: // – Може, від тебе помолодію, // Може, побачу весну... // – Може, твій струм і атом // Вгамують нестерпний біль, – // Голосила над віком Двадцятим // Найгеніальніша з породіль... // Ридаю і кричу, гилю себе у груди, // Волосся патраю з сивої голови: // Що можу я, коли дрімають люди?! // Що можу я, коли заснули ви?!».

Василь Симоненко носив у собі не тільки *зовнішній*, а й *внутрішній бунт словом*. Звідси – окличність: щоб почули його глибинне, найсокровенніше. Звідси й коротка, спресована фраза – як *викристалізоване кредо*. Спроба говорити сентенціями – аби врізалось в пам'ять. Загостило увагу. Спонукало до думки. Отже, те, що талановиті вірші у Симоненка часто сусідять із досить банальними, не є непояснимим парадоксом, а психологічно вмотивованою невипадковістю: адже ніщо (особливо в літературі) не буває випадковим. Цей *парадокс* постає як *невиражений* поетом *художній прийом*: на тлі слабого, спонтанно скориставшись методом контрасту, увиразнити присутні інтуїтивні поетичні прозріння. Привернути увагу – не просто антикомуністичними закличками чи україноцентричними постулатами, а їхньою *випуклістю на тлі профанних*. Поетика Василя Симоненка розгортає *два дискурсивні дисонансні поля*, постійно зіштовхуючи, протиставляючи естетичні критерії. Так із контрасту, самозаперечення народжується художня істина, невідфільтрована жодними застереженнями чи побоюваннями.

Досить вимогливо поставившись до поетичних з'яв шістдесятників, Василь Стус знаходить «збунтовану іпостась» внутрішнього авторського «я», врівноважену його присутньою естетичною енергією та почуттям міри, у «здоровій плоті» посмертної збірки його поезій «Земне тяжіння» (1964) – «найбільшого шістдесятника з шістдесятників». На відміну од його першої, єдиної прижиттєвої книжки «Тиша і грім» (1962), де, на переконання В. Стуса, забагато «вистояної

тиші», друга книжка видається йому «*громовою територією*». Саме на ній В. Стус дошукується воскреслої в рядках поета «найпервіснішої у світі істини нашого життя» [3, с. 141].

Поетика неоромантизму, значною мірою властива шістдесятникам, диктувала й домінуючу одухотвореність, неоромантичну «прозорість» ідеалу, прагнень, углиблену виразним національним світовідчуттям. А те, своєю чергою, викристалізувало ліричного *героя лицарсько-героїчного типу*, здатного на високі поривання й моральні принципи. Національна самосвідомість, утверджуючи себе через автономне індивідуальне «Я», коли людська гідність *apriori* підноситься до аксіологічного рівня, розширює «внутрішні горизонти» особистості, оновлює й поглиблює її світобачення, надає їй відчуття тривкості на цій землі. Ліричний герой Василя Симоненка, котрий у своїй поезії утверджує «ідею нової людини» (В. Моренець), перебуває в полі задекларованої генерацією шістдесятників виняткової, індивідуалізованої «людини серед людей», «людини серед тижня», серед будня. І водночас він *космічно «увисотнений»* – із рвйним пориванням увись, яке в 60-х роках ХХ століття набуває космічної романтики, космічної незглибності й таємничості. Це та високість духу, скерована саморухом поезії у *готично-стрімку поетичну вертикаль*, яку Василь Симоненко розгортав водночас із Іваном Драчем і Миколою Вінграновським. Їм судилося зафіксувати, зупинити в Слові шалений ритм космічної доби, передати емоційні почуття людини, чия свідомість призвичаювалася мислити іншими, космічними, хай і досить поверховими, як на сьогодні, категоріями. З погляду ідеології, соціології, психології це можна розглядати як *перехід людської свідомості у нову «героїчну категорію»*, коли звичний буденний плін життя розітнуло усвідомлення того, що людина 1960-х рр. зробила прорив у космос, вирвалася за земну поверхню, а отже, здобулась на нечуваний героїчний вчинок, і звідтепер постає у самосвідомості у *якості героя, підкорювача, надлюдини*, якій підвладно все. Підкорювати космос – це звучало тоді звичайно, як вирощувати хліб. Однак уже саме це дієслово «підкорювати» передбачало і певне психологічне налаштування, зазвичай не властиве українській ментальності. Тим більше, що героїзація свідомості вступала в певний *дисонанс* із реальними земними можливостями самореалізації у негармонійному соціальному світі, з відчуттям національної поскрибованості. Тому так часто Василь Симоненко «опускається» на грішну землю, де живуть і трудяться його стражденні земляки, виявляючи справжній (але вже інший, буденний, бо повсякденний) героїзм у такій споконвічній справі, як вирощування хліба насущного. Ціла поетична галерея простих трударів – це гімн тій праці, яку поет умів не відокремлювати од людини як особистості, а розглядав її як *сутнісний вияв*, спосіб самореалізації в світі.

Однак той високий *моральнісний імператив*, що був для поета над усе, і вирізняв його з-поміж інших. У цьому полягав *феномен Василя Симоненка*. Поет утверджував словом кодекс честі українського родоvodu, і поезія його була

способом переконання інших у тому, у що сам беззастережно вірив. Більше того – у що сам був вкорінений усім своїм естетичним чуттям, способом мислення, світовідчуття й способом самого свого існування. Для культивування – у доброму значенні цього слова – такої «нової людини» створювалося своєрідне *художньо-поетичне енергетичне поле*, в якому й самооприявлюється діяльний, пристрасний, нефальшивий ліричний герой. Саме звідси – декларативність, баладність, притчевість поезії Василя Симоненка, де *окличність – як конденсація надміру пристрастей та емоцій*. Причому надмір пристрасті – не фальшивий прийом, яким ішов і вказував шлях поет, не позірний, а вистражданий, бо «не виговорений» попередніми поколіннями, він іде від природної народної інтуїтивної моралі: *«Коли крізь розпач винуться надії // І загудуть на вітрі степовім, // Я тоді твоїм ім'ям радію // І сумую іменем твоїм. // Коли грозює далеч неокрая // У передгроззі дикім і німім, // Я твоїм ім'ям благословляю, // Проклинаю іменем твоїм. // Коли мечами злоба небо крає // І крушить твою вроду вікову, // Я тоді з твоїм ім'ям вмираю // І в твоєму імені живу»*. Органічний – від землі й людського незламного духу – Симоненків *патріотизм* був надзвичайно щирим, адже містив у собі весь спектр почуттів – від синівської любові до рідної землі – до ненависті, адресованої її ворогам. Однак, розпинаючи себе почуттям синівської відповідальності за долю вітчизни між цими двома Шевченковими домінантами – любов'ю й ненавистю – Василь Симоненко був твердо переконаний: *«Легко ніжність мою голубину збагнути...»*.

Україна для нього – багатомістке поняття, що тримається на *вертикалі життя-смерть*, де ці екзистенціали становлять опозиційну пару з їхніми крайніми, *максималістськими* виявами людських емоцій. Образно ідентифікуючи себе з Україною, поет говорить від її імені по праву не тільки своєї національної приналежності, а й міри та глибини синівської відповідальності, змінюючи тональність залежно від змодельованих уявою ситуацій. Образ України в поезії Василя Симоненка – динамічний, персоніфікований, ідейно насажений, пошевченківськи піднесений до рівня найбільшої святості, «вселенської совісті», молитви, матері, опоетизований на найвищих емоційних реєстрах людської душі: *«Україно! Ти для мене диво! // І нехай пливе за роком рік, // Буду, мамо, горда і вродлива, // З тебе чудуватися повік. // Ради тебе перли в душі сію, // Ради тебе мислю і творю. // Хай мовчать Америки й Росії, // Коли я з тобою говорю. // Одійдіте, недруги лукаві! // Друзі, зачекайте на путі! // Маю я святе синівське право // З матір'ю побуть на самоті»*. Часто поезія Василя Симоненка «тримає» *імператив моральнісного пафосу* на загальниках-максимах. Однак за ними – не бідність мислення, а намагання зосередити читацьку увагу саме на тому чи тому постулаті, *ситуативна універсальність*, звична для людської свідомості. І тільки *екстремальне слово* здатне переступити той *пориг «осідлості» свідомості*, подолати усталену «звичність», «докричатися». Тим-то воно у Василя Симоненка виправдане. І водночас слово поета дуже камерне, інтимне, адже апелює до найтонших порухів людської душі, *кордоцентричного коду* української людини.

Поезії Василя Симоненка притаманна подієвість, конкретика, олюдненість реальними, не засхематизованими героями з реальними долями, живими емоціями; у його сюжетних віршах – *долепроживання* цих героїв, підкреслено звичайних трудівників («*Безіменні, // святі, // незрівняно чудесні*») у яких – доля самої країни, наповненість їхніх буднів конкретикою буття, де буття – це не тільки лінійна канва подій, а й ріст душі, доростання її до інших, вищих вимірів («*Дід умер*», «*Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою*», «*Баба Онися*» та ін.). Поет свято вірив у те, що на «вутлі плечі» нужденних селян лягли всі житейські випробування, й що їм, молодим, дістанеться менше гіркоти, але – не менше відповідальності за цей недосконалий світ: «*Я із древнішого роду, // Бо я – полтавський мужик*», – зізнавався поет, декларуючи свою приналежність до хліборобського (а значить працьовитого, чесного, як хліб) родоводу. Тема глибинної *сув'язі поколінь*, і в цьому контексті – тяглості й відповідальності («*Живу не лише за себе, // Я мушу жити й за них; Усе, що вони любили, // Віддай долюбить мені!*»), проходить червоною ниткою через усю поезію Симоненка (саме тому в нього дід «увесь не умер»), який доземно вклоняється «безсмертним предкам» (однойменний вірш) і перебирає на себе властиве поколінню шістдесятників почуття «*безневинної вини*» за дисгармонійність світу: «*Зі мною говорять могили // Устами колишніх людей, // І їх нерозтрачені сили // Пливають до моїх грудей. // Усе, що вони не доміряли // У чорному гвалті боїв, // Хай клеютом і зав'язями // Ввірветься в думки мої!*»

Неоромантична поетика Василя Симоненка – поетика поривань, жагучої віри в можливу досконалість людини, прагнення ідеалу в його національному ограненні, звідси – *міфологеми шляху/стежки людини до самої себе* – досконалої, доведеної, *моря/вітрил/попутного вітру (вітру перемін)*. Міфологеми, які мали в своєму осерді ту «*стрілу часу*», що націлювала вперед – до Краси, Добра і вселюдської Любові. Моральний імператив вимагав віри й наснаженості, а ще – несхибності й звіряння тих максимів перед власною совістю. Якщо *високість* асоціюється в поета з космічними далями, шляхом і вітром, то *совість* – завжди закорінена в землю, випоюється її життєдайними соками справжності й родючості. *Земля* (як правило, глевка) – це *коріння, борозна, колос*, також *крона, плоди, хліборобські руки* як символ справжності. *Образ вітру* – не тільки символ поривання, руху вперед, а ще й намагання, ба навіть потреба спішити «*робити себе*», адже творчість Василя Симоненка перейнята *загостреним відчуттям індивідуального часу*. І це – теж одна з причин його рвйної, емоційно максимальної напруженої поетики, де владарюють «вітри тужаві».

Василь Симоненко не сприймав лакованості, ерзаців, його високі слова – щирі тією високою щирістю власної переконливості, що інтуїтивно підказує: так треба і так можливо. Поет бачив потенційні можливості духовного росту, відчував його в собі та інших, учив людей – таким бачив своє покликання – вищувати власний дух, аби зміцнів, вивищився й дух нації, всього українства.

Максимальні вимоги до «якості» людини, що їх повсякчас висував Симоненко, залишаються такими ж високими й до самого себе. Найвищий судія для нього – совість, але незамулена, а очищена від накипу соціалістичної ерзац-моралі. Щоб її пробудити, спонукати до катарсису (хоч саме це поняття й не фігурує в його художній естетиці), поет вдається до екстремальних, гучних, часто з надривом, з обвинувачувальним максималізмом, *межово насичених* емоційних виразів-закликів. Такий же суд совісті чинив поет і над самим собою – безпощадно, вимогливо: «*І знову сам воюю проти себе...*». За пафосом, однак, не губилася прозрілива глибина проникнення в суть речей. Окличні речення не ховають за собою глибокий – часом продуманий, а часом і спонтанний *вибуховий, спонтанний роздум-імператив*, притаманний високому таланту – Василь Симоненко «вибухав» щораз по-новому, аби сказати те «гаряче» по-молодечому рвійно, щораз із новим ракурсом бачення теми. Усе це переконує у Симоненковій безстрашності в слові: розуміючи свої часто хрестоматійні постулати й імперативи, він не побоюється повторювати їх, сповідуючи граничну простоту й виразність слововислову. Здається, він боїться іншого: ввести себе в непролазні хащі штучно сконструйованих, метафорично ускладнених образів, формалістичних надмірностей, верлібрових недомовленостей тощо. Тож і назва його першої книжки «Тиша і грім» – концептуальна, адже поет свідомо декларує контрасти, що лункіше вдаряють/б'ють у набати пам'яті родоводу: серед тиші лункіше лунає грім, а після грому залягає *голосніша тиша*. Уся його поетика будується на вертикалі *громадянське/інтимне, тиша/грім*, на контрастах: коли в громадянському, часто патетичному лункіше віддзвонює інтимне переживання людиною найсокровеннішого, те, про що можна говорити найдовірливіше, а то й мовчати «з матір'ю насамоті».

«Поет складної простоти» (за визначенням Валерія Шевчука), Василь Симоненко знав вище натхнення «з небесних октав»: його вірші нерідко містять справжні перлини художньої образності, що приходять до нього «*під купол світань*» «з *прибоєм уяви*», «запліднені» від чистоти й світлості його душі. Поетичний світ Симоненка містить неповторний, неперебутній, достоту Симоненківський символ, «вбраний» у відомі нам слова «*лебеді материнства*». Ця глибоко національна, українська метафора несе у собі *подвійний знак чистоти*: образ лебедя як чистої вірності, незрадливості, і збірний образ материнства – як апогею чистої материнської любові й жертвності, націленої в майбуття. Він надзвичайно щирий, коли сповідується: «*І сьогодні вклоняється серце моє // Тій земній, соромливій, жагучій жіночості, // Що красою життя – материнством – стає*».

*Екзистенційно-персоналістський вимір* – так можна окреслити філософсько-естетичну домінанту Симоненкового художнього світу. Відчуття *неповторності буттєтривання* людини на цій землі особливо гостро звучить у його творчості – наскрізно й визначально, до якої теми він не звертався б. «*Є тисячі ланів, але*

один лиш мій» – це не лише зізнання в любові до рідної землі, а й усвідомлення неповторності життєвої дороги, неповторності Долі, унікальності власного вибору. Прикметно, що нікому не вдалося в ті роки так *індивідуалізувати* (і *персоніфікувати*) та *екзистенціювати* в поезії *простір українства*, як Василеві Симоненку («Люди – прекрасні...», «Ми усі по характеру різні...» та ін.). Сонет «Я», написаний 1955-го, задовго до однойменного вірша «Я», свідчить про органічність вrostання поета в цю філософську проблематику, яку він афористично виокреслив словами, мудрими у своїй простоті: *«Ми – не безліч стандартних "я", // А безліч всесвітів різних»*. Його гостре відчуття неповторності кожної особистості йшло від *екзистенційних первнів язичницької вітаїстичної епохи*: його *екзистенціалізм* *питомо український*, закорінений у *язичницьке* відчуття світу. Так, В. Табачковський згадує, як його як професійного філософа вразили *«силою екзистенціального прозріння»* рядки Василя Симоненка *«Ти знаєш, що ти – людина...»* [4, с. 122] – і це яскрава ілюстрація до думки Юрія Лавріненка, що поети не раз першими відчують, що з нами відбувається, рівно і як приклад того, що засобами художнього слова можна коротко і влучно сформулювати цілий філософський постулат. Особливо за умов, коли національна філософська дисциплінарна галузь у силу ідеологічних та політичних причин не мала ані можливості, ані потенції здобути на власні філософські рефлексії. Це був артикульований небайдужим, пристрасним голосом *бунтівливо ствердний, стихійний інтуїтивний український екзистенціалізм*, переданий козацькими генами ще від трипільської цивілізації, бо саме на такий його вияв настав час, коли суспільство почало вже задихатися у безлико́сті колективістського «ми». І розбурхати суспільну свідомість могли не абстрактні філософські постулати, що апелюють до інтелектуальних потуг людини, а коротка, містка, влучна, як постріл, проста поетична фраза, мовлена без закучерявлених образів чи формалістичних вивертів. Фраза, яка одразу потрапляла у ціль. Те, що інші оприявнювали у властивий їм метафоричний спосіб, Василь Симоненко *оголював до незаперечних сентенцій*, вкладаючи у них усю пристрасність своєї натури. Й ті, здавалося б, банальні, самозрозумілі речі, замулені ідеологічними вивертами тоталітарної системи, запалюючись голосом чесним і мужнім, поверталися до людей своїм сяєвом первозданності, пробуджуючи в їхніх душах давно приспане чи й атрофоване. Межові, екстремальні стани вибору потребували й максимальної експресивності, «замикаючи» почуття у дві крайні максими – любов і ненависть: *«Я хотів би, як ти прожити, // Щоб не тліти, а завжди горіть, // Щоб уміти, як ти, любити, // Ненавидіть, як ти, уміть»*; або: *«Ти знаєш, що ти – людина? // Ти знаєш про це чи ні? // Усмішка твоя – єдина, // Мука твоя – єдина, // Очі твої – одні. // Більше тебе не буде // Завтра на цій землі. // Інші ходитимуть люди, // Інші кохатимуть люди – // Добрі, ласкаві й злі. // Сьогодні усе для тебе – // Озера, гаї, степи. // І жити спішити треба, // Кохати спішити треба – // Гляди ж не проспи! // Бо ти на землі – людина, // І хочеш того чи ні – // Усмішка твоя – єдина,*

*// Мука твоя – єдина, // Очі твої – одні*. У цьому програмному для творчості Василя Симоненка, хрестоматійному вірші, здавалося б, банальні фрази, підняті до рівня життєствердного почуття самоповаги й розуміння унікальності кожного дарованого Богом життя, сягали глибини людських сердець і осідали в пам'яті назавжди.

Фраза – коротка, рвійна, смислово «ламана», несе динаміку, рух. Вона побудована таким чином, що наголос робиться на другій її частині, де стверджується унікальність людини, її *екзистенційний індивідуальний космос*, що відбивається у тих «єдиних» її очах. Неабияке смислове навантаження несуть і розділові знаки – зокрема, тире, простір яких заповнений невимовленим уголом життєствердним «єсть». Знаки ж запитання мають радше *ствердний*, а не *запитальний характер* – навіть у тому разі, коли йдеться про альтернативну відповідь: *«Ти знаєш про це чи ні?»*. *Параболічний повтор* служить не тільки смисловим обрамленням, намаганням наголосити на найпосутнішому, закріпити те в рецепції читача чи слухача – він нібито *замикає* життєвий *цикл* людини: її народження й смерть, наповнюючи простір між ними відчуттям неповторності життя. Смислова акцентація – з натиком, напругою – увиразнює авторський намір показати людині людину в її унікальності – просто й дохідливо, але так, щоб вона змогла замислитися над справжніми й вдаваними, а точніше, насаджуваними їй цінностями. Саме у парадигмальному просторі екзистенціалів *любви-ненависти* викристалізовується у Василя Симоненка – через важке долання в собі гнівливих Шевченкового звучання інвектив – домінантний *екзистенціал любові*, яка одна й здатна розтопити світ збайдужілих, черствих сердець. Бо скільки б не кидав гнівливих слів в обличчя тих, кого він зве байдужими (а байдужість розглядає як одне з найбільших лих), однак зрештою приходиться до розуміння, що тільки сила такого почуття, як любов, здатна здолати застиглість каміння – *«каміння душі»*, воскресити *«камінні душі»*: *«...хочеться так любити, // Щоб навіть каміння байдуже // Захотіло ожити // І жити!»*. *Комунікативність* між поетом і світом (і цей процес триває безупинно, адже поет самоздійснюється у площині аксіології – тих загальнолюдських моральних цінностей, які надають його існуванню осмисленості й доцільності) постійно відбувається в *зустрічному режимі*: Василь Симоненко не тільки апелює до життя, очікуючи від світу добра, а й щиро маніфестує свою готовність віддавати себе світові: *«Не шкодуй добра мені, людині, // Щастя не жалій моїм літам – // Все одно ті скарби по краплині // Я тобі закохано віддам»*. *Поетика серйозності* часто сусідить у нього з *поетикою карнавалізації*, де право на особливу серйозність (*межову серйозність*) надається іронії, кпину, гумору, а то й сатири. Вбраний у шати Симоненкової іронії соціальний контекст життя середини минулого століття з пориванням у «комуністичну радість» ще більше увиразнює потребу його сучасників в оновленні, обстоюванні загальнолюдських ідеалів добра, справедливості, душевної краси.

Симоненківська *жагучість* – не прагнення приручити блискавку, а намагання бути самому подібним до неї, тож поетика поривань набирає у нього статусу естетичної норми. Цей Симоненків дух оновлення енергетично живив художньо-естетичне явище, яке ми зємо українським шістдесятицтвом. Саме тому «Симоненко став явищем, більшим за його власний доробок» [3, с. 148], тобто за простір, означений його власним ім'ям<sup>1</sup>.

## Література

1. *Дзюба І.* Василь Симоненко // Дзюба І. З криниці літ. У 3-х т. – Т. III. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 517–533.
2. *Сверстюк Є.* Симоненко-ідея // Сверстюк Є. На святі надій. Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 443–448.
3. *Стус В.* Серед грому і тиші // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 138–148.
4. *Табачковський В.* У пошуках невтраченого часу. Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників. – К.: Парапан, 2002. – 296 с.

---

<sup>1</sup> Ширше про В. Симоненка див.: *Людмила Тарнашинська.* «Поетика поривань» як естетична норма // *Людмила Тарнашинська.* Українське шістдесятицтво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспект): видання друге, доповнене. – К.: Смолоскип, 2019. – С. 81–112.



О. В. Червинская

## НАРРАТИВ БЕЗУМИЯ В ОПТИКЕ ВИРТУОЗНОГО ГОГОЛЕВСКОГО СТИЛЯ

---

*...Год 2000 апреля 43 числа.*

*Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря.*

*«Записки сумасшедшего»*

*...не признаёт современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых.*

*Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую и все они, низкие и прекрасные, все вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его.*

*«Мертвые души»*

Современный контур формирования литературоведческого концепта *безумие* (в аспекте поэтики диалога, нарратива, мотива двойничества и пр.) вполне сформирован. В творчестве Н. Гоголя градуированную последовательность различных состояний и степеней сумасшествия изначально представляет собой уже весь цикл «Петербургских повестей». Ниже парадигма безумия рассматривается как принцип градирования стилистических уровней формы преимущественно в аспекте нарратологии (термин был предложен Цв. Тодоровым еще в 1969 г.) в качестве конструктивного жанрового концепта «Мертвых душ», однако опустим перечисление основных ракурсов этого научного направления, поскольку на сегодня такую задачу выполняет фундаментальное исследование В. Шмида [20].

Безусловно, ментальный изоморфизм смыслового наполнения парадигмы «безумие» в данном случае связан с особенностями религиозного, а также речевого сознания гениального писателя, внимание которого устремлялось в сторону обыденности «презренного и глупого в жизни». В «Мертвых душах» мир человеческих отношений наиболее прямолинейно отражается в постоянных аналогиях с кишасшим миром разных микроскопических тварей, что постоянно перенастраивает, заимствуя синтагму Р. Тименчика, «интерпретационный регистр» [18, с. 149] повествуемого: Гоголь пропускает человеческий образ сквозь материю колоритной онтологической метафоры, отождествляя человека с насекомым, делая подобное отождествление смыслообразующим элементом всей книги. Виртуозная игра авторской нарративной стратегии – сопряжение разномасштабных смыслов, превращение большого в малое и малого в огромное.

Принято считать, что безумие для Н. Гоголя было тотальной проблемой – и в плане предмета изображения, и в плане личного опыта. Возможно, как полагает А. М. Грачева, это стало общим местом с легкой руки В. Г. Короленко, «который использовал сюжет “Вия” как метафору литературной судьбы Гоголя» [7, с. 306]. Однако оставим в стороне вопрос о том, насколько тесно сплелись духовная история писателя и данная тема. Сам Гоголь опасался этого «лицемерно-бесчувственного современного суда, который <...> отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, *придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта*» [6, т. 7, кн. 1, с. 127] (здесь и далее курсив мой. – О. Ч.).

В целом подобного рода позицию весьма радикально и не обосновательно в своих размышлениях об идентичности художественной формы отвергает Тимофей Гаврылив, с которым трудно не согласиться: «Литература как фантазм или же сумма фантазмов отвлекает внимание от текста и замыкает его на личности автора. Такой подход вульгаризирует текст как поэтико-эстетический, художественный феномен и направлен на проставление диагноза автору, присвоение ему идентичности неполноценного индивида, “загнанного”, с “психическими проблемами”. Отсюда литература сводится к неосознанной самотерапии, в процессе которой автор стремится овладеть своими комплексами неполноценности, маниями, проблемами и т. п.» [5, с. 157]. Большинство современных исследователей гоголевской проблематики придерживается аналогичного мнения [см.: 8, с. 345–370].

Все же следует справедливо отметить, что имеются интересные размышления о духовной судьбе загадочного автора с точки зрения православной веры в книге очерков В. Воропаева [4]. В прямолинейной формулировке и глубоко вопрос о религиозных колебаниях Гоголя проанализирован также и Е. Дмитриевой – к слову, позицию Воропаева она относит к числу весьма «воинственных» [8, с. 345].

Нами вопрос рассматривается в ином контуре: гоголевский концепт безумия интерпретируется как виртуозная разновидность тропа, градуированная

метаметафора, прорисованная в перекрещивающейся оптике нарративных стратегий (присутствие текста в тексте, имплицитные наблюдатели-персонажи, в числе которых – автор, речевое своеобразие отдельных образов и пр. [см.: 12]). Первоначально следует отметить, что в общем контексте темы к концепту безумия особым вниманием отметились постсоветские десятилетия. Так, Л. Антощук, вписывая проблему в культурологический формат, особо подчеркивая ее онтологическое измерение, отмечала наиболее значимые парадигмы: странничество и тип странника, творчество как форма изоляции от общества и соответствующий тип художника, прочие поведенческие образцы и т. п. [2].

Ряд актуальных перспектив затрагивает и М. Зимина в своей диссертации, написанной с опорой на работу М. Фуко «История безумия в классическую эпоху», очерчивающую «процесс семиотизации безумия – превращения клинической и социальной практики в образы, мифы, нарративы – в контексте психиатрии, культуры, литературы, социологии». Ею, в частности, концепция безумия в «Записках сумасшедшего» Н. Гоголя (в типологическом контексте прочих романтических сюжетов о безумии) справедливо представлена как экзистенциальная [10]. Закономерно, что *безумие* рассматривается именно в статусе концепта и акцентируется особая кратность данной темы в литературе, ее доминирование именно «в переходные эпохи смены культурных парадигм».

Внимательно отследила «нарратив безумия» по Гоголю в «Записках сумасшедшего» О. Иоскевич, представив его «качественно новым этапом в осмыслении проблемы безумия в русской литературе первой половины XIX века», выводя его, в частности, из «идеи Петербурга» [11, с. 91], а также предлагая считать этот текст «первой попыткой вербализации безумия в русской литературе» [11, с. 114]. Устоявшееся мнение о том, что безумие Поприщина отражает социальную драму общества, исследовательница, опираясь на наиболее авторитетных исследователей, предложила, однако, дополнить иными мотивациями: в первую очередь – вниманием писателя к «патологическим состояниям психики», его собственным состоянием здоровья [11, с. 92–94]. Справедливым является соотношение тут гоголевского текста с немецкой романтической традицией, акцент на том, что в данном случае тема безумия, развернутая Н. Гоголем, «связана с “высоким” романтическим безумием и может быть адекватно осмыслена лишь в соотношении с ним» [11, с. 95]. Наконец, бесспорно ценным выводом представленного анализа является замечание о том, что «безумный» нарратив приводит к открытию «внутренней диалогизации повествования» [11, с. 115], что органично вписывается в некогда сказанное о диалоге Д. Лукачем, М. Бубером и М. Бахтиным. Идея диалога, спонтанно и совершенно независимо завладевшая сознанием этих выдающихся мыслителей XX в., в итоге подвела современную науку к пониманию того факта, что телеология текста аргументируется наличием того читателя, который способен прочесть его нарративы.

В данном случае «диалог с самим собой» действительно в какой-то степени может выступить коннотацией безумия, но только – в какой-то степени, о чем можно еще долго рассуждать. Продуктивным может быть целый ряд и других измерений. Например, мера времени, акцентированная Н. Копытянской [13]. В «Записках сумасшедшего» для героя теряет всякий смысл в первую очередь само время, оно становится формальным – цифровой бессмыслицей, и обезумевший персонаж выпадает и из него, и из реальности (Например: «Год 2000 Апреля 43 числа» [6, т. 3, с. 217] или «Никоторого числа. / День был без числа. / Числа не помню. Месяца тоже не было. / Было черт знает что такое» [6, т. 3, с. 219]).

Однако любопытно, присутствует ли в нашей проблеме какая-либо иная закономерность, можно ли ее уловить и ради чего это следует делать. Для постановки этой задачи одних «Записок сумасшедшего» не достаточно, следовало бы взглянуть и на их контекст – поскольку весь цикл «Петербургских повестей» также может стать убедительным материалом в перспективе затронутой темы. «Петербургские повести», куда входят «Записки сумасшедшего», бесспорно, представляют собой градуированную последовательность различных состояний и степеней сумасшествия. «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель» (каждое из этих произведений со своей нарративной спецификой) провоцируют на поиски различных ключей прочтения темы безумия. К примеру, в контексте пушкинского опыта современный исследователь истолковывает демонизм Чаркова в «Портрете», предваряя анализ обзором эволюции собственно «природы гоголевского демонизма» [21, с. 383–392]. Однако изображение определенных этико-психологических аномалий имеет место не только в этом произведении, но и во всех прочих разножанровых текстах Н. Гоголя. Наиболее своеобразен в этом плане самый последний гоголевский шедевр – поэма «Мертвые души», где безумие интерпретируется буквально «на все лады». Автор, следуя некоему (скрытому) принципу, градуирует это состояние – в этом смысле не случаен образ дороги, верст, следующих одна за другой остановок и пр.

Конечно, упомянутые тексты вполне допустимо «просканировать» и сквозь иные концепты – так, как мы это видим в работе В. Проппа о природе смеха и комического в искусстве, где он систематически обращается к опыту Гоголя, поскольку в некоторых случаях сумасшествие играет роль и комического приема [16]. Свои сомнения в справедливости тезиса о том, что комическое возникает из противоречия формы содержанию, ученый аргументировал анализом гоголевских текстов [16, с. 142–143]. Этот подход весьма продуктивен и для нас, особенно в том месте, когда в своих рассуждениях о форме и содержании В. Пропп, в частности, выдвигает в качестве более широких понятий такие корреляты, как «видимость» и «сущность», соотнося специфику их художественного воплощения с «миром окружающих нас в текущей жизни явлений и предметов»: «То, что Гоголь хотел сказать в “Ревизоре” (“содержание”, “сущность”), могло быть выражено только в форме этой комедии (“форма”, “видимость”» [16, с. 143].

Аналогично «профильтована» русская мысль эпохи модернизма сквозь гоголевский *концепт красоты* А. Грачевой [7]. По убеждению исследовательницы, «модернистское истолкование гоголевской повести «Вий» как сгущенного до эмблематики изложения идеи Красоты объединяет различных представителей новых течений как в литературе, так и в философии рубежа XIX–XX вв.» [7, с. 310]. В теме статьи, никак не отражающей концепт безумия, невольно сверкнул этот акцент – во фрагменте о ремизовской интерпретации книги В. Розанова «Темный лик» (с примерами из «Вия»), в которой мечтательная любовь провозглашена «несчастной или преступной любовью, ненормальной, ничем не кончающейся, которой положены пределы», ибо «мечтательное начало вместе с тем есть и жестокое» [7, с. 311].

Своеобразно развернутая Гоголем тема двойничества выступает очень популярным концептом нарратива. Так, Д. Лихачев изначально определял двойничество как предмет трагический, указывая на то, что, «зародившись в недрах смехового мира, тема рокового двойничества уже в “Повести о Горе Злосчастии” становится темой трагической. Именно в этом последнем аспекте она выступит впоследствии и у Гоголя (“Нос”), Достоевского (“Двойник” и др.), Андрея Белого (“Петербург”) и т. д.» [14, с. 42]. Интересно, что А. Грачева отмечает влияние гоголевского «Портрета» (в частности, говоря о новелле «Ночной принц» литератора Серебряного века Сергея Ауслендера) также именно в плане техники романтического двоения, однако «вторым миром», как она подчеркивает, в рассматриваемом ею случае выступает не возвышенная романтическая греза, а полностью противоположное – мир нечисти: «Заклучив сделку с нечистой силой, герой выбирал материализацию Любви в прельстивших его фантомах. Но, как и в гоголевском “Портрете”, сделка с властителем ночи оборачивалась утратой души. Погнавшись за призраком, Трубников получал вместо великой любви тривиальную интрижку, а из романтического юноши превращался в бессердечного светского “льва”» [7, с. 287–288]. Таким образом, двоение можно интерпретировать как мировоззренческую интригу, как онтологическое соотношение того, что берется за норму, и противоположного этому – включая сюда и тему безумия.

Рассматривая категорию интриги в современной нарратологии, В. Тюпа подчеркивает, что «основополагающим свойством нарративных практик (не только художественных) является их двоякая событийность» [19, с. 64]. Ученый приводит и важную ссылку на следующее замечание М. Бахтина: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте. Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [3, с. 403–404].

Как подчеркивает В. Тюпа, «ключевая нарратологическая категория креативного аспекта – имплицитно-авторская (концептуальная) перспектива смыслообразности рассказываемой истории. В тексте она манифестирована кругозором нарратора и динамической системой “точек зрения” и “голосов”» [19, с. 64]. В стилистике гоголевского письма имеют место все обозначенные позиции.

Вникая в онтологический смысл понятия *безумие*, нельзя не заметить его ментального изоморфизма, что немаловажно в связи с тем, что речь идет о малороссе Гоголе. Например, украинский язык не калькирует русское слово «безумие» (без ума), а интерпретирует его на свой лад – как «божевілля» (без Бога). В каждом из этих языков вокруг этих двух центров скапливаются свои, оригинальные синонимические наслоения – в украинском: божевілля, навіженість, приморочення, дурість, безумство, несамовитість, нестямя, оскаженілість, не сповна розуму и т. д.; в русском: безумие, сумасшествие, без царя в голове, не в себе, неистовость, страсть, безрассудство, «свихнутость», глупость, юродство (но безбожие не входит в этот ряд). Таким образом, в русском семантическом ключе сумасшествие можно прочитывать как отсутствие здравого смысла. Но хочется избежать методологического соблазна располагать в соответственном порядке примеры из гоголевского текста, сравнивать их (исходя из настоящего факта) и получать вытекающие выводы. Все такого рода определения неоднозначны и спорны. Не случайно в толковании, например, феномена юродства Д. Лихачев некогда оспаривал положение авторитетных коллег: «Одно из положений Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского заключается в том, что смех в Древней Руси был направлен не столько на себя самим смеющимся, сколько “работал на зрителя”». Лихачев возражал: «Юродивый своими чудачествами прежде всего убеждал самого себя в своем смирении. Смеховые представления юродивых были “театром для себя”» [14, с. 6]. В данном случае вопрос зависает между двумя риторическими полюсами.

Итак, в любом случае следует помнить, что украинское речевое сознание транслирует этот онтологический феномен состояния преимущественно в духовную сферу, тогда как русское, прежде всего, соотносит его с проблемами интеллекта. Важно понимать, что Гоголь прочитывал «сумасшествие» и как «божеволие», воспитанный семьей в украинском лоне церковности, а также систематическими уроками Закона Божьего в Нежинском лицее («Каждый день въ 6-мь часу пополудни занимаються воспитанники чтеніемъ книги, составленной из четырехъ Евангелистовъ и дѣяній Апостольскихъ. Прочее время употребляется для повторенія уроковъ и для отдохновенія» – из «Расположенія учебныхъ предметовъ въ Гимназіи вышшихъ наукъ князя Безбородко 1820-го года») [17, с. 87]. Несомненно, он был знаком со словами апостола Павла: «...иудеи требуют знаменій, а эллины ищут мудрости, мы же проповедуем Христа распятого: для иудеев – соблазн, а для язычников – безумие: для самих же призванных – как иудеев, так и эллинов – Христа, Божию силу и Божию премудрость; *ибо*

“безумное” Бога мудрее людей и сильное людей “немощее” Бога» (Кор. 1:22–26). В апостольских посланиях не раз звучит призыв помнить, что «в мудрости мира сего отражается сатанинский ум» (Еф. 2:2) и что «она есть безумие перед Богом» (1 Кор. 3:19). Уроки Закона Божьего побуждали задумываться над сказанным в Священном Писании: «Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот *будь безумным, чтобы быть мудрым*» (Ис. 5:21). «Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом, как написано: “уловляет мудрых в лукавстве их”» (Иов 5:13). Или: «Господь знает умствования мудрецов, что они суетны» (Пс. 93:11). Библейские реминисценции в гоголевском письме также выступают четко стратифицируемой формой наррации. Именно с христианскими наставлениями неоднократно резонирует писательский принцип автора «Мертвых душ» в его достаточно последовательных толкованиях «мудрости». К примеру: «мудр тот, кто не гнушается никаким характером, но, вперяя в него испытующий взгляд, *изведывает его до первоначальных причин*» [6, т. 7, кн. 1, с. 227]. Отсюда его сознание обращается именно к «характерам скучным, противным, поражающим печальною своею действительностью», к «бедным, ничтожным своим собратьям» [6, т. 7, кн. 1, с. 126], до неузнаваемости искривленным жизнью. С повествуемым в Библии согласуется постоянная и яркая гоголевская мысль: «Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки. И не раз *не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его забывать великие и святыя обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое*» [6, т. 7, кн. 1, с. 227]. Подобные превращения писатель испытывает «до самых глубин». И, тем не менее, анализируя градус безумия по Гоголю, не достаточно ограничиваться какой-либо одной из исследовательских позиций.

Для писателя ум и душа взаимодейственны, потому не раз им упоминается «сон ума» – полемически заимствованный из известной испанской поговорки, популяризированной офортом Ф. Гойи «Сон разума порождает чудовищ» из цикла «Капричос». В духовном плане не менее «божеволия» катастрофичен «спящий ум» (т. е. «без-умие»), он тоже ведет к изломам и крайностям личности: «*Спит ум, может быть обретший бы внезапный родник великих средств; а там имение бух с аукциона, и пошел помещик забываться по миру, с душою, от крайности готовую на низости, которых бы сам ужаснулся прежде*» [6, т. 7, кн. 1, с. 228–229].

На романтическое поприще писателей, прославившихся изображением идеальных героев, Гоголь не вступил. Характерный для него иронический нарратив чересчур красноречив: «Счастлив писатель, который <...> из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, <...> и, не касаясь земли, весь

повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их, как в родной семье; а между тем далеко и громко разносится его слава. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, *показав им прекрасного человека*. <...> Нет равного ему в силе – *он Бог!*» [6, т. 7, кн. 1, с. 126]. Романтическая ирония в данном случае бьет по романтической чувствительности: «...зато, по окончании чтения, – развивает в другом месте свою мысль автор, – душа не встревожена ничем, и можно обратиться вновь к карточному столу, тешащему всю Россию. Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность» [6, т. 7, кн. 1, с. 228].

Итак, Гоголь останавливает свой выбор на таком антропологическом векторе как «человеческая бедность». Отворачиваясь от романтизма, он утверждает свою позицию на другом полюсе, разворачивает свою оптику в сторону «презренного и глупого в жизни» [6, т. 7, кн. 1, с. 127]. Под гениальным пером люди, эти «ничтожные и низкие им лелеянные созданья», становятся смешными, но этот факт автор сопровождает значимой оговоркой о том, что «высокой восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!» [6, т. 7, кн. 1, с. 127].

Погружаясь в мир ненормальности, писатель «дерзко» (как он говорит) хочет «вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи» [6, т. 7, кн. 1, с. 126–127]. Потому у него в «Мертвых душах» все так или иначе безумцы и все смешны, в чем как виртуозный художник он убедительно последователен. По авторскому определению, его герои «странны» – именно с такими ему определено «идти об руку», «озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» [6, т. 7, кн. 1, с. 127]. Он видит и воссоздает «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога» [6, т. 7, кн. 1, с. 127], но его ироническую речь, при всей ее «крепкой силе неумолимого резца», никак нельзя назвать злобной. Это, бесспорно, обратная сторона его любви.

Одним из ключевых примеров нарративного принципа совмещения противоречий в особую образную целостность является вставная притча о Кифе Мокиевиче и его сыне Мокии Кифовиче. Гениальный образ, слепленный из двух, по-разному неуравновешенных персонажей (модель песочных часов), «которые неожиданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы». В. Воропаев увидел в этой вставной новелле-притче обобщение всей многообразной персониферы «Мертвых душ» [4, с. 174]. По сути, это образец иронической метафоры – вечно колеблющегося маятника истории. Оба персонажа находятся на противоположных полюсах от должного. «Кифа Мокиевич, человек нрава кроткого, проводивший жизнь халатным образом. Семейством своим он не занимался;



существование его было обращено более в умозрительную сторону и занято следующим, как он называл, философическим вопросом: “Вот, например, зверь, – говорил он, ходя по комнате, – зверь родится нагишом. Почему ж именно нагишом? Почему не так, как птица, почему не вылупливается из яйца? Как, право, того: *совсем не поймешь натуры, как побольше в нее углубишься!*”» [6, т. 7, кн. 1, с. 229]. Другое дело – его сынок Мокий Кифович. «Был он то, что называют на Руси богатырь, и в то время, когда отец занимался рождением зверя, двадцатилетняя плечистая натура его так и порывалась развернуться. Ни за что не умел он взяться слегка, все или рука у кого-нибудь затрещит, или волдырь выскочит на чьем-нибудь носу. В доме и в соседстве всё, от дворовой девки до дворовой собаки, бежало прочь, его завидя <...> “Никому нет от него покоя, такой припертень!”». Однако несокрушимо отеческое чувство: «Что, право, думают, мне разве не больно? разве я не отец? Что занимаюсь философией, да иной раз нет времени, так уж я и не отец? Ан вот нет же, отец! отец, черт их побери, отец! У меня Моккий Кифович вот тут сидит, в сердце! <...> Уж если он и останется *собакой*, так пусть же не от меня об этом узнают, пусть не я выдал его» [6, т. 7, кн. 1, с. 230]. Эта метафора-притча обсуждалась неоднократно и рассматривалась под самыми разнообразными углами зрения (например, как гротескная стилизация фольклорного первоисточника [4, с. 174–178]).

С точки зрения специфики нарратива и так называемой нарративной логики (известная концепция Ф. Анкерсмита [1]), следует отметить, в тексте «Мертвых душ» встречается также ироническое описание алогичного речевого состояния сумасшествия, миксация нескольких нарративных проекций, характерная для внезапного поведенческого сдвига – в захлебывающемся монологе дамы, просто приятной, примчавшейся с новостью к даме, приятной во всех отношениях: «Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует: “Продайте, говорит, все души, которые умерли”. Коробочка отвечает очень резонно, говорит: “Я не могу продать, потому что они мертвые”. – “Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые...”» Словом, скандалозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает, ну, просто, оррёр, оррёр, оррёр!.. Но вы себе представить не можете, Анна Григорьевна, как я перетревожилась, когда услышала все это. “Голубушка барыня, говорит мне Машка, посмотрите в зеркало: вы бледны”. – “Не до зеркала, говорю, мне, я должна ехать рассказать Анне Григорьевне”. В ту ж минуту приказываю заложить коляску, кучер Андрюшка спрашивает меня, куда ехать, а я ничего не могу говорить, *гляжу просто ему в глаза, как дура; я думаю, что он подумал, что я сумасшедшая*. Ах, Анна Григорьевна, если б вы только могли себе представить, как я перетревожилась!» [6, т. 7, кн. 1, с. 172].

Гоголь пропускает образ человека сквозь материю колоритной онтологической метафоры, в конечном счете уравнивая и отождествляя человека с заурядной

мухой. Мир человеческих отношений в «Мертвых душах» наиболее прямолинейно отражается в постоянных аналогиях с кишачим миром разных микроскопических тварей. Гоголь этот принцип оговаривает особо, подчеркнув, что «равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых», и что «много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья» [6, т. 7, кн. 1, с. 127]. Наиболее очевидна в нарративной партитуре поэмы конструктивная роль фрагмента о мухах, где Чичиков «погружается» в ослепительный мир дамских нарядов и фраков (осколками этого впечатления позже не раз сверкнет гоголевский текст): «Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фракы мелькали и носились *врознь* и *кучами* там и там, как *носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета*, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а *воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами*» [6, т. 7, кн. 1, с. 15].

Обращает на себя внимание гиперреалистическая техника прорисовки этого параллельного мушиного общества: «Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, *но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крыльшками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами*» [6, т. 7, кн. 1, с. 15].

В тексте «Мертвых душ» мухи одновременно живут своей собственной жизнью в своем (параллельном) мире, в то же время они сопровождают человеческое бытие и в конечном итоге символизируют надменную глупость, выступают прямой аллегорией не только человеческих отношений, но в контексте иной разнообразной мошкары маркируют само человеческое сообщество (убедительное сравнение: мужик, «который, поднявши где-то на дороге претолстое бревно, тащил его на плече, *подобно неутомимому муравью*, к себе в избу» [6, т. 7, кн. 1, с. 102]). Об этом можно выстроить длинный ряд красочных примеров.

В нижеследующем автор предоставляет своему читателю возможность созерцать пробуждение Чичикова в многократном приближении – изображена его голова, где последовательно его рот, ухо и глаз (весьма символическая совокупность!) отмечены посещением мух: «Проснулся на другой день он уже довольно поздним утром. Солнце сквозь окна блистало ему прямо в глаза, и мухи, которые вчера спали спокойно на стенах и на потолке, все обратились к нему: одна села

ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его крепко чихнуть – обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения» [6, т. 7, кн. 1, с. 46].

В другом месте текста досада Чичикова вымещается на все той же безобидной мухе: «Стоит, то позабываясь, то обращая вновь какое-то притуплённое внимание на все, что перед ним движется и не движется, и душит с досады какую-нибудь муху, которая в это время жужжит и бьется об стекло под его пальцем» [6, т. 7, кн. 1, с. 206].

Дохлае мухи дважды упомянуты в описании беспорядочного натюрморта на плюшкинском бюро, где среди прочего прячется «рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом» [6, т. 7, кн. 1, с. 108]. Особого внимания в том же плане удостоивается и плюшкинская чернильница – «с какою-то заплесневшею жидкостью и множеством мух на дне» [6, т. 7, кн. 1, с. 121].

Именно муха во многих случаях выступает в тексте метонимией человеческой особи, начиная от известного «люди мрут как мухи» («Вправду! – подхватил с участием Чичиков, – и вы говорите, что у него, точно, люди умирают в большом количестве? – Как мухи мрут. – Неужели как мухи!» [6, т. 7, кн. 1, с. 94] или в повторе «Ему хотелось заехать к Плюшкину, у которого, по словам Собакевича, люди умирали как мухи» [6, т. 7, кн. 1, с. 102]) – и до полного отождествления человека с мухой в сентенции Собакевича: «...впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? что это за люди? мухи, а не люди. – Да все же они существуют...» [6, т. 7, кн. 1, с. 98]. Мертвые души и мертвые мухи фактически сливаются в одну парадигму.

У Гоголя и Прометей способен превратиться в жалкую муху (довольно часто цитируемый фрагмент): «В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем делается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!» «Да это не Иван Петрович, – говоришь, глядя на него. – Иван Петрович выше ростом, а этот и низенький и худенький, тот говорит громко, басит и никогда не смеется, а этот черт знает что: *пищит птицей* и все смеется». – Подходишь ближе, глядишь, точно Иван Петрович! “Эхе, хе”, – думаешь себе...» [6, т. 7, кн. 1, с. 48]. Что интересно, тему этого фрагмента предваряет экфрасис, существенно расширяющий рецептивное поле реплики о метаморфозе человека, преображенного из Прометея в муху: «Окинувши взглядом комнату, он [Чичиков] теперь заметил, что на картинах не все были *птицы*: между ними висел *портрет Кутузова и писанный масляными красками какой-то старик с красными обшлагами на мундире, как нашивали при Павле Петровиче*» [6, т. 7, кн. 1, с. 46]. В целом можно говорить о метаморфозах в пределах всего объема персониферы «Мертвых душ» как об основном лейтмотивном фоне этого текста.

Наконец, во фрагменте про «так называемых патриотов» (пауков) в сравнение с мухой включается в том числе и писательская личность: «Еще падет обвинение на автора со стороны так называемых патриотов, которые спокойно сидят себе по углам и занимаются совершенно посторонними делами, накапливают себе капиталы, устраивая судьбу свою на счет других; но как только случится что-нибудь, по мнению их, оскорбительное для отечества, появится какая-нибудь книга, в которой скажется иногда горькая правда, *они выбегут со всех углов, как пауки, увидевшие, что запуталась в паутину муха, и подымут вдруг крики*» [6, т. 7, кн. 1, с. 229].

Муха, как некая жирная точка, завершает затем весь повествовательный горизонт текста, буквально вобравший в себя кучу всего мелкого и крупного – от вещи до человека, завершая авторскую речь: «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоянного двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и *прочей мелюзгой*, рябые шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону, и по другую, помещичьи рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: такой-то артиллерийской батареи, зеленые, желтые и свежо-разрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянута вдаль песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны, как *мухи*, и горизонт без конца... Русь! Русь!» [6, т. 7, кн. 1, с. 207–208].

Безумие у Гоголя является заблуждением ума, т. е. результатом сбившегося с дороги порядка и истинной меры, взятой и рассматриваемой в разных степенях. Особенно выразительно эта мысль прочитывается в описании всеобщего сумасшествия, охватившего губернское общество под впечатлением идеи купли-продажи мертвых душ: «“Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!” Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников *дураками*, потому что щедр человек на слово *дурак* и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему. Довольно из десяти сторон иметь *одну глупую, чтобы быть признану дураком мимо девяти других хороших*» [6, т. 7, кн. 1, с. 198].

Безумие, по Гоголю, есть одержимость всякой страстью, которая толкает человека на умопомрачительные поступки: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую» [6, т. 7, кн. 1, с. 227]. Безусловно, центром всего повествования является изнуряющая Чичикова страсть к благополучию, но на этом одном примере подтверждается главное тираническое свойство страстей: «Все они, низкие и прекрасные, все вначале покорны человеку

и потом уже становятся страшными властелинами его» [6, т. 7, кн. 1, с. 228]. И тем не менее роль обвинителя автор на себя никогда не берет, избегая радикализма авторских сентенций, апеллируя к «мудрости небес»: «Но есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь. Великое земное поприще суждено совершить им: все равно, в мрачном ли образе или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, – одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес» [6, т. 7, кн. 1, с. 228].

Источником безумства могут быть глубоко запятанные побуждения абсолютной каждой человеческой души. И Гоголь признается в конце концов в непостижимости человеческой природы: «...живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, – и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека» [6, т. 7, кн. 1, с. 228]. Однако главный вывод прочитывается в иной перспективе: безумие является тотальным состоянием, охватывая все – от мухи до целых человеческих сообществ.

Апелляция к читателю является основным принципом гоголевской нарративной стратегии (данная парадигма понимается сегодня как «обобщающий принцип сюжета и повествования» [см.: 9]). Мы это видим в неоднократных репликах повествователя, обращенных к читателю – например, ироническое: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет. И во всемирной летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги» [6, т. 7, кн. 1, с. 198].

Безумие – это, по Гоголю, нравственная слепота и нравственная глухота, неспособность к восприятию истины, мимо которой постоянно «в глухой темноте текли люди», которые всегда «умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолюстья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга:

“Где выход, где дорога?”» [6, т. 7, кн. 1, с. 198]. Безумие циклично. По убеждению автора, не меньшим безумием является смех «над *неразумием* своих предков», однако «смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки» [6, т. 7, кн. 1, с. 198]. Таким образом, новая перспектива освоения гоголевского интеллектуального шедевра читателем, диалог автора с ним могут возникнуть на пересечении всех затронутых здесь ракурсов и всех допустимых обобщений.

Наконец, полностью переключаясь с тезисом Н. Мазепы о том, что «“лиризация” литературы не может и не должна быть понята как некое вторжение одного родового начала в чужую область и завоевание чужих рубежей, т. е. “чужих” жанров» [15, с. 14], подчеркну не совсем настойчиво, но вполне убежденно, что обозначенная в «Мертвых душах» тема безумия всей своей нарративной полифонией актуализирует пафос поэмы, или, точнее, в очередной раз утверждает таковую в статусе жанровой матрицы, что направляет рецепцию в нужное русло.

## Литература

1. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков; пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова; под науч. ред. Л. Б. Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2003. – 360 с.
2. Антошук Л. К. Концепция и поэтика безумия в русской литературе и культуре 20–30-х гг. XIX в.: автореф. дис. канд. филолог. наук. – Томск: Томск. гос. ун-т, 1996. – 18 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
4. Воропаев В. А. Гоголь над страницами духовных книг: научно-популярные очерки. – М.: Макариевский фонд, 2002. – 208 с.
5. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. – М.: Наука, 2003–2012.
7. Грачева А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2011. – 368 с.
8. Дмитриева Е. Е. Гоголь и католичество: pro и contra // Поэтика русской литературы: сборник статей [К 80-летию проф. Ю. В. Манна]. – М.: РГГУ, 2009. – С. 345–370.
9. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). – Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.

10. *Зими́на М. А.* Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму: автореф. дис. канд. филолог. наук. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2007 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissertat.com/content/diskurs-bezumiya-v-istoricheskoi-dinamike-russkoi-literatury-ot-romantizma-k-realizmu#ixzz2i0NYEf5o>.
11. *Иоскевич О. А.* На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.). – Гродно: ГрГУ, 2009. – 161 с.
12. *Ковалев О. А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского). – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 198 с.
13. *Копи́стянська Н. Х.* Час і простір у мистецтві слова. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.
14. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
15. *Мазепа Н. Р.* В поэтическом поиске: Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии. – К.: Наукова думка. – 176 с.
16. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
17. *Самойленко Г. В.* Николай Гоголь и Нежин. – Нежин: Вид-во «Аспект-Поліграф», 2008. – 314 с.
18. *Тименчик Р. Д.* К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам. XXIII: Текст – культура – семиотика нарратива. – Тарту, 1989 – С. 145–150.
19. *Тюпа В. И.* Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства. – 2013. – № 87. – С. 64–76.
20. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
21. *Янушкевич А. С.* О каком пушкинском демоне идет речь в «Портрете» Н. В. Гоголя // Поэтика русской литературы: сборник статей [К 80-летию проф. Ю. В. Манна]. – М.: РГГУ, 2009. – С. 383–392.

А. А. Юдин

## ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

---

*Наталья Ростиславовна была научным руководителем моей кандидатской диссертации (которая писалась долго и неровно сугубо по моей вине). Руководителем бесконечно терпеливым, неизменно благожелательным, понимающим. Когда работа, посвящённая творчеству Андрея Битова, прочитанному через призму ранней философии и эстетики М. М. Бахтина, была готова, Наталья Ростиславовна всецело ее поддержала, только беспокоилась, не слишком ли она теоретическая для совета по истории литературы. В центре предлагаемой статьи снова М. М. Бахтин, и снова один из ее героев – Андрей Битов, и, возможно, она также «слишком теоретическая». С благодарностью посвящаю её светлой памяти Натальи Ростиславовны.*

Несмотря на обобщенное название, речь далее пойдет не о философии литературы вообще и истории литературы вообще, а о конкретном эпизоде в истории литературоведения, который, однако, дает повод к обобщениям в отношении указанных двух дисциплин как двух подходов к литературному тексту и литературному процессу. Предмет рассмотрения – два полемических и даже остро-критических выступления Михаила Леоновича Гаспарова, направленных против идей и работ Михаила Михайловича Бахтина.

Первое из них относится к 1979 году. Это статья «М. М. Бахтин в русской культуре XX века», впервые опубликованная в тартусском сборнике «Труды по знаковым системам». Основные критические замечания Гаспарова сводятся к следующим пунктам:

1) Главное обвинение состоит в том, что Бахтин – творец, а не исследователь. Бахтин – продукт и выразитель социальной и культурной революции 1920-х гг., «Пророк нового Ренессанса» [11, с. 35]: «Система взглядов М. М. Бахтина на язык и литературу складывалась в 1920-х гг. 1920-е гг. в русской культуре – это социальная революция, культурная революция, новый класс, ощутивший себя носителем культуры; это программа «мы наш, мы новый мир построим... это чувство «и я – носитель культуры!»... «и я способен творить, а не только снизу вверх смотреть на творцов!» – это Бахтин (с его культом деятельной спорящей мысли)».



И в этом смысле, по мнению Гаспарова, он сродни формалистам, несмотря на то, что в своих работах подверг критике их как направление в целом [11, с. 33].

2) Главное у Бахтина: «пафос экспроприации чужого слова». «Задача творчества – выложить свою мысль из чужих унаследованных слов» [11, с. 34].

3) Осуждению подвергается также «пафос диалога, т. е. активного отношения к наследству». «Литературное произведение для него – не слово, а преодоление слова, не то, что захватано прежними работниками, а то, что удалось из этого сделать»; «Вся культура прошлого – лишь полуфабрикат для культуры будущего» [11, с. 34].

4) Также Бахтину ставится в вину «нигилистический отбор ценностей». Из культуры прошлого «ему не близок ни Пушкин, ни Шекспир, ни даже Толстой. Он принимает лишь две вещи – во-первых, карнавальную традицию и Рабле, во-вторых, Достоевского: иными словами, или комический хаос, или трагическую разноголосицу» [11, с. 34].

5) Бахтин – это «противопоставление «романа» и «поэзии», резкая вражда к поэзии и вообще к «авторитарному языку», слишком подчиняющему себе собеседника» [11, с. 35].

6) «Несвоевременные последователи сделали из его программы творчества теорию исследования». «Органическая цельность бахтинского мировоззрения оказалась раздроблена на отдельные положения: о диалоге, о смеховой культуре и пр.» [11, с. 35].

Ирония истории, завершает Гаспаров, состоит в том, что «теперь из его собственных работ собеседники нового поколения берут только то, что они считают нужным для себя» [11, с. 35].

Второе критическое выступление Гаспарова против Бахтина под названием «История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина» состоялось через двадцать пять лет<sup>1</sup>. В этом тексте Гаспаров обновляет и дополняет список возражений.

7) Меняется обоснование критики Бахтина как творца. Все дело в том, что Бахтин – философ, а не филолог: «В культуре есть области творческие и области исследовательские. Творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия – область творческая, как и литература. А филология – область исследовательская. Бахтина нужно высоко превознести как творца – но не нужно приписывать ему достижений исследователя. Философ в роли филолога остается творческой натурой, но проявляет он ее очень необычным образом. Он сочиняет новую литературу, как философ – новую систему» [9].

---

<sup>1</sup> В форме доклада на международной конференции «Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (10–11 ноября 2004, Москва, МГУ) [9]

8) Бахтин «сочиняет новую литературу, как философ – новую систему». Целью Бахтина было «переписать саму европейскую литературу. Еще вернее сказать: не переписать, а пересочинить». «Новая, небывалая литература, программу которой сочинил Бахтин, называлась мениппеей... Этим гиперболически возвеличивается важность именно этого литературного ряда в ущерб всем остальным». «Бахтин... представляет... теоретический конструкт как исторический факт». «В конечном счете мениппея становится просто условным оценочным названием всего, что нравится лично Бахтину, что он считает хорошим и важным». «...В сознании носителей европейской культуры такой всеобъемлющей традиции никогда не существовало, это хорошо известно историкам литературы...» При этом «гиперболически возвеличивается важность именно этого литературного ряда в ущерб всем остальным».

9) «Область Бахтина-философа – этика, наука о должном, а не филология, наука о сущем. Свои представления о должном Бахтин переносил на литературу». «Он – философ, которому важнее не философия, а философствование, не система, а процесс. Главное в философии для него – этика, то есть, в его понимании, область нерешенного, область выбора, область становления поступка. Это свое отношение он переносит и на литературу: ему важнее не произведения, а становление этих произведений». «Сквозь мертвый текст он хочет видеть живого человека с его интенциями и интонациями». «Ему нужно незафиксированное, – потому что только здесь возможен выбор, т. е. поступок, т. е. путь к Богу».

10) Обновляется аргументация критики диалога. Теперь диалогизм – это солипсизм и эгоцентризм: «Смягченная форма солипсизма называется эгоцентризм: для эгоцентрика всякий автор важен не тем, каков он для себя, а тем, каков он для меня. Бахтин называет это диалогизмом и считает уважением к Другому». «Эгоцентризм агрессивен: собеседники в диалоге борются за власть своих значений над словом-знаком».

11) Появляется критика концепции карнавала: «Сам карнавал у него фантастичен. Для Бахтина (по К. Эмерсон) суть карнавала в том, чтобы человек со смехом посмотрел со стороны на самого себя (“над кем смеетесь? над собой смеетесь!”) и этим очистился и усовершенствовался. Непонятно, почему это недостижимо наедине с собой, зачем при этом нужно карнавальное многолюдство... Карнавал оказывается изысканной формой аскетизма. С реальными формами карнавальной культуры, цель которых – дать выплеснуться опасным для общества агрессивным страстям, это не имеет ничего общего».

12) Наконец, Гаспаров отмечает противоречие в философских взглядах самого Бахтина на основании различия между предметами его исследования – «романом воспитания» и «карнавалом»: «Из реальной литературы он признавал лишь роман (точнее – только Prüfungs-, Bildungs-, Entwicklungsroman: остальные для Бахтина не существовали). Но этот роман для Бахтина утверждал становление человеческой личности, а карнавал утверждал неизменность человеческой

природы; они оказывались взаимоисключающими явлениями. Так Бахтин, сочинитель небывалой литературы, вступал в конфликт с Бахтиным, пытающимся исследовать реальную литературу; этот конфликт в его творчестве так и остался не разрешенным, а лишь затушеванным».

Кажется, наиболее взвешенную и аккуратную попытку разобраться в справедливости-несправедливости гаспаровской критики сделала Кэрил Эмерсон в статье «Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине»<sup>2</sup>, где присутствует также стремление сблизить позиции: «Мне лично представляется, что учиненный Гаспаровым Бахтину допрос с пристрастием – в своем роде здоровый корректив к бахтиноведческим исследованиям... И в этом смысле М. Л. оказывается союзником Бахтина: оба они, каждый по-своему, предупреждают нас об опасности эгоцентризма» [16, с. 17]. Иными словами, критический удар с Бахтина перенаправляется на «последователей». Однако что делать с такими формулировками: «Как мог Бахтин позволить себе так осознанно – ведь классическую филологию он знал не понаслышке! – вводить в заблуждение своих неподготовленных читателей?»; «До чего нужно было довести человека, чтобы он, как солипсист, создал из себя иной мир в замену сущего, иную литературу в замену общеизвестной!»; «Бахтин смотрит в зеркало на свое Я, но воображает, что это Ты»; «Бахтин в диалоге сосредоточивается на себе, а не на другом, это форма эгоцентрического самоутверждения»; «повседневными диалогизмами Бахтин лишь отвлекает наше внимание от своего главного диалога с Богом, а в душе смотрит на них с презрением»; «Текст для него... состоит из высказываний, каждое из которых – «неповторимое событие текста». (Какую уверенность в оригинальности и неповторимости своих чувств нужно иметь для такого утверждения!); «своему властному пониманию Бахтин приписывает сотворческие права» [9]. Резко. По сути, это переход на личности, сомнительный с точки зрения научной этики. Сергей Георгиевич Бочаров в своем ответе на эту критику справедливо заметил, что в ней слышится «что-то психологическое и личное, а не только научное, словно наш сильный филолог лично и глубоко задет явлением Бахтина» [5, с. 48].

На мой взгляд, все перечисленные возражения (которые в некоторых случаях звучат как обвинения) парируются. В каждом отдельном случае можно подобрать цитату-опровержение из Бахтина и показать, что имеет место *misinterpretation*,

---

<sup>2</sup> Следует отметить еще одну попытку ответить на критику Гаспарова, принадлежащую Ивану Андреевичу Есаулову [12]. Однако Есаулов возражает только на один тезис Гаспарова – противопоставление изучения исторического контекста произведения как научного подхода толкованию исходя из контекста интерпретатора, или «близкого» и «далекого» контекстов, как говорит Есаулов, принимая термины Бахтина. Есаулов не разбирает позицию Гаспарова в целом. Кроме того, различение литературного факта и субъективной интерпретации, на котором прежде всего настаивает Гаспаров, не совпадает с упомянутым.

или эксцесс интерпретатора. Но для целей данной статьи этот эпизод заочной полемики важен не сам по себе, а как повод и возможность подхода к заявленной в заглавии теме.

Критические выпады Гаспарова несправедливы, но при этом – парадоксальным образом – справедлив в известной мере сам посыл в смысле небезосновательности научной позиции, которая стоит за этой критикой. Гаспаров отмежевывается от Бахтина как своего научного антипода и порой весьма пронизательно ухватывает существенные моменты бахтинского подхода (хотя и представляет их в искаженном виде).

Позиция Гаспарова – утверждение строго научной филологии как приверженности фактам и объективности в смысле элиминации всякого вовлечения личности исследователя. Позиция последовательная, опирающаяся на почтенную традицию, но не абсолютная. И сам Гаспаров обнаруживает ее ограниченность в данном случае, ибо как раз оставляет собственные методологические основания и заходит на чужую территорию.

Во-первых, Гаспаров обращается к интерпретации, и довольно свободной. Он ни разу не использует формулировки понятий, идей Бахтина, но переинтерпретирует их, так что они получают даже противоположное значение (более всего достается «диалогу»): Диалог – это «экспроприация чужого слова» [11, с. 34]; «Диалогический подход – это... и смиренное выслушивание чужих голосов [однако] перед тем, как их переломить» [11, с. 35]; «Диалог с прошлым оказывается прикрытием экспроприации прошлого»; диалог это иллюзия; диалог – это солипсизм, эгоцентрическое самоутверждение, как эгоцентризм он агрессивен, это борьба за власть своих значений над словом-знаком; «Карнавал оказывается изысканной формой аскетизма» [9]. Вот здесь как нельзя более к месту определение «экспроприация чужого слова», что вменяется Бахтину.

Некоторые возражения-обвинения плохо согласуются между собой, если не прямо противоречат друг другу. Обвинение в творчестве в первом выступлении проистекает из духа социальной и культурной революции 20-х гг., во втором – Гаспаров выводит из того, что Бахтин – философ, а философия – деятельность творческая. С одной стороны, Бахтин – нигилист, с другой – его интересует этика, поступок, путь к Богу. В одном случае Бахтин выразитель духа своего революционного времени, в другом – он эскапист, «он не тянулся... к своему времени, а отталкивался от него. Куда? В солипсическую щель, из которой можно непосредственно общаться с Богом» [9]. Странное отождествление – солипсизма и общения с Богом – возможное разве в полемическом пылу. А если главная интенция, приписываемая Бахтину – диалог с Богом, то как это может вести к агрессивному диалогизму и захватничеству?

На две статьи – только одна цитата, и та взята не из текстов Бахтина, а сказанного им в личной беседе – о невозможности доказательства бытия Бога [9].

Во-вторых, Гаспаров отступает от своего же принципа контекста. Он постулирует: «Вступая в диалог с вещью, читатель или может подстраиваться к ее контексту, или встраивать ее в свой контекст (диалог – это борьба: кто поддастся?)» [11, с. 34]. Предпочтение явно отдается первому<sup>3</sup>. Но весь контекст Бахтина, упоминаемый в статьях, – это привязка к революционной эпохе 20-х: в одном случае со знаком плюс (как адепта программы «мы наш, мы новый»), в другом – со знаком минус (как эскаписта, забившегося в солипсистскую щель). Нет, к примеру, упоминания о невозможности заниматься философией и определить свои литературоведческие книги как философские<sup>4</sup> (что могло бы просто снять все эти критические замечания). Никак не обозначен генезис Бахтина как философа, его связь с феноменологией, неокантианством, философией жизни, что, возможно, не дело литературоведа. Но не упоминается, например, и литературоведческий контекст появления «Проблем творчества Достоевского», т. е. разнообразии литературы о Достоевском начала века.

Наконец, в-третьих, ряд (и даже большая часть) критических тезисов Гаспарова ступают на территорию философии. К примеру, исходный постулат, который кладется в основу всей критики: «Творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия – область творческая, как и литература. А филология – область исследовательская» [9], – это положение явно выходит за пределы компетенции филологии. То, что наука упрощает картину мира, мягко говоря, не бесспорно, как и то, что философия – деятельность творческая. Большинство философов очень удивились, узнав, что «сочиняют системы». Впрочем, это обвинение явно устарело ко времени его выдвижения.

Ввязываются в философский спор критика переноса этики на литературу, критика диалогизма как экпроприации и солипсизма, не подкрепленная рефлексивной проработкой понятий, словно речь идет о простых и очевидных вещах<sup>5</sup>. Здесь критика Гаспаровым Бахтина по большей части разворачивается в области философского осмысления науки. Она опирается на ценностные предпосылки и неверифицируемые научным путем понятия, в частности на идеальное представление о науке.

---

<sup>3</sup> В другом месте Гаспаров критикует структуралистов за прочтение классических текстов в своем, а не их собственном историческом контексте [7, с. 110].

<sup>4</sup> На это указывал С. Бочаров [5, с. 48 и далее].

<sup>5</sup> Стоит отметить, что идея диалога, которой так досталось, появляется независимо у разных мыслителей, а у Бахтина возникает прежде всего как развитие феноменологической философии, медленно вызревая. Это, разумеется, философская метафора, опирающаяся на феноменологические данные. Поэтому никакой связи тут ни с духом революционного экпроприаторства, ни эскапизма нет. Более того, она появляется вполне оформленная только у позднего Бахтина. Следовательно, здесь, уличая Бахтина, Гаспаров допускает прямой анахронизм.

Единственное, пожалуй, возражение, которое могло бы перевести разговор на филологическую почву – это упрек в сочинении небывалой литературы, никогда не существовавшей традиции мениппеи<sup>6</sup>.

Но здесь уместно задаться вопросом: что представляет собой та история литературы, которую защищает Гаспаров<sup>7</sup> и которую «пересочинил» Бахтин?

Гаспаров сформулировал свой проект научной истории литературы, которую еще только предстоит написать, в статье «Как писать историю литературы». В сжатом виде он формулируется следующим образом: «Охватить исследованием – это значит сделать то же, что я и мои работающие предшественники сделали со стихом: выделить существенные явления, подсчитать, систематизировать и обобщить». В том числе и «не-стиховые уровни: язык и стиль; образы, мотивы, сюжеты; эмоции и идеи; и те формы, в которых все это сосуществует, то есть жанры». Далее результаты этих бесконечных подсчетов идут в примечания. «В текст пойдут выводы и обобщения. А вокруг этих выводов и обобщений по основной части литературы, по поэтике, будет все, что относится к бытованию и окружению литературы и что редко включалось в традиционную историю литературы». Во-первых, это литературное производство. Во-вторых, это литературное потребление. В-третьих, географическое и историческое расширение литературного поля: «включение переводной литературы» и «включение литературы предыдущих эпох» [9].

Этот проект остался неосуществленным. К тому же возникает вопрос: можно ли подсчитать «идеи», или, другое слово, «смыслы»? Все остальное – это формы, но смыслы не поддаются подсчету и словарной каталогизации. К смыслам не придумано другого подхода, кроме интерпретации. Формы опознаются как единичности, т. е. «интерпретируются» путем количественного подсчета. Смыслы опознаются смыслами. Смыслы понимают – исходя из своей перспективы. Смещение перспективы приводит к смещению смыслов и даже пересмотру фактов.

---

<sup>6</sup> Однако здесь нет криминала. Сергей Сергеевич Аверинцев еще в статье 1989 года замечал, что мениппея как метафора стоит в ряду таких определений, как, например, термин «роман-трагедия», предложенный Вячеславом Ивановым в отношении романов Достоевского [1, с. 200].

Небезынтересно отметить возможность иного и даже ровно противоположного восприятия бахтинского литературоведения. Так, Алексей Цветков, видимо, исходя из своего опыта преподавания литературы в американских университетах, указывает, что «нетипичная для наших русских современников популярность» Бахтина на Западе связана как раз с тем, что у него «научный метод возобладал над эстетическим эффектом», а в пример подчинения текста научному методу приводит как раз понятие мениппеи [15].

<sup>7</sup> Кэрил Эмерсон констатирует: «При всем научном ригоризме, Гаспаров ни в любом из высказываний о Бахтине между 1979 и 2004 годом, ни в какой-либо другой своей работе о филологии так и не дал сколько-нибудь точного определения того, что же, по его мнению, следует считать подлинным мотивом филологической деятельности, литературоведческого исследования» [16, с. 27].

Сам Гаспаров прибегает к интерпретации, явно выходящей за пределы фактической истории литературы, например, в статье «Катулл, или изобретатель чувства» [8]. В кратком изложении ход мысли выглядит следующим образом: «Катулл – любимец читателей нового времени». «Но за популярность есть расплата: упрощенность» [8, с. 371]. Дело в том, что «занимают любовные стихи в общем корпусе... “книги Катулла Верронского” – не более четверти всех стихотворений, не более десятой части всех строк!». «Больше всего стихотворений в сборнике оказывается таких, которые деликатнее всего можно было бы назвать ругательными, а менее деликатно – похабными» [8, с. 372]. «...то, что называется творчеством Катулла, в высшей степени неоднородно. Перед нами как бы не один, а три Катулла: Катулл бранный, Катулл ученый и Катулл влюбленный». Бранный Катулл «наименее понятен для нынешнего читателя» [8, с. 376]. Гаспаров предлагает интерпретацию диалектики этих трех Катуллов: «“Катулл бранный”, прошедший сквозь фильтр “Катулла ученого”, – вот что такое “Катулл влюбленный”» [8, с. 394]. Но критерии для выстраивания такой диалектики добыты не из самого Катулла и даже не из контекста его творчества. Частично этим критерием служит последующая традиция: Корнелий Галл, за ним «Тибулл, за ним Проперций, за ним Овидий», и далее «жанр любовной элегии... перешел в Европу нового времени». «По другой линии – от «безделок» в лирических размерах – наследником Катулла стал Гораций». А «традиция «горацианской лирики»... дошла до самого XIX века». А частично... «Катулл хорошо знал иррациональную силу приступов любви и ненависти. Но он не наслаждался этим буйством страсти – он боялся его. Античный человек еще не выстроил столько барьеров между стихией и собой, сколько выстроила культура наших дней». А частично – и даже в большей степени – на философию. В фундаменте интерпретации – философская идея эволюции (окультуривания) чувственности человека. А точкой отсчета служит современный читатель. Не только в уже цитированном начале, но и в финале статьи: «Он вошел в плоть и кровь европейской цивилизации. И только потому, что он стал для нас само собой разумеющимся, читатель нашего времени может позволить себе историческую несправедливость: любоваться у Катулла не теми элегиями и учеными стихотворениями, в которых он ближе всего подошел к своей цели, а теми лирическими вспышками недоукрошенной страсти, которые Катуллу были страшны, а нам благодаря Катуллу – уже безопасны» [8, с. 394].

Итак, интерпретация Катулла (1) опирается не только на факты, но и на философскую идею, (2) выходит за рамки контекста самого поэта, (3) апеллирует к эгоцентричным запросам современного читателя, (4) включает в себя ценностные суждения. Подобное же устройство интерпретации можно обнаружить в

таких статьях Гаспарова, как, например, «Овидий в изгнании», «Гораций, или Золото середины», «Овидий, или Поэт будущего».

Таким образом, историк литературы, если он не ограничивается ролью хранителя и классификатора фактов и причинно-следственных связей между ними, но и становится читателем (собеседником читателя), т. е. *понимает* текст<sup>8</sup>, не может обойтись, как в данном случае Гаспаров, без щепотки философии: *cum grano philosophiae*. А история литературы вряд ли может быть только музеем, где все факты-экспонаты сосчитаны в целом и в частности и раз и навсегда застыли на своих местах в единственной последовательности.

История литературы – это также история смыслов. Но смыслы подвижны. Они не в прошлом, а в настоящем, что делает подвижной историю литературы. Об этом очень выразительно сказал Хорхе Луис Борхес: «Сумей я прочесть любую сегодняшнюю страницу – хотя бы вот эту! – так, как ее прочтут в двухтысячном году, и я бы узнал, какой тогда будет литература» [4, с. 468].

Разумеется, это не означает перманентной революции, но какое-то движение в литературе и в истории литературы постоянно происходит. Оно остановится только тогда, когда литературу перестанут читать: «Слава поэта в итоге зависит от горячности или апатии поколений безымянных людей, которые подвергают ее испытанию в тиши библиотек» [4, с. 500]. Литературу создают читатели. Это тривиально, но нетривиально то, что читатели могут менять литературный ландшафт прошлого. Но, разумеется, активнее это делают писатели. Еще одна подсказка Борхеса: «...каждый писатель сам создает своих предшественников. Его творчество переворачивает наши представления не только о будущем, но и о прошлом» [4, с. 423]. Наверное, все-таки не каждый. Чем сильнее писатель, тем больше шанс этого обратного влияния. Но эта мысль Борхеса подсказывает ракурс, который мне кажется интересным. Я имею в виду то, что писатель сначала читатель и притом весьма эгоцентричный читатель. При всей продолжающейся профессионализации литературы, захватывающей уже и образование, все-таки писатель среди творческих профессий (музыкантов, художников, людей театра, кино), по-видимому, в наибольшей степени остается дилетантом, или, точнее, самоучкой (хотя и здесь положение дел стремительно меняется). Он познает «историю литературы», входя в литературное сообщество и как частный читатель. Он познает свою историю литературы. Научная история литературы в большинстве случаев дотягивается до писательского мира только через отдельных студентов-филологов, которые затем стали писателями или литературными критиками. Иными словами, в большинстве случаев писатель – неуч в смысле научной истории литературы и волонтерист. Но у него обязательно есть своя история литературы. И – скорее да, чем нет – она будет интереснее научной истории литературы. Писатель в роли историка литературы в большинстве случаев намер-

<sup>8</sup> Сам М. Л. Гаспаров в «Записях и выписках» называет филологию «службой общения» [7, с. 110]. Не может быть общения без понимания.



няка интереснее литературоведа. Увы, скучный литературовед – скорее правило, чем наоборот. У писателей же другой недостаток. Они нередко предвзяты, даже нетерпимы к некоторым или многим своим собратьям. Литературовед не может себе этого позволить. Он как бы должен быть всеяден.

По большей части такая личная история литературы остается в скрытом измерении как внутренний опыт и практическое достояние. Тем не менее нетрудно указать отчетливые примеры, свидетельства ее существования: Розанов, Пруст, Элиот, Гессе, Борхес, Набоков, Филипп Соллерс, Иосиф Бродский, Милан Кундера, Андрей Битов и немало других. Эта личная история литературы не может не быть эгоцентричной. И по большей части это история не фактов, а смыслов. По крайней мере как следует из слов Борхеса. Писатель «вдыхает» смыслы, которые доходят до него из прямых или опосредствующих источников.

И если традиция мениппеи никогда не существовала, то история смысла, которому Бахтин дал это имя, – также принадлежит истории литературы, хоть, возможно, и не фиксируется вполне филологическими методами.

Два конкретных примера. Первый – писательское признание по поводу личного ощущения истории литературы из эссе «Нарушенные завещания» Милана Кундера, указывающего на ограниченность объективной (он говорит: «сверхличностной») истории: «Я считаю, что это ощущение общности всегда остается личностным, человеческим, поскольку в ходе истории концепция того или иного искусства... как и ощущение его эволюции... подвергаются бесконечному осмыслению и переосмыслению каждым отдельным художником, каждым отдельным произведением. Смысл истории романа – это поиск этого смысла, его постоянное создание и воссоздание, которое ретроактивно охватывает все прошлое романа...» [14, с. 22].

Иными словами, для писателя нет строго «фактической» истории литературы, застывшей в прошлом. История литературы живет в настоящем. Это *внутреннее* состояние истории литературы, которое, пожалуй, входит в прямое противоречие с внешним «объективно-научным» взглядом на нее.

В этой связи мениппея Бахтина представляется попыткой эгоцентрического прочтения творчества избранного писателя, собирающей все возможные смыслы-предшественники. Здесь нет претензии на подмену истории литературы. Это философская археология литературных смыслов.

Второй пример о дремлющих смыслах и незавершенности прошлого. Андрей Битов в одном из своих текстов поделился своими эссеистическими историко-литературными замыслами, безвозвратно оставшимися в прошлом<sup>9</sup>: «В пору безгласности.. [М]меня занимало, праздно, что бы могли написать наши классики в

<sup>9</sup> «Оставшимися в прошлом» эти замыслы названы, поскольку они были вызваны к жизни историческими обстоятельствами, также канувшими в Лету. Точнее, некоторые из них позднее были осуществлены в связи с уже другими историческими обстоятельствами. См. книгу «Пятое измерение».

наших условиях. Как бы выглядел Чехов, доживи он до 37-го, или Блок, доживи он до 41-го... Я хотел бы написать о Леониде Добычине как о советском Джойсе, о Варламе Шаламове как о Чехове, о Солженицине как о Таците, традициях древней восточной прозы в творчестве Зощенко и о пещерах раннего христианства – у Платонова. О Мандельштаме и Домбровском... Наконец, о Василии Белове как о немце и Василии Аксенове как об истинно русском писателе» [3, с. 33].

Наконец, история литературы живет не только в настоящем, но и в будущем. Эту мысль опять же как нельзя лучше выразил сам Бахтин: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2, с. 373]<sup>10</sup>. И литературоведение Бахтина как несостоявшаяся философия – тоже, возможно, смысл, который ждет своего «возрождения».

Гаспаров обвиняет: «Бахтин – это бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов» [11, с. 35]. Если заключить в скобки обвинительный пафос, это справедливо. Бахтин предлагает философию чтения. Гаспаров как бы проговаривается: «Бахтинское ощущение своего права на творчество – это продолжение общечеловеческого ощущения права на сотворчество» [9]. Но коль скоро сотворчество общечеловечно и правомерно, его нельзя просто включить в раздел «Потребление литературы».

Филолог понимающий не избежит философствования. Однако тут он рискует уподобиться господину Журдену, не подозревавшему, что говорит прозой. В это невинное занятие стоит внести осознанность и философскую культуру рефлексии. История литературы не обойдется без философии литературы.

Как свидетельствуют собеседники Бахтина, он считал себя именно философом, а не филологом [5, с. 48]. И даже сетовал на то, что по условиям времени вынужден был сдерживать (например, в «Проблемах творчества Достоевского») свое стремление развивать философские идеи, оставаясь по возможности в рамках литературоведения. Однако в результате этого давления времени сформировалась весьма привлекательная программа именно философии литературы, или истории литературы как истории смыслов.

На явление Бахтина уместно взглянуть сквозь призму понятия научной революции, предложенной Томасом Куном, но в интерпретации Ричардом Рорти. Согласно Куну, научные революции происходят как смены парадигм<sup>11</sup>. Распространяя эту

---

<sup>10</sup> А вот свидетельство писателя (Милан Кундера) в отношении ощущения смысловой незавершенности перед будущим: «Это признание совершенно личное: как романист, я всегда ощущал себя внутри истории, а именно, где-то на полпути, беседуя с теми, кто пришел раньше меня, и даже, возможно (в меньшей степени), с теми, кто еще должен прийти» [14, с. 21].

<sup>11</sup> См. разделы IX «Природа и необходимость научных революций» и XII «Разрешение революций» [13]. Кстати, в свете концепции Куна можно отметить и относительность самого понятия науки и научного факта. Более того, можно сказать, что и наука как ценность европейской цивилизации по-своему эгоцентрична. Ряд цивилизаций имел развитую гуманитарную (филологическую) культуру без абсолютизации научного факта.

концепцію на гуманитарну область знання, Рорти говорить не о парадигмах, а о смене словарей или «метафорическом переописании» вещей [19, с. 6–21].

В этом свете Бахтин – попытка научной революции, т. е. предложение нового словаря. Скорее неуспешная, чем успешная. Это предложение пришлось дважды не ко времени. В момент написания текста Бахтина по большей части не дошли до читателя-продолжателя. Во второй раз, в момент их публикации эта научная революция уже отчасти устарела. Как заметил С. Бочаров, она не создала научной школы<sup>12</sup>, но разошлась на отдельные слова, породила моду. По силе волны этой моды можно судить о потенциале этой несостоявшейся вовремя научной революции. Иначе говоря, Бахтин создал мощный, захватывающий несколько дисциплин словарь, но этот словарь в какой-то связности не был усвоен никем или почти никем. Словом, эта научная революция не состоялась, поскольку не создала нормальной науки (в смысле Т. Куна)<sup>13</sup>. Философия литературы Бахтина нуждается в «переописании».

## Литература

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1971. – 424 с.
3. *Битов А. Г.* Пятое измерение: На границе времени и пространства. – М.: Независимая газета, 2002. – 544 с.
4. *Борхес Х. Л.* Собрание сочинений в 4 томах. – Т. 2. Произведения 1942–1969 гг. – СПб.: Амфора, 2007. – 847 с.
5. *Бочаров С.* Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. – 2006. – № 6. – С. 48–67.
6. *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
7. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 416 с.
8. *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. – М.: Новое лит. обозрение, 1995. – 478 с.

<sup>12</sup> Это замечание относится к книге Бахтина о Достоевском, но, полагаю, такое расширительное применение не искажает его смысл: книга о Достоевском «произвела переворот в мире мысли, но она оказалась не очень нужна нашей армии “достоевсковедов”. Направления в изучении Достоевского она не породила, как и в целом школы в литературоведении Бахтин не породил, но породил, к сожалению, бахтиноведение» [6, с. 508].

<sup>13</sup> Так, можно говорить о том, что как философ Бахтин практически не вызвал отклика на Западе. К примеру, в двух недавних книгах, посвященных понятию ответственности – сборнике работ разных философов «Поступок, этика и ответственность» [17] и антологии «Разум и ответственность» [18], – нет ни единого упоминания Бахтина, хотя это центральный термин его первой философии.

9. *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Вестник гуманитарной науки. – 2004. – № 6 (78) [Электронный ресурс]. – URL: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=54924>
10. *Гаспаров М. Л.* Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gasp.html>
11. *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин в русской культуре XX века // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. Бахтина в контексте мировой культуры. – СПб.: РХГИ, 2002. – Т. 2. – С. 33–35.
12. *Есаулов И. А.* Произведение и контекст его понимания // «Липецкий потоп» и пути развития русской литературы. – Липецк, 2006. – С. 7–14 [Электронный ресурс]. – URL: <http://transformations.russian-literature.com/esaulov-proizvedenie-i-kontekst-ego-ponimaniya>
13. *Кун Т.* Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
14. *Кундера М.* Нарушенные завещания: Эссе. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
15. *Цветков А.* Империя лжи // Октябрь. – 2002. – № 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/2/cv.html>
16. *Эмерсон К.* Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. – 2006. – № 2. – С. 12–47.
17. Action, Ethics, and Responsibility / ed. By Joseph Keim Campbell, Michael O'Rourke, and Harry S. Silverstein. – A Bradford Book, 2010. – 307 p.
18. Reason and Responsibility: Readings in Some Basic Problems of Philosophy / Joel Feinberg, Russ Shafer-Landau. – Wadsworth, Cengage Learning, 2012. – 695 p.
19. *Rorty R.* Contingency, irony, and solidarity. – Cambridge University Press, 1989. – 201 p.

**БІБЛІОГРАФІЯ  
НАУКОВОГО ДОРОБКУ  
НАТАЛІЇ РОСТИСЛАВІВНИ  
МАЗЕПИ**



**Дівоче прізвище – Кавецька.**

Бібліографія побудована за хронологічним принципом. У хронологічних межах матеріал розташовано у такому порядку: монографічні видання, автореферати; статті; редагування, упорядкування, робота над примітками, рецензування (з помітками «Упоряд.», «Ред.», «Член редкол.», «Рец.») – в кириличному алфавіті. Завершальний підрозділ – публікації про життя та наукову діяльність Н. Р. Мазеви, де матеріал подано в алфавітному порядку.

**1958**

З архіву О. М. Бодяньського // Радянське літературознавство. – 1958. – № 4. – С. 84–87.

**1960**

Е. А. Баратынский : эстетические и литературно-критические взгляды / Н. Р. Мазепа ; Академия наук Украинской ССР, Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченко ; ответ. ред. А. И. Белецкий. – Київ : изд-во АН УССР, 1960. – 92 с.

ХІІ Всесоюзна наукова Пушкінська конференція // Радянське літературознавство. – 1960. – № 5. – С. 153–154.

**1961**

Е. А. Баратынский. Литературно-критические взгляды и творчество : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук / Академия наук Украинской ССР, Отделение общественных наук. – Киев, 1961. – 18 с.

**1962**

Поезія стверджує життя // Радянське літературознавство. – 1962. – № 6. – С. 18–30.

**1963**

Нариси про поезію 30-х років : [рец. на кн. : Кулинич А. В. Русская советская поэзия 30-х годов. – Киев] // Радянське літературознавство. – 1963. – № 5. – С. 150–152.

**1965**

Багатий світ почуттів // Літературна Україна. – 1965. – 3 грудня. – С. 2.

От замысла к образу // Радуга. – 1965. – № 11. – С. 161–168.

Про несмак у поезії // Радянське літературознавство. – 1965. – № 2. – С. 10–18.

**1966**

[Рец. на кн. : Озеров Л. А. Дороги новый поворот : книга стихов] // Радуга. – 1966. – № 6. – С. 175–176.

**1968**

Поэзия мысли : (о современной философской лирике) / АН УССР, Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченка ; ответ. ред. Д. В. Чалый. – Київ : Наукова думка, 1968. – 124 с.

**1969**

Тривожний світ поета : [рец. на кн. : Темин Л. Снегопад : книги лирики. – Київ : Радянський письменник, 1968] // Літературна Україна. – 1969. – № 9 (2603). – 31 січ. – С. 3.

**1970**

Взаємопроникнення лірики та епосу // Из досвіду взаємодії радянських літератур : (взаємозв'язки російської та української літератури) / відп. ред. М. І. Пригодій ; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 168–201.

Подарок детям : [рец. на кн. : Заславский Р. Мой сентябрь : стихи. – Москва, 1969] // Радуга. – 1970. – № 7. – С. 191–192.

**1971**

Позиція художника і поетичний твір // Російська література України / відп. ред. Д. В. Чалый ; Академія наук Української РСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : «Наукова думка», 1971. – С. 28–56.

**1972**

Позиція, ворожа істині // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 43–54.  
[Рец. на кн.] : Суровцев Ю. Поэзия Микола Бажана. – Москва : Советский писатель, 1970 ; Адельгейм Е. Микола Бажан. – Москва : Художественная литература, 1970 ; Костенко Н. В. Поэтика Микола Бажана (1923–1940). – Київ : Вид-во КДУ, 1971 // Рад. літературознавство. – 1972. – № 9. – С. 83–86.

**1973**

Банальные откровения г-на Ярмолинского / Виталий Дончик, Наталья Мазепа // Литературная газета. – 1973. – № 5 (4395). – 31 января. – С. 2.

**1974**

Земные сонеты // О Леониде Вышеславском : литературно-критические материалы. – Київ : Радянський письменник, 1974. – С. 79–117.

Чудовидення життя : [вступ. ст.] // Вышеславский Л. Основа : избранное : в 2 т. – Т. 1. – Київ : Дніпро, 1974. – С. 5–14.

**1975**

«Подих поезії – подих життя» : [про поезії Леоніда Мартинова] // Радянське літературознавство. – 1975. – № 1. – С. 28–33.

Рец. на кн. : Б. Л. Корсунська. Українська радянська поезія років Великої Вітчизняної війни. – Київ : Наукова думка, 1973 // Радянське літературознавство. – 1975. – № 5. – С. 86–87.

**1976**

Російська поезія на Україні : тенденції, теми, ідеї // Рік-75 : літ.-критич. огляд. – Київ : «Дніпро», 1976. – С. 158–168; Радянське літературознавство. – 1976. – № 9. – С. 13–21.

**1977**

В поэтическом поиске : об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии / отв. ред. Н. Е. Крутикова ; Академия наук Украинской ССР, Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченко. – Київ : Наукова думка, 1977. – 176 с.

**1980**

Стих и проза поэта / ответств. ред. Н. Е. Крутикова ; рецензенты Ю. Б. Борев, С. А. Крыжановский, И. Г. Панченко ; Академия наук Украинской ССР, Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченко. – Київ : «Наукова думка», 1980. – 184 с.

Музика революції : [до 100-річчя з дня народження О. О. Блока] // Придніпровський комунар. – 1980. – 27 листопада. – С. 4; Радянське село. – 1980. – 27 листопада. – С. 3; Маяк комунізму. – 1980. – 27 листопада. – С. 4; Сільські новини. – 1980. – 25 листопада. – С. 2; Ленінські заповіді. – 1980. – 27 листопада. – С. 2; Наддністрянська правда. – 1980. – 27 листопада. – С. 4.

Олександр Блок і сучасна поезія // Радянське літературознавство. – 1980. – № 11. – С. 65–72.

Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – Т. 28 : літературно-критичні праці. 1890–1892. – Київ : Наукова думка, 1980. – 440 с. – Упоряд., комент.

**1981**

Відображення взаємин людини і природи в радянській літературі : (морально-естетичні проблеми) / Т-во «Знання» Української РСР. – Київ : Т-во «Знання» Української РСР, 1981. – 32 с. – (Література і мистецтво. Серія VI, № 2).

**1982**

Живе, неповторне місто поета : образ Києва у поезії М. Ушакова // Радянське літературознавство. – 1982. – № 2. – С. 19–29.

Неспроможність фальсифікаторів / Мазепа Н., Кухалашвілі В. // Всесвіт. – 1982. – № 12. – С. 138–142.

**1983**

Неспроможність фальсифікаторів / Мазепа Н., Кухалашвілі В. // Література і сучасність. – Вип. 16. – Київ : Рад. письменник, 1983. – С. 163–173.

**1984**

Динаміка жанру : рец. на кн. : Киканс В. П. Современная советская поэма. – Рига, 1982 // Радянське літературознавство. – 1984. – № 3. – С. 89–91.



**1985**

[Рецензия на кн. : Кулинич А. В. Михаил Шолохов : очерк жизни и творчества. – Киев, 1984] // Радянське літературознавство. – 1985. – № 5. – С. 72–73.

Маяковский В. В. Избранные произведения. – Киев : Дніпро, 1985. – 488 с. – Составитель.

**1986**

Развитие современной советской поэмы / Академия наук Украинской ССР, Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченко. – Киев : Наук. думка, 1986. – 280 с. – (Литературоведение). – *Зміст: От автора. I. О разных взглядах на современную поэму, о ее истоках и некоторых закономерностях развития. II. Вчера, сегодня, завтра: (время в лирической поэме. А. Вознесенский). Уроки истории: (событие в лирической поэме. Б. Олейник). В борьбе за мир, в борьбе за человека: (публицистика и лирическая поэма. Е. Евтушенко). Дом и мир: (лирические стихи и лирическая поэма. И. Жиленко). Лирическая поэма и сюжет. В. Соколов. Д. Самойлов. III. О поэзии, прозе и разных типах современной поэмы. Послесловие.*

І хліб, і зорі // Радянська Україна. – 1986. – 25 січня. – С. 4.

**1987**

Взаимодействие лирического и эпического в советской литературе (60–80 годы) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. 10.01.02. / Наталия Мазепа ; АН Украины, Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1987. – 33 с.

В єдиному строю // Історія українсько-російських літературних зв'язків : у 2 т. – Т. 2. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 133–187.

Ідеї часу та їхнє художнє втілення. Сучасна українська поема // Натхнена Жовтнем. – Київ : Дніпро, 1987. – С. 339–365.

Історична приреченість радянології / Мазепа Н. Р., Кухалашвілі В. К. // Натхнена Жовтнем. – Київ : Дніпро, 1987. – С. 381–397.

**1988**

Автор і герой // Радянське літературознавство. – 1988. – № 1. – С. 20–26.

**1989**

Взаєморозуміння – передовсім : з республіканської наради російськомовних письменників : [серед доповідачів – Наталія Мазепа] // Літературна Україна. – 1989. – 15 червня. – С. 3.

Про російську літературу на Україні // Радянське літературознавство. – 1989. – № 11. – С. 19–22.

**1991**

Из второй половины двадцатого века : [про Л. Кисельова] // Русские советские писатели Украины / отв. ред. Н. Е. Крутикова ; Академия наук Украинской ССР ; Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 69–91.

**1992**

Про реалізм лірики та її жанровий розвиток / Волкова Т., Мазепа Н. // Слово і час. – 1992. – № 4. – С. 71–75.

**1993**

Круглый год : учеб. пособие для 5-го кл. по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура» : в 4 тетрадях. – Киев : Ликей, 1994. – Тетрадь 1 : Осень. – 160 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

Круглый год : учеб. пособие для 5-го кл. по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура» : в 4 тетрадях. – Киев : Ликей ; Москва : Авангард, 1993. – Тетрадь 2 : Зима. – 198 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

Круглый год : учеб. пособие для 5-го кл. по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура» : в 4 тетрадях. – Киев : Ликей ; Москва : Авангард, 1993. – Тетрадь 3 : Весна. – 112 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

Круглый год : учеб. пособие для 5-го кл. по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура» : в 4 тетрадях. – Киев : Ликей ; Москва : Авангард, 1993. – Тетрадь 4 : Лето. – 144 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

**1994**

Нить Ариадны : учеб. пособие для 6 класса по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура». – Киев : Ликей, 1994. – Ч. 1. – 120 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

Нить Ариадны : учеб. пособие для 6 класса по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура». – Киев : Ликей, 1994. – Ч. 2. – 216 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

Нить Ариадны : учеб. пособие для 6 класса по интегратив. предмету «Русская и мировая словесность. Искусство чтения. Гуманитарная культура». – Николаев, 1995. – Ч. 3. – 208 с. – У співавторстві з М. В. Мосієнко, Л. О. Смаглюк, В. Я. Звиняцьковським, О. С. Ганженком, В. Л. Рінберг.

## 1997

Социалистический реализм и литература советской эпохи. Постановка проблемы. Общие представления / Н. Р. Мазепа, М. В. Мосієнко // Русская словесность в школах Украины. – 1997. – № 5. – С. 1–6.

«Чи не пора припинити хвилю ворожнечі?» / Н. Мазепа, Р. Балаян, І. Дзюба, М. Попович // Літературна Україна. – 1997. – 20 лютого. – С. 7.

## 1998

Чарівний світ навколо тебе : читанка для 1 та 2 кл. – Київ : А.С.К., 1998. – Кн. 1 : У світі казки чарівної / авт.-упоряд. Н. Р. Мазепа [та ін.]. – 91 с. : ілюстр.

Чарівний світ навколо тебе : читанка для 1 та 2 кл. – Київ : А.С.К., 1998. – Кн. 2 : Із скарбниці казкарів світу / авт.-упоряд. Н. Р. Мазепа [та ін.]. – 104 с. : ілюстр.

Чарівний світ навколо тебе : читанка для 1 та 2 кл. – Київ : А.С.К., 1998. – Кн. 3 : Вдома й в школі цілий рік / авт.-упоряд. Н. Р. Мазепа [та ін.]. – 104 с. : ілюстр.

Вікно в світ : зарубіжна література : наук. дослідж., історія, методика викладання / редкол. : Н. Анастасьєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Г. Грабович (США), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), Є. Еткінд (Франція). – 1998. – № 1 : австрійська література. – 208 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наук. дослідж., історія, методика викладання / редкол. : Н. Анастасьєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), Є. Еткінд (Франція). – 1998. – № 2 : австрійська література. – 160 с. – Член редкол.

## 1999

К современному прочтению поэмы А. С. Пушкина «Полтава» // А. С. Пушкин и проблемы мировой культуры : сб. науч. тр. – Киев : Логос, 1999. – С. 8–13.

Вікно в світ : зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. досліджень зарубіжної л-ри в Україні ; редкол. : С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), С. Бураго (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктен-

ко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверев (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 1999. – № 1 (4). – 240 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. досліджень зарубіжної л-ри в Україні ; гол. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волощук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. ред.), Б. Бігун (ред. від.), О. Шпильова (літ. ред.), М. Кригель (комп'ют. забезпечення), Т. Стальна, О. Загребельна (набір), Ю. Конопко (обкл.) ; редакц. рада : С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв (Росія), Ю. Борев (Росія), С. Бураго (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверев (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Коптілов (Україна/Франція), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 1999. – № 2 (5). – 240 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. досліджень зарубіжної л-ри в Україні ; гол. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волощук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. ред.), Б. Бігун (ред. від.), М. Кригель (комп'ют. забезпечення), Т. Стальна, О. Загребельна (набір), Ю. Конопко (обкл.) ; редакц. рада : С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв (Росія), Ю. Борев (Росія), С. Бураго (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверев (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Коптілов (Україна/Франція), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 1999. – № 3 (6). – 240 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. досліджень зарубіжної л-ри в Україні ; гол. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волощук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. ред.), В. Бігун (ред. від.), М. Кригель (комп'ют. забезпечення), О. Загребельна, Т. Стальна (набір) ; редакц. рада : С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв

(Росія), Ю. Борєв (Росія), С. Бураго (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Зємсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Коптілов (Україна/Франція), В. Краус (Австрія), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 1999. – № 4 (7). – 192 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. досліджень зарубіжної л-ри в Україні ; гол. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волошук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. ред.), Б. Бігун (ред. від.), Т. Михед (літ. ред.), М. Кригель (комп'ют. забезпечення), Т. Стальна, О. Загребельна (набір), Ю. Конопко (обкл.) ; редакц. рада : С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), С. Бураго (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Зємсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), М. Попович (Україна), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 1999. – № 5 (8). – 192 с. – Член редкол.

## 2000

[Лист до часопису «Критика» з приводу ст. І. Булкіної «Маємо що маємо»] / Мазепа Н., Затонський Д. // Критика. – 2000. – Чис. 10 (36). – С. 29.

Вікно в світ : зарубіжна література : наук. дослідж., історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. дослідж. зарубіжної л-ри. – 2000. – № 1 (10) : літератури Західної Європи. Франція / голов. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волошук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. секр.), Б. Бігун (ред. відділу), Л. Світайло (літ. ред.), М. Кригель (комп'ютерне забезпечення), Ю. Конопко (обкл.), Т. Стальна (набір); редакційна рада: С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасьєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), С. Бураго (Україна), Н. Висоцька (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Зємсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Коптілов (Україна/Франція), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазепа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), М. Попович (Україна), П. Рихло (Україна/Австрія), П. Топер (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахо-

ва (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), О. Шпильова (Україна), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 160 с. – Член редкол.

Вікно в світ : зарубіжна література : наук. дослідж., історія, методика викладання / Нац. акад. наук України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Незалежний центр наук. дослідж. зарубіжної л-ри. – 2000. – № 3 (12) : Літератури Західної Європи. Іспанія / голов. ред. Д. Затонський ; редкол. : Є. Волощук (заступник голов. ред.), І. Красуцька (відп. секр.), Б. Бігун (ред. відділу), Л. Світайло (літ. ред.), М. Кригель (комп'ютерне забезпечення), Ю. Конопко (обкл.), Т. Стальна (набір); редакційна рада: С. Аверінцев (Росія/Австрія), М. Анастасєв (Росія), Ю. Борєв (Росія), С. Бурого (Україна), Н. Висоцька (Україна), А. Волков (Україна), А. Вольдан (Австрія), Є. Генієва (Росія), Г. Грабович (США), М. Гіршман (Україна), Т. Денисова (Україна), І. Дзюба (Україна), Н. Жлуктенко (Україна), М. Жулинський (Україна), О. Зверєв (Росія), В. Земсков (Росія), М. Ігнатенко (Україна), В. Казак (Німеччина), В. Коптілов (Україна/Франція), Н. Крутікова (Україна), Н. Мазєпа (Україна), Д. Наливайко (Україна), Н. Павлова (Росія), М. Попович (Україна), П. Рихло (Україна/Австрія), П. Топєр (Росія), Б. Шалагінов (Україна), К. Шахова (Україна), В. Шмідт-Денглер (Австрія), О. Шпильова (Україна), К. Еттінгер (Німеччина), Є. Еткінд (Франція). – 160 с. – Член редкол.

Достоевский и XX век. – Вып. II / Ин-т л-ры им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, Киевский нац. ун-т имени Тараса Шевченко, кафедра истории русской литературы ; редколлегия : Корзов Ю. И., Дзевєрин И. О., Крутікова Н. Е., Мазєпа Н. Р., Шевченко Л. И. – Киев : Логос, 2000. – 226, [1] с. – Член редкол.

## 2004

Леонид Вышеславский – поэт XXI века // Вышеславский Л. Избранное. – Киев : Изд. дом Дмитрия Бурого, 2004. – С. 3–11.

«Українська сповідь» Леоніда Вишеславського // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 57–59.

## 2005

«Українська сповідь» Леоніда Вишеславського // Науковий вісник Чернігівського торговельно-економічного інституту КНТЕУ. – Вип. 2–3. – 2005. – С. 119–122.

Час, доба, наука, літературознавство : [виступи засідання учасників клубу «Академічні бесіди», присвяченого 120-річчю від дня народження О. Білецького] / М. Павлюк, Н. Крутікова, А. Шацька, Н. Мазєпа, Л. Мороз, М. Суліма, Г. Сивокінь, М. Бондар, В. Дончик ; підготувала О. Поліщук // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 80–88.

## 2006

О моем отце и близких ему людях / НАН Украины, Ин-т эксперимент. патологии, онкологии и радиобиологии им. Р. Е. Кавецкого. – Киев : ДИА, 2006. –

125 с. : фотоил. – (Серия «Памяти выдающихся ученых-онкологов Украины»). – Загл. обл. : О моем отце Р. Е. Кавецком и близких ему людях / Кавецкая-Мазепа Н. Р.

Відділ світової літератури // Слово і час. – 2006. – № 12.

Леонид Киселев – поэт, опередивший свое время // Радуга. – 2006. – № 8. – С. 140–146.

Современная украинская русскоязычная поэзия : двойной контекст // Радуга. – 2006. – № 3. – С. 130–137.

Колосова Н. А. Метаморфозы времени. От полифонии А. С. Пушкина до полифонии А. Белого / Н. А. Колосова ; рец. : Н. Е. Крутикова, Р. П. Шагинян ; науч. ред. : Мазепа Н. Р. ; НАН Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – Киев : Полиграфический центр «Фолиант», 2006. – 509 с. : ил. – Наук. ред., рец.

Волощук Е. В. В мире сказок и приключений. Литература : хрестоматия-пособие для 5 класса общеобразовательных учебных заведений с русским языком обучения / Евгения Волощук ; рец. : Н. Мазепа, Л. Бурбело. – Киев : «Генеза», 2006. – 352 с. : ил. – Рец.

## 2007

«И свет во тьме светит...» : [предисловие] // Бураго С. Б. Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия). – Киев : Изд. Дом Дмитрия Бураго, 2007. – С. 3–10.

Історія відсутності й повернення : [рец. на кн. : Соловей Е. Невпізнаний гість. – Київ, 2006 ; Володимир Свідзінський (1885–1941) : бібліограф. покажчик. – Київ, 2006] // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 78–80.

Михед П. Слово художнє, слово сакральне : збірник статей і рецензій / Павло Михед ; рец. : Мазепа Н. Р., Самойленко Г. В. ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ніжин : Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – 180 с. – Рец.

Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. XIII / відп. ред. В. А. Зарва ; редкол. : Мазепа Н. Р., Сивокін Г. М., Соболев В. О. та ін. ; Міністерство освіти і науки України, НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філології Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філології Бердянського держ. пед. ун-ту, Дніпропетровський нац. ун-т, Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Донецький нац. ун-т, Жешувський ун-т (Польща). – Ніжин : ТОВ Вид-во «Аспект-Поліграф», 2007. – 320 с. – (Лінгвістика і літературознавство). – Член редкол.

Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. XIV / відп. ред. В. А. Зарва ; редкол. : Мазепа Н. Р., Сивокін Г. М., Соболев В. О. та ін. ; Міністерство освіти і науки України, НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філології Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філології Бердянського держ. пед. ун-ту, Дніпропетровський нац. ун-т, Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Донецький нац. ун-т, Жешувський ун-т (Польща). – Ніжин : ТОВ Вид-во «Аспект-Поліграф», 2007. – 396 с. – (Лінгвістика і літературознавство). – Член редкол.

Русская литература. Исследования : сборник научных трудов / редкол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.), Н. Е. Крутикова, Н. Р. Мазепа ; Кафедра истории русской литературы ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, Ін-т філології, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Киев : БиТ, 2007. – Вып. 11. – 294 с. – Член редкол.

Теорія літератури. Компаративістика. Україністика. – Тернопіль, 2007. – 400 с. – Член наук.-ред. ради.

Волошук Е. Литература : учебник для 7-го класса общеобразовательных учебных заведений с русским языком обучения / Евгения Волошук ; рец. : Н. Р. Мазепа, Л. М. Бурбело. – Киев : «Генеза», 2007. – 288 с. : ил. – Член редкол.

## 2008

«...Во всем дойти до совершенства» // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2008. – № 2. – С. 74–76.

Наша Нина Евгеньевна : известному ученому-литературоведу Н. Е. Крутиковой исполнилось 95 лет // Радуга. – 2008. – № 1. – С. 157–159.

Передмова // Свенцицька Е. Білий лікар : поезії. – Київ : Укр. письменник, 2008. – С. 3–8.

Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. XVII / відп. ред. В. А. Зарва ; редкол. : Мазепа Н. Р., Сивокінь Г. М., Соболев В. О. та ін. ; Міністерство освіти і науки України, НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філології Київ. нац. ун-та імені Тараса Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філології Бердянського держ. пед. ун-ту, Дніпропетровський нац. ун-т, Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Донецький нац. ун-т, Жешувський ун-т (Польща). – Ніжин : ТОВ Вид-во «Аспект-Поліграф», 2008. – 496 с. – (Лінгвістика і літературознавство).

Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський зб. наук. ст. – Вип. XVIII / відп. ред. В. А. Зарва ; редкол. : Мазепа Н. Р., Сивокінь Г. М., Соболев В. О. та ін. ; Міністерство освіти і науки України, НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філології Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філології Бердянського держ. пед. ун-ту, Дніпропетровський нац. ун-т, Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Донецький нац. ун-т, Жешувський ун-т (Польща). – Ніжин : ТОВ Вид-во «Аспект-Поліграф», 2008. – 476 с. – (Лінгвістика і літературознавство). – Член редкол.

Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський зб. наук. ст. – Вип. XIX / відп. ред. В. А. Зарва ; редкол. : Мазепа Н. Р., Сивокінь Г. М., Соболев В. О. та ін. ; М-во освіти і науки України, НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філології Київ. нац. ун-та імені Тараса Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філології Бердянського держ. пед. ун-ту, Дніпропетровський нац. ун-т, Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди,



Донецький нац. ун-т, Жешувський ун-т (Польща). – Ніжин : ТОВ Вид-во «Аспект-Поліграф», 2008. – 540 с. – (Лінгвістика і літературознавство). – Член редкол.

Гоголезнавчі студії. – Вип. 17 / наук. ред. Т. Михед ; редкол. : Михед П. В. (відп. ред.), Абрамович С. Д., Казарін В. П. та ін. ; рец. : Мазепа Н. Р., Самойленко Г. В. ; Гоголезнавчий центр, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Ніжин, 2008. – 292 с. – (Серія «Гоголезнавчі студії»). – Рец.

Волошук Е. В. Література : учебник для 8 кл. общеобр. учеб. завед. с рус. яз. обучения / Евгения Волошук ; рец. : Н. Р. Мазепа, Л. М. Бурбело. – Киев : «Гене-за», 2008. – 288 с. : ил. – Рец.

Гоголь М. Зібрання творів : у 7 т. : до 200-ліття від дня народження. – Т. 1 : Вечори на хуторі біля Диканьки / упоряд. П. В. Михед ; комент. П. В. Михед, Т. В. Михед ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.), П. В. Михед, С. А. Гальченко, Н. Р. Мазепа, Д. С. Наливайко та ін. ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 2008. – 255 с. : портр, іл. – Чл. редкол.

Гоголь М. Зібрання творів : у 7 т. : до 200-ліття від дня народження. – Т. 2 : Миргород / упоряд. П. В. Михед ; комент. П. В. Михед, Т. В. Михед; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.), П. В. Михед, С. А. Гальченко, Н. Р. Мазепа, Д. С. Наливайко та ін. ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 2008. – 237 с. : портр, іл. – Чл. редкол.

Гоголь М. Зібрання творів : у 7 т. : до 200-ліття від дня народження. – Т. 3 : Драматичні твори / упоряд. П. В. Михед, Н. Р. Мазепа ; комент. Н. О. Колосової, Н. Р. Мазепа ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.), П. В. Михед, С. А. Гальченко, Д. С. Наливайко та ін. ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 2008. – 200 с. : портр, іл. – Упоряд., комент.

## 2009

Гоголезнавчі студії. – Вип. 1 (18) = Гоголеведческие студии. Вып. 1 (18) / редкол.: Михед П. В. (відп. ред.), Кирилюк З. В. та ін. ; наук. ред. Тетяна Михед ; літ. ред. Надія Бондар ; рец. : Мазепа Н. Р., Самойленко Г. В. ; Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя, Гоголезнавчий центр, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – [Ніжин], 2009. – 412 с. – (Серія «Гоголезнавчі студії»). – Рец.

О творчестве Андрея Шатилина // Шатилин А. Троецарствие. Стихи. – Минск : Изд-во «Четыре четверти», 2009. – С. 170–172. – Рец.

## 2010

Білінгвізм. Епізод чи тенденція? : (сучасна українська російськомовна поезія) // Слово і Час. – 2010. – № 2. – С. 60–77.

Коли і як «загинув» соціалістичний реалізм : [виступ на міжнар. наук. семінарі «Семіосфера радянської культури : знаки і значення, Київ] // Слово і Час. – 2010. – № 8. – С. 42–46.

Сквіра Н. Проблеми поетики другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя / Наталія Сквіра ; наук. ред. П. В. Михед ; рец. : М. Г. Жулинський, О. С. Киченко, Н. Р. Мазепа ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 328 с. – Рец.

### 2011

Зрозуміти іншого : дружба Миколи Лєскова і Тараса Шевченка як приклад російсько-українських відносин // День. – 2011. – 23–24 вересня. – С. 13.

Коли «загинув» соціалістичний реалізм // Studi Sovietica. – Київ ; Ніжин : [Вид. ПП Лисенко М. М.], 2011. – Вип. 2 : Семіосфера радянської культури : знаки і значення. – С. 46–53.

### 2012

Бібліографія наукового доробку Ніни Євгенівни Крутікової // Благородний вимір наукового подвижництва : зб. наук. праць. – Київ : Наукова думка, 2012. – С. 253–265.

Епізод чи тенденція? До проблеми двомовності : (сучасна укр. російськомовна поезія) // Благородний вимір наукового подвижництва : зб. наук. праць. – Київ : Наукова думка, 2012. – С. 231–252.

Короткі спогади про довге життя // «У мерехтінні найдорожчих лиць» : згадуючи М. Коцюбинську. – Київ : Дух і літера, 2012. – С. 146–153.

Благородний вимір наукового подвижництва : зб. наук. праць / Борисова Л. М. [та ін.] ; [редкол. : М. Г. Жулинський (голова), П. В. Михед, Н. Р. Мазепа та ін. ; відп. ред. Н. Р. Мазепа] ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наукова думка, 2012. – 272 с. : іл. – Відп. ред.

### 2015

Тихонов Микола Семенович // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – Київ, 2015. – Т. 6. – С. 259.

### 2020

Вас не лякає суд історії, панове? // Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін.; Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника МОН України. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. – Вип. 9. – С. 159–163. (По-смертно).

## Публікації про життя та наукову роботу Н. Р. Мазепи

Астаф'єв О. Г. Мазепа Наталія Ростиславівна // Енциклопедія сучасної України. – Т. 18. – Київ, 2017. – С. 483.

Быков Л. ...А проблемы остались : рец. на кн.: Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске. – Киев : Наукова думка, 1977 // Литературное обозрение. – 1978. – № 11. – С. 71–72.

Зарва В. А. Мазепа Наталя Ростиславівна / В. А. Зарва // Українська Літературна Енциклопедія. – Київ, 1995. – Т. 3 : К–Н. – С. 255.

Козлик І. В. Наталія Ростиславівна Мазепа (1930–2019) // Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. – Вип. 9. – С. 157–158.

Костенко Н. В. Рец. на кн.: Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске // Радянське літературознавство. – 1978. – № 5. – С. 86–89.

Кузнецов А. Магистральные пути : [рец. на кн. : Мазепа Н. Р. Поэзия мысли. – Киев, 1968] // Вопросы литературы. – 1968. – № 10. – С. 228–230.

Мазепа Наталія Ростиславівна : [електронний ресурс] // Вікіпедія. – URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мазепа\\_Наталія\\_Ростиславівна](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мазепа_Наталія_Ростиславівна)

Минчин Б. М. Плодотворное содружество : [є посилання на дослідження Н. Р. Мазепи] // Радуга. – 1974. – № 2. – С. 161–170.

Наталія Ростиславівна Мазепа : некролог // Слово і Час. – 2019. – № 9 (705). – С. 126–127.

[Передмова-побажання до ст. Мазепи Н. Р. «Коли і як «загинув» соціалістичний реалізм»] / Колективу відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України // Слово і Час. – 2010. – № 8. – С. 40–42 : фото.

Різниченко Т. Поезія філософських роздумів : [рец. на кн. : Мазепа Н. Е. А. Баратынский : эстетические и литературно-критические взгляды. – Киев, 1960] // Радянське літературознавство. – 1961. – № 3. – С. 146–149.

Скирда Л. Рецензія [на кн.: Мазепа Н. Р. Развитие современной советской поэмы. – Киев, 1986] // Радянське літературознавство. – 1987. – № 4. – С. 74–75.

Соловей Э. Н. Р. Мазепа. Поэзия мысли : (о современной философской лирике) // Радянське літературознавство. – 1968. – № 11. – С. 92–93.

Соловьев Э. Рец. на кн. : Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске // Новый мир. – 1978. – № 10. – С. 286–287.

Фризман Л. Эстетические взгляды Баратынского : [Мазепа Н. Е. А. Баратынский] // Вопросы литературы. – 1962. – № 1. – С. 232–234.

Фролова К. В поэтическом поиске : рец. на кн. : Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске // Радуга. – 1978. – № 5. – С. 181–183.

Ф. Н. Н. Р. Мазепа. Е. А. Баратынский : эстетические и литературно-критические взгляды. – Киев, 1960 : [рец.] // Slavica Orientalis. – 1961. – № 4. – С. 621.

*Підготували Т. В. Стальна та М. А. Штолько*

## ПРО АВТОРІВ

**Абрамович Семен Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Бураго Дмитро Сергійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, член НСПУ.

**Висоцька Наталія Олександрівна** – докторка філологічних наук, професорка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету.

**Гайнічеру Олег Іванович** – кандидат філологічних наук, колишній старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, заслужений працівник культури України.

**Генералюк Леся Станіславівна** – докторка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Глотов Олександр Леонідович** – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов і методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Шевченка.

**Гусєв Віктор Андрійович** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Жулинський Микола Григорович** – академік НАН України, доктор філологічних наук, професор, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Звисяцьковський Володимир Янович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та перекладу Маріупольського державного університету.

**Іванюк Борис Павлович** – доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства та журналістики Єлецького держуніверситету імені І. О. Буніна (Росія).

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, в. о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Кеба Олександр Володимирович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Киченко Олександр Семенович** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

**Козлик Ігор Володимирович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Костенко Наталія Василівна** – докторка філологічних наук, професорка.

**Кривошапова Стелла Анатоліївна** – кандидатка філологічних наук, доцентка, колишня наукова співробітниця відділу російської літератури і літератур народів СРСР Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

**Криштоф Олена Георгіївна (1925–2001)** – членкиня Спілки письменників СРСР, близька подруга Арсенія Тарковського.

**Кучерявенко Світлана Валеріївна** – молодша наукова співробітниця, секретарка відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Михед Павло Володимирович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач сектору слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Новікова Галина Миколаївна** – двоюрідна сестра Н. Р. Мазепи по материнській лінії.

**Новікова Марина Олексіївна** – докторка філологічних наук, професорка кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Оляндер Луїза Костянтинівна** – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

**Омельчук Олеся Романівна** – кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Пахарєва Тетяна Анатоліївна** – докторка філологічних наук, професорка кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Рибальченко Тетяна Леонідівна** – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри історії російської літератури ХХ століття Томського державного університету (Росія).

**Свенцицька Еліна Михайлівна** – докторка філологічних наук, професорка кафедри слов'янської філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Інституту філології і журналістики.

**Сиваченко Галина Миколаївна** – докторка філологічних наук, завідувачка сектору компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Сквіра Наталія Михайлівна** – кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Соловей Елеонора Стефанівна** – докторка філологічних наук, професорка.

**Сулима Микола Матвійович** – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, заступник директора з наукової роботи, завідувач відділу історії української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Тарнашинська Людмила Броніславівна** – докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Червінська Ольга В'ячеславівна** – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

**Чехун Василь Федорович** – академік НАН України, доктор медичних наук, професор, директор Інституту експериментальної патології, онкології і радіобіології ім. Р. Є. Кавецького НАН України.

**Юдін Олександр Анатолійович** – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Таврійський національний університет  
імені В. І. Вернадського

*Наукове видання*

**ЖИВОТВОРНЕ СВІТЛО СЛОВА**

**Збірник наукових студій пам'яті докторки  
філологічних наук Наталії Ростиславівни Мазепи**



Макет і комп'ютерна верстка: Тетяни Савенко

Підписано до друку 09.04.2021 р.  
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура «Times New Roman».  
Обл.-вид. арк 20,95. Ум.-друк. арк 22,06.  
Зам. №2050.

**Видавничий дім Дмитра Бураго**  
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»  
Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.  
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41  
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;  
e-mail: [info@burago.com.ua](mailto:info@burago.com.ua), site: [www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua)