

# ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ И НАЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТАХ

монография



Екатеринбург — 2025

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
Уральский гуманитарный институт

Институт истории и археологии  
Уральского отделения Российской академии наук

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ  
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ  
И НАЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
КОНТЕКСТАХ**

Монография

Под общей редакцией  
О. В. Зырянова и Е. К. Созиной

Екатеринбург — 2025

УДК 82.09:008  
ББК 83.01+85.103(2)6  
Т24

Рекомендовано к печати Ученым советом Института истории и археологии УрО РАН

Авторский коллектив:

Т. А. Арсенова (1.4), Е. Г. Власова (1.8), А. Х. Гольденберг (2.3),  
О. М. Давыдов (2.2), О. В. Зырянов (от ред.; 1.1), Т. Я. Каменеца (3.1),  
И. В. Козлов (2.6), В. К. Матвеев (1.4), Л. В. Маштакова (2.4), М. А. Медведева (2.3),  
И. С. Першина (3.2), Т. И. Подкорытова (1.2), А. И. Полянцева (2.7), Я. В. Сапса (2.5),  
Е. А. Селютина (1.6), О. А. Скрипова (1.7), Е. К. Созина (от ред.; 2.1), А. Н. Торопов (3.3),  
П. И. Торопова (3.3), Н. С. Чижов (1.3), О. О. Шабатовский (1.5)

Научные редакторы:

доктор филологических наук, профессор *Олег Васильевич Зырянов*  
(Уральский федеральный университет),  
доктор филологических наук, профессор *Елена Константиновна Созина*  
(Институт истории и археологии УрО РАН)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Александр Васильевич Кубасов*  
(Уральский государственный педагогический университет),  
кандидат исторических наук *Михаил Викторович Михеев*  
(Институт истории и археологии УрО РАН)

Т24 **Творческая личность в культурно-историческом и национально-художественном контекстах** : монография / под общ. ред. О. В. Зырянова и Е. К. Созиной ; Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина ; Институт истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург : Издатель Т. А. Арсенова, 2025. — 215 с. — Текст : электронный.

ISBN 978-5-600-04966-6

Монография подготовлена на основе материалов XV Всероссийской научной конференции с международным участием «Дергачевские чтения — 2024: Творческая личность в культурно-историческом и национально-художественном контекстах» (Екатеринбург, 2024 г.). В ней исследуется круг проблем, актуальных для современного литературоведения и привлекательных для специалистов в других гуманитарных областях. Это феноменология творческой личности, авторские стратегии творческого поведения, жизненный и творческий путь литераторов общероссийского и регионального масштаба, меморизация памяти о литературных деятелях прошлого и современности в музеях Екатеринбурга.

Книга предназначена для специалистов — филологов, историков, культурологов, музееведов, а также всех любителей отечественной словесности и ее истории.

*Издание выпущено при финансовой поддержке Славы Мееровны Рабинович,  
распорядителя фонда имени В. С. Рабиновича.*

УДК 82.09:008  
ББК 83.01+85.103(2)6

ISBN 978-5-600-04966-6

© Т. А. Арсенова, Е. Г. Власова, А. Х. Гольденберг и др., 2025

# Оглавление

От редакторов

5

## **I. Феномен творческой личности: многообразии исследовательских подходов**

**1.1.** Феноменология творческой личности: автор и герой  
в цикле «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина

12

**1.2.** «Метафизическая личность» поэта  
(к вопросу о протеизме Пушкина)

22

**1.3.** Авторская стратегия Г. Айги в 1950–1960-е гг.

31

**1.4.** Поэт и «рекламист» Роман Тягунов: этапы творческой биографии

43

**1.5.** Премия «Мрамор» (2000) как литературный феномен:  
персональные версии ее организаторов

68

**1.6.** Влияние жанра «литературный портрет» на интервью литератора  
в эпоху модерна (на примере интервью Л. Н. Толстого)

78

**1.7.** Формы творческого самоопределения в чешских тетрадах М. Цветаевой

86

**1.8.** Роль путевых очеркистов в процессе  
геокультурной самоидентификации Урала (конец XIX — начало XX в.)

93

## **II. Творческая личность в контекстах времени и судьбы**

**2.1.** Творческая индивидуальность священника:  
протоиерей Николай Буткин в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях»

100

**2.2.** Литературно-художественные публикации уральских авторов 1910-х гг.  
на страницах местной клерикальной периодики:  
инокия Августа (Щукина), священник Симеон (Васильев)

116

- 2.3.** Творческая личность Р. П. Кумова  
в культурно-национальном контексте времени  
127
- 2.4.** «Я — Напевность всемирная Лир...»: челябинский Бальмонт М. Г. Чучелов  
136
- 2.5.** Творческая личность А. С. Погорелова в зеркале его героев  
146
- 2.6.** Творчество П. И. Заякина-Уральского  
в контексте региональной и общенациональной литератур  
154
- 2.7.** Принципы художественного видения в современной русскоязычной поэ-  
зии Удмуртии (Владислав Шихов, Сергей Жилин, Вячеслав Ар-Серги)  
169

### **III. Прагматика изучения и описания феномена творческой личности**

- 3.1.** Лапти и лапотники в произведениях Ф. М. Решетникова:  
от музейного экспоната к анализу художественного текста  
(в рамках проекта «Ямщицкая: изба-читальня»)  
176
- 3.2.** «Герои безвременья: Лермонтов и Рыжий»:  
визуализация и медиация в музее  
186
- 3.3.** Творческое наследие уральского поэта Виктора Смирнова:  
проблемы сохранения, изучения и популяризации  
192

Список литературы

199

Об авторах

213

## От редакторов

Настоящую монографию составляют исследования, подготовленные на основе избранных докладов участников XV Всероссийской научной конференции с международным участием «Дергачевские чтения — 2024: Творческая личность в культурно-историческом и национально-художественном контекстах», прошедшей в Уральском федеральном университете, Институте истории и археологии УрО РАН и Объединенном музее писателей Урала (г. Екатеринбург, 10–12 октября 2024 г.). Тема монографии полностью совпадает с названием проведенной конференции и представляется ее организаторам и участникам достаточно актуальной<sup>1</sup>.

Современная философия, не случайно пережившая серьезный антропологический поворот, определяет творческую личность в самом общем виде как «человека, который в своем развитии поднялся на духовный уровень бытия, где обрел способность в процессе трансцендирования выходить за пределы своего реального бытия, создавая новые общезначимые ценности» [Жаворонкова, с. 100]. В отличие от индивида личность в ее философском понимании (достаточно вспомнить на сей счет хотя бы концепцию экзистенциального персонализма Н. А. Бердяева) характеризуется в первую очередь способностью к творческому самосозиданию. И сам процесс подобного трансцендирования личности наиболее полное выражение находит, конечно же, в сфере культуры и искусства и, прежде всего, в области художественной словесности, отмеченной ценностями наивысшего духовного порядка.

Если же от философского рассмотрения перейти непосредственно к целям и задачам филологии (и — в более узком значении — литературоведения), то становится вполне очевидно, что предметом этой области научного познания, если исходить хотя бы из чисто логических соображений, могут быть, по крайней мере, три феномена, а именно — текст, литературное произведение и автор. Но и текст, понятый как «технический аппарат эстетического свершения» (М. М. Бахтин), и литературное произведение как материальный носитель ментальной реальности особого рода — «духовного поэтического мира» (М. М. Гиршман) — в конечном счете есть выражение смысловой энергии и эстетической архитектоники авторского задания или, иначе говоря, все той же творческой личности. Что же касается указанной фигуры автора, то именно эта духовно-смысловая инстан-

---

<sup>1</sup> Все материалы, составившие данную коллективную монографию и выросшие из конференционных докладов, были существенным образом переработаны их авторами с учетом редакторских пожеланий.

ция в филологии и может быть воспринята, прежде всего, как творческая личность, понятая и оцененная во всем объеме этого проблемно-теоретического и историко-культурного феномена<sup>2</sup>.

Творческая личность в плоскости уже конкретных филологических исследований всякий раз поворачивается различными гранями: здесь следует говорить о ее трехипостасной структуре *автор — герой — читатель*. Творческая личность, таким образом, имеет выход и в собственный биографический контекст, и в область психологии художественного творчества, и в мир той собственно поэтической реальности, которая является результатом процесса творческой имажинации автора, и, наконец, в проблемное поле читательской рецепции, в котором читатель предстает как «второй отраженный поэт» (И. Ф. Анненский), вынужденный так или иначе откликаться на запросы все возрастающего в новейшей эстетике «расширения художественной впечатлительности» (Д. С. Мережковский). Важнейшей проблемой при этом предстает разграничение в структуре поэтической личности, как правило, двух планов — эмпирического и метафизического. И здесь приходится констатировать, что, пожалуй, именно творческая личность Пушкина, которую можно рассматривать в этом отношении как некий духовно-творческий эталон, актуализирует данную проблему в наиболее чистом и полном виде (об этом и идет речь в начальных главах монографии 1.1 и 1.2).

Первый раздел монографии **«Феномен творческой личности: многообразие исследовательских подходов»** увязывает воедино теоретические стратегии литературоведческого исследования с традиционным опытом историко-литературного рассмотрения конкретных творческих индивидуальностей, среди которых оказываются как общепризнанные национальные классики, так и личности, может быть, не столь известные в общероссийском масштабе и теснейшим образом связанные с конкретным географическим регионом — в нашем случае, прежде всего, уральским. Так, первые главы раздела обращены к рассмотрению либо персональной художественной феноменологии, либо авторских стратегий творческого поведения поэтов, тогда как последующие главы являют примеры более опосредованного подхода к проблеме творческой личности: например, через призму таких жанров, как литературный портрет и авторское интервью, записная книжка или путевой очерк, а также в контексте такой социокультурной институции, как литературная премия (в нашем случае премия «Мрамор»).

Открывает раздел глава 1.1, в которой феноменология творческой личности Пушкина рассматривается О. В. Зыряновым в аспекте соотношения автора и героя на материале болдинского драматургического цикла «Маленькие трагедии». Сложность рассмотрения поставленного вопроса во многом объясняется самим статусом драматического рода литературы, в котором личность автора получает уже не столь прямое, а лишь опосредованное или косвенное выражение. Однако

---

<sup>2</sup> В этом отношении обратим внимание на позицию одного из лидеров Донецкой филологической школы — В. В. Федорова, который предметом «новой филологии» усматривал фигуру именно автора как «высказывающегося человека», или «внежизненного существа в ситуации воображения», и «субъекта словесного бытия» (см.: [Федоров, 2007; Федоров, 2018]).

и в данном случае, вслед за Ап. Григорьевым, можно утверждать, что пушкинская личность предстает как «заклинатель и властелин многообразных стихий», нашедший свое выражение в неповторимой архитектонике данного цикла — своего рода «тетралогии вочеловечения», уже напрямую выводящей к проблеме антропологического идеала поэта.

Весьма интригующей проблеме метафизической личности Пушкина посвящена глава 1.2, в которой проясняется загадочный вопрос о пушкинском «протеизме». Отталкиваясь от целого ряда философских концепций, автор данной главы Т. И. Подкорытова рассматривает протеизм Пушкина, в первую очередь, как категорию функциональную, обусловленную видением «вечных противоречий сущности» (слова самого поэта). При этом, как явствует из проведенного исследовательницей анализа, метафизическая личность Пушкина обнаруживает типологическое сходство с характерным для древних греков воззрением на мир: своеобразные «структурные меандры» поэта корреспондируют с «динамической системой противоречий, гармония которой возможна лишь при равновесном соотношении сил, ограничивающих абсолютность притязаний друг друга». В соответствии с указанным принципом осуществляется оригинальная интерпретация основных героев романа «Евгений Онегин», проведенная на основе разграничения и противостояния таких духовно-нравственных антропологических категорий, как «ум» и «сердце». В таком случае именно образ Татьяны признается равнозначным Музе поэта, отождествляясь с вполне оформившимся антропологическим идеалом Пушкина.

Последующие главы посвящены вопросам творческого поведения двух очень самобытных художников слова — чувашского поэта Геннадия Айги и свердловского автора Романа Тягунова. В первом случае (гл. 1.3, написанная Н. С. Чижовым) идет речь о коммуникативных основах авторских стратегий Г. Айги — художника, чьи творческие поиски заставляли воспринимать его в европейском масштабе как поистине «живого классика, нового Малларме или нового Целана» (О. А. Седакова), на самом же деле сознательно скрывающего на протяжении почти 30 лет свое двуязычие и вынужденного балансировать на грани корпоративного функционирования советской литературы и пространства «неофициальной» словесности. Во втором случае (в гл. 1.4 Т. А. Арсеновой и В. К. Матвеева) вниманию читателя предлагается наиболее полный на данный момент очерк жизни и творчества поэта трагической судьбы Р. Тягунова, известного, пожалуй, в перестроечные годы как автора знаменитого стихотворного цикла — «поэмы» «Письмо генсеку». В этой главе поэт Тягунов раскрывается, прежде всего, как яркий, незаурядный создатель, с одной стороны, «фигуративного» языка и метазнаковой рефлексии в поэзии, а с другой — прикладного направления стихотворной рекламы, или, по определению самого поэта, «мамы речи». С главой о Тягунове по-своему «рифмуется» и аналитическое размышление О. О. Шабатовского (гл. 1.5) о литературной премии «Мрамор», объединившей в составе жюри сразу же несколько творческих индивидуальностей: помимо Р. Тягунова

здесь следует упомянуть также Бориса Рыжего и Олега Дозморова, предложивших свои «рецептивные» версии данной премии, которая в какой-то степени оказалась даже роковой для некоторых ее участников.

Закрывающие первый раздел главы образуют достаточно цельный, если так можно выразиться, «жанровый» блок. Так, в гл. 1.6 автором Е. А. Селютиной применительно к творческой личности Л. Н. Толстого ставится вопрос о «возможности открытого самоосмысления и самоконструирования публичного образа» писателя в жанре литературного портрета и протоинтервью эпохи модерна, при этом сама указанная проблема переводится в актуальную плоскость нарратологического анализа. В гл. 1.7 на основе исследования О. А. Скриповой чешских тетрадей М. Цветаевой, включающих записи, которые относятся к 1923–1925 гг., делается вывод о их полифункциональной значимости: сопутствующие творчеству поэта тетради выступают одновременно «творческой лабораторией, психологическим автопортретом и неотъемлемой частью цветаевского личного художественного мифа, мифа о поэте». Предпринятое Е. Г. Власовой (гл. 1.8) обращение к жанру так называемой «дорожной литературы», или путевого очерка, выявляет особую роль местных литераторов (в данном случае практически совсем не известных широкой читательской аудитории авторов пермской периодики конца XIX — начала XX в.) в процессе геокультурной самоидентификации региона. Данная глава уже напрямую выводит к важнейшей проблеме регионального формата в исследовании феномена творческой личности, что находит логическое продолжение в следующем разделе монографии.

Второй раздел монографии **«Творческая личность в контекстах времени и судьбы»** посвящен, главным образом, творческим индивидуальностям, имена которых не столь широко известны как читателям, так и литературоведам. Это писатели и поэты, чье творчество не всегда выходило за пределы своего региона, однако именно из их работ и судеб складывалась и продолжает вырастать культурная жизнь провинции, поэтому их просветительскую и художественно-творческую деятельность в масштабах всей страны переоценить невозможно. Напомним слова В. Г. Белинского: «Бедна литература, не блистающая именами гениальными; но не богата и литература, в которой все — или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы»<sup>3</sup>. Это не значит, что авторы, о которых идет речь в данном разделе, — «обыкновенные»; обыкновенность в искусстве — вещь сомнительная, произведения с такой печатью не остаются в истории культуры, да и к «обыкновенным талантам» тот же Белинский в 1840-е гг. отнес А. И. Герцена, И. А. Гончарова, Д. В. Григоровича. Нет, чаще всего авторы, о которых идет у нас речь — это настоящие творческие личности, чье место в литературе либо еще не совсем определено — как, скажем, место донского писателя Р. Кумова, либо безусловно значимо в более широком общественном, иногда практическом аспекте.

---

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Вступление // Физиология Петербурга / подг. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого. М.: Сов. Россия, 1984. С. 36.

Открывают второй раздел монографии главы, посвященные провинциальным авторам, публиковавшимся преимущественно в местной периодической печати конфессиональной направленности, чаще всего это были епархиальные ведомости, в нашем случае — екатеринбургские, оренбургские, пермские. Роль этих изданий в развитии литературного процесса и культурной жизни регионов была очень велика. Как пишет М. Ю. Нечаева, для приходского духовенства они играли роль побудительную и просветительскую — направляли внимание духовенства к важным и острым проблемам российской жизни, побуждали к более активной деятельности, способствовали развитию благотворительности и пр. (см.: [Нечаева, 2009]). Однако издания пользовались спросом и у «мирян», и для многих авторов, принадлежавших к церковному клиру, это была единственная возможность выйти к читателю. Некоторые произведения непризнанных, непрофессиональных литераторов, печатавшиеся в епархиальных ведомостях, отличала оригинальность творческого замысла и воплощения, иные носили дилетантский характер, но все они были искренни и старались донести слово добра и правды до читателей. В главе 2.1, написанной Е. К. Созиной, дается анализ критических статей и заметок екатеринбургского, затем шадринского священника, протоиерея о. Николая Буткина, активно публиковавшегося в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях» в 1909–1916 гг., откликавшегося буквально на все злободневные и яркие явления литературной жизни России начала века и испытывавшего большую склонность к литературе. Отца Николая по праву можно назвать одаренным человеком, творческой личностью — он проявил себя и как талантливый проповедник, и как писатель, и как общественный деятель.

Инокния Августа (Щукина) из Туринской слободы и священник Симеон Васильев (автор «Оренбургских епархиальных ведомостей») не отличались столь активной творческой свободой и философским складом письма, но важен сам факт восстановления памяти о них, анализ их работ, осуществленный О. М. Давыдовым (гл. 2.2). Сестра Августа писала в основном духовную лирику. О. Симеон сосредоточился на малых прозаических жанрах: святочные, рождественские, пасхальные рассказы, притчи, рассказы о войне и чудесах, которые происходят с доблестными воинами. Публикации в епархиальных ведомостях позволяют судить о повседневной жизни провинции тех далеких лет и видеть действительное разнообразие творческих индивидуальностей, выраставших вдали от столиц.

Из главы А. Х. Гольденберга и М. А. Медведевой (2.3) мы узнаем еще об одной неординарной личности, проживавшей в донском крае и ставшей классиком донской литературы, хотя имя Романа Петровича Кумова вернулось к читателю лишь в недавние годы. Он был автором тонких психологических рассказов о жизни казачества и православного духовенства, поэтому иногда его называют «донским Чеховым»; проводником толстовских идей, самобытным драматургом. Гражданская война, очевидцем и участником которой он поневоле оказался, воспринималась им как национальная трагедия. Это переплетение личного и общественного, художественного и документального, наконец, регионального и национального прекрасно показано в главе наших волгоградских авторов.

«Отражение в культуре российской провинции художественно-эстетических исканий модернизма — одно из проблемных полей современного литературоведения», — пишет Л. В. Маштакова, автор гл. 2.4, предваряя свое исследование о творчестве урало-сибирского поэта Михаила Чучелова. Его называли «челябинским Бальмонтом», но вновь мы сталкиваемся с тем, что эта номинация, сигнализирующая о направлении читательских ассоциаций, не исчерпывает художественной индивидуальности поэта. Автор главы показывает, как, находясь в целом в русле искусства символистов, Чучелов создает свой собственный поэтический мир, прихотливый и тонкий, исполненный причудливой живописности, но и откликающийся на зовы эпохи, на «дух времени».

К числу мало известных писателей Уральского региона относятся также прозаик А. С. Погорелов и писатель, а одновременно поэт П. И. Заякин-Уральский. Оба проявили себя не только в области литературного творчества, но и в общественной, политической деятельности, произведения и того и другого автора крайне редко становились предметом научного анализа. Поэтому И. В. Козлов (гл. 2.6) последовательно прослеживает жизненный и творческий путь Заякина-Уральского, вводит в оборот новые архивные данные, ставит проблему его творческого метода и переоценки утвердившейся в советском литературоведении славы Заякина как негибачего поэта-большевика. Я. В. Сапса в гл. 2.5 выявляет связь творческой личности Погорелова и изображаемых им героев, причем не обязательно протагонистов: зачастую, выводя персонажа, антагонистического ему самому по мировоззренческим установкам, писатель открывает в нем внутренний конфликт, который переживал когда-то сам, или же описывает тот вариант развития жизни героя, который был возможен для него самого, но остался нереализованным.

Раздел завершает исследование А. И. Полянцевой (гл. 2.7) о своеобразии художественного видения известных поэтов Удмуртии: Владислава Шихова, Сергея Жилина, Вячеслава Ар-Серги. Поэзию Вл. Шихова отличает свобода обращения с вечными темами мировой литературы, ориентация на традицию и высокое романтическое искусство. Для творчества С. Жилина характерна опора на историю, краеведение, на факты личной биографии, получающие неожиданное переосмысление в поэтических текстах. Народный поэт Удмуртии Вяч. Ар-Серги вписывает личные истории в мифологический и этнический контексты, привлекает космологические сюжеты, тем самым утверждая ценность индивидуального и родового опыта личности.

Однако литература любого времени и народа не сводится к совокупности художественных и / или документальных текстов, плотная среда литературной жизни, в которую погружена сама литература, включает критику, издательскую деятельность, периодическую печать, библиотечную сеть и обязательно музеи, нередко выступающие не только хранителями информации, но и посредниками между писателем и читателем. Поэтому закономерен особый взгляд представителей музейного сообщества на творческую личность авторов, наследие которых

они демонстрируют посетителям, — этой теме посвящен третий раздел, заключающий нашу монографию, который носит название **«Прагматика изучения и описания феномена творческой личности»**.

В этом разделе автор первой главы (3.1), Т. Я. Каменецкая, раскрывает дорогу от музейного экспоната, — а им в данном случае оказываются лапти, — до художественного текста и его анализа, который она осуществляет со своими слушателями и соучастниками в музее Ф. М. Решетникова в Екатеринбурге (кстати, единственном в России музее этого писателя). Автор другой главы (3.2), И. С. Першина, рассказывает о медийных возможностях музейного пространства, сопоставляя творчество Б. Рыжего и М. Лермонтова. В работе П. И. Тороповой и А. Н. Торопова (гл. 3.3) речь идет о формировании фонда недавно ушедшего из жизни поэта Виктора Смирнова в музее писателей Урала. Ставится чрезвычайно важная проблема меморизации памяти о литературных деятелях прошлого и современности, вопрос о формах передачи их опыта, их восприятию последующими поколениями.

# **I. Феномен творческой личности: многообразие исследовательских подходов**

## **1.1. Феноменология творческой личности: автор и герой в цикле «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина**

Ап. Григорьев как-то заметил о Пушкине: «Стихийное начало вовсе не то, что *личность*<sup>1</sup>. Личность пушкинская не Алеко и вместе с тем не Иван Петрович Белкин, от лица которого он любил рассказывать свои повести: личность пушкинская — сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий...» [Григорьев, с. 84]. В приведенном высказывании Алеко и Белкин фигурируют, скорее, как выразители неких ценностных полюсов художественной системы самого Пушкина, как «совершенно противоположные явления, совершившиеся в его <поэта> собственной натуре» [Там же, с. 91]. Так, Алеко соотносится прежде всего с лирикой и поэмой «Цыганы», героем которой он является, тогда как Иван Петрович Белкин — с эпической прозой, которая в силу своей «смирненности» (характерологическая черта, приписываемая прозе Пушкиным) потребовала этого «подставного» автора, до которого сам Пушкин, по выражению все того же литературного критика, «умалил себя» [Там же]. При этом важно заметить, что «в существование Белкина пошел только критический отсадок борьбы (все тех же противоположных явлений, совершившихся в собственной натуре Пушкина-художника. — О. З.), а отнюдь не вся личность поэта» [Там же, с. 92]. В конечном счете пушкинская личность — это ведь «сам Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий». Утверждение Ап. Григорьева и поныне остается столь же истинным, сколь и аксиоматичным.

Однако может показаться, что вопрос о творческой личности Пушкина значительно осложняется, как только мы обращаемся к его драматургии — казалось бы, самому объективному роду литературы, в котором личность автора получает уже не столь прямое, а лишь опосредованное или косвенное выражение. Но именно в драматическом творчестве Пушкина, как мы попытаемся показать в дальнейшем, особенно осязаемо проступает сама сущность пушкинской личности как «заклинателя и властелина многообразных стихий».

Другой литературный критик, И. В. Киреевский, в одной из самых ранних работ о Пушкине проницательно заметил: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком...» [Киреевский, с. 39]. Известно и собственно пушкинское признание на счет объективно-художнической природы драматического писателя, который должен

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в настоящей главе курсивы в цитатах авторские.

быть «беспристрастным, как судьба»<sup>2</sup>, в арсенале которого наряду с «философией и бесстрашием» отмечаются также «государственные мысли историка... никакого предрассудка любимой мысли. Свобода»<sup>3</sup>.

Художественная свобода Пушкина — этого, по словам Ю. Айхенвальда, «великого Пана поэзии», «эха вселенной», «сторукного богатыря духа» [Айхенвальд, 1916а, с. 3, 4] — достигается за счет «внутренней, органической приобщенности ко всякой психологии» [Там же, с. 5]. Драматическое творчество художника во многом стимулирует и само поддерживается этой протеической способностью пушкинского духа<sup>4</sup>.

Для дальнейшего хода наших рассуждений, касающихся уже непосредственно анализа болдинского цикла «Маленькие трагедии», воспользуемся теорией поэтического мира донецкого исследователя В. В. Федорова. Согласно его представлениям, поэтический мир «является “внутренним” по отношению к автору и является планом его организации. Автор и является творцом мира (на что указывает и значение слова “автор”: творец, учредитель)» [Федоров, 2018, с. 76]. Автор в таком случае понимается как человек, находящийся в высшей степени интенсивности своего бытия — в *ситуации воображения*, в которой он не просто воображает себя, но и «превращает в того, через существование кого он совершает свое бытие» [Там же, с. 77]. Воспринятая в аспекте автора ситуация воображения, таким образом, прокладывает дорогу *событию самотворения*, суть которого может быть сведена к следующему: «автор творит не сюжетного персонажа непосредственно, но самого себя, т. е. его творческая энергия направляется не на персонажей и их жизненное существование, а на самого себя» [Там же, с. 79].

В художественном мире произведения (драматического в особенности) «движущей силой событий поэтического бытия является неразрешенное острое противоречие — конфликт», суть которого «состоит в противоположности целей поэта и жизненно-прагматического существа — сюжетного персонажа» [Там же, с. 81]. Но если автор (или поэт) — это, по В. Федорову, субъект превращенно-словесного бытия, которое осуществляется в сфере бытия Слова, то из этого вытекает и следующее положение, особенно важное для нас в плане понимания драматического произведения: «событие превращенного бытия Слова, с одной стороны, — переживание конфликтного состояния, с другой — совокупность постоянно предпринимаемых попыток его разрешения» [Федоров, 2008, с. 426].

О драме поэтического бытия автора и перспективе разрешения исходного драматического конфликта применительно к пушкинскому циклу «Маленьких трагедий» и пойдет речь в основной части нашего исследования.

\* \* \*

Остановимся на важнейших параметрах ценностно-архитектонической целостности цикла «Маленькие трагедии». Задача эта осложняется тем, что сама

---

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 151.

<sup>3</sup> Там же. С. 436.

<sup>4</sup> О природе пушкинского протеизма более подробно см. в гл. 1.2.

драматическая тетралогия (напомню последовательность расположения трагедий в цикле: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы») в полном виде так и не была опубликована при жизни автора. Данное обстоятельство приводит к тому, что в современной пушкинистике в осмыслении идейно-художественной целостности цикла проявляется сразу же несколько конкурирующих между собой авторитетных подходов: условно говоря, культурологический, этико-психологический и духовно-религиозный.

Согласно первому подходу, истоки которого восходят еще к известному исследованию [Гуковский], болдинский цикл Пушкина предстает как «культурный эпос новоевропейской истории» [Беляк, Виролайнен], прослеженный от кризиса Средневековья и первоначального накопления капитала («Скупой рыцарь») — далее к буйному расцвету личностного начала в Ренессансе («Каменный гость»), к эпохе Просвещения и предромантизма («Моцарт и Сальери») и, наконец, к предвосхищению экзистенциальной проблематики, по сути, даже философии нищестанства в «Пире во время чумы» (хотя заметим, что действие «Пира...» приурочено ко времени великой лондонской чумы 1665 г. и на этом основании должно было бы предшествовать событиям «Моцарта и Сальери»). Как видим, увлеченные логикой данного подхода исследователи готовы даже откорректировать последовательность трагедий в составе собранного авторского цикла Пушкина.

Второй, или этико-психологический, подход устанавливает взгляд на цикл как развитие человеческих страстей от менее ценных к более ценным и возвышенным: так, от наслаждения богатством («Скупой рыцарь») к наслаждению искусством («Моцарт и Сальери»), любовью («Каменный гость») и жизнью («Пир во время чумы»). Однако в трагическом модусе цикла обозначенные страсти предстают у Пушкина в их извращенном, перверсном выражении как проявление все усиливающейся духовной несвободы личности. Если исходить из святоотеческой традиции, то становится особенно наглядным, что в первых трех трагедиях исследуются основные греховные страсти — сребролюбие («Скупой рыцарь»), славолюбие («Моцарт и Сальери») и сластолюбие («Каменный гость»), что в конечном счете выводит в «Пире...» к пониманию их самого страшного логического последствия, а именно — притупления разума и убывания веры. Однако тут же следует отметить, что по мере развития цикла нарастает и избыток творческой свободы, преодоление героями рабской зависимости от страстных аффектов и фатальной силы обстоятельств (о чем разговор еще впереди).

Наиболее адекватным природе пушкинского цикла, с нашей точки зрения, представляется третий подход — духовно-религиозный, согласно которому цикл рассматривается как своего рода «симфония жизни» или «христианская мистерия» (термины известного пушкиниста В. С. Непомнящего). Нам вообще импонирует идея данного исследователя о том, что Пушкин воплотил в составе всего цикла «своего рода художественную феноменологию духа падшего человечества» [Непомнящий, с. 299]. В работе, специально посвященной «Моцарту и Сальери», В. С. Непомнящий высказался еще более определенно: «Сознание человека Нового времени, с его слабостью веры и отчаянной потребностью в ней, —

неизбежно трагическое <...> Пушкин *изучает* новоевропейскую трагедию как *мировоззренческий жанр*, как феномен новоевропейского сознания — неуклонно секуляризирующегося, а потому одинокого, а потому трагического» [Там же, с. 309].

Развивая мысль указанного пушкиниста, отметим, что в цикле «Маленьких трагедий», на наш взгляд, разворачивается прежде всего *опыт изучения самого феномена трагического сознания*: его генезиса («Скупой рыцарь»), этапов развития (вплоть до убийственных и самоубийственных последствий: «Моцарт и Сальери», первые сцены «Каменного гостя») и, наконец, возможностей его преодоления (сцены 3-я и 4-я «Каменного гостя» и, особенно, «Пир во время чумы»). Черты трагического сознания, по Пушкину, — уединенность, подпольность (совсем в духе будущих героев Достоевского), инверсированность или перверсность, граничащая с преступлением, богоборческая устремленность, в конечном счете таящееся в нем самоубийственное, истребляющее самого героя начало. Преодоление трагического сознания, опять же по Пушкину, возможно только в диалоге с миром и сознанием «другого», в приобщении к ценностям «живой жизни», социологическому плану бытия, иными словами, в *акте вочеловечения*.

Вочеловечение (в отличие от богословского его понимания как акта земного воплощения Богочеловека) в логике нашего исследования предстает как процесс духовного развития личности, в ходе которого совершается акт личностного самоопределения, присвоения конкретным индивидуумом всей полноты человечности. В этой связи напомним известную мысль М. М. Бахтина, выведенную им на основе изучения природы романного героя, в которой специально акцентировалось, что «человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности» [Бахтин, 2012, с. 639]<sup>5</sup>. Нужно также воздать должное интуитивному прозрению литературного критика В. П. Боткина, который на примере известных пушкинских героев (Онегина и Алеко — заметим, героев романических) показал следующее: «Онегин — сначала отчасти неопределенный, туманный и напряженный образ — постепенно воплощается в личность человека. После последнего разговора его с Татьяной героя уже нет — это уже человек. Мне кажется, что и личность Алеко, после убийства Земфиры, становится иною — он безмолвно перерождается: с последним страшным взрывом субъективного произвола — *непосредственный* человек умирает» [Боткин, с. 243]. Примеры, приведенные Боткиным из романа в стихах «Евгений Онегин» и откровенно драматизированной поэмы «Цыганы» (по сути, даже «маленькой трагедии» в жанре поэмы), представля-

---

<sup>5</sup> Развивая данную мысль, М. М. Бахтин выдвигал понятие «избытка человечности», так до конца и нереализуемого в образе романного героя: «Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, в какой-то мере комичны на человеке). Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя)» [Бахтин, 2012, с. 640]. Заметим, что в дальнейшем учет динамики драматического персонажа, равно как и авторской точки зрения, окажется для нас особенно важным в осмыслении ценностной архитектоники драматического цикла Пушкина.

ются далеко не случайными, ибо они взяты из тех произведений Пушкина, с которыми (как известно, еще в Михайловском) зарождались и замыслы будущих «маленьких трагедий».

Примечательно также продолжение мысли критика, который возводил свое частное наблюдение к общему мифу пушкинского творчества. По мнению В. П. Боткина, в основе онтологии пушкинского творчества лежит «миф о втором пришествии», который «есть многозначительный миф: ему предшествует совершенное растление мира, брани и убийства, страдание и гибель. Страшный суд истребляет с лица земли растленное человечество — и лишь после очищения земли настает царство Духа. Так всякая истинная трагедия есть осуществление пред нами Страшного Суда» [Там же, с. 243–244]. Представляется, что озвученная максима вдумчивого литературного критика вполне может быть экстраполирована и на цикл «Маленькие трагедии».

В этом плане особенно востребованной представляется теория датского философа С. Кьеркегора, его учение о трех стадиях человеческой экзистенции (см.: [Кьеркегор])<sup>6</sup>. Согласно этому учению, исходная стадия человека-артиста (тип Дон Жуана), вторая по счету, этическая стадия личной ответственности за совершенный выбор (пушкинские Дон Гуан и Вальсингам в его «ночной» ипостаси) и, наконец, религиозная стадия спасения души (Священник и Вальсингам в его «дневной» ипостаси) — все это во многом объясняет логику архитектурного решения цикла «Маленькие трагедии» как своего рода *тетралогии вочеловечения*.

Попытаемся аргументировать высказанное предположение. Не случайно в архитектурном отношении драматическая тетралогия Пушкина наглядно разбивается на две диалогические пары: с одной стороны, «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери», а с другой — «Каменный гость» и «Пир во время чумы». При этом в каждой из указанных диалогических пар, в общей сложности, насчитывается пять драматических сцен (соответственно, три сцены в «Скупом...» и две сцены «Моцарта и Сальери»; четыре сцены «Каменного гостя» и одна сцена «Пира...»), что само по себе представляется глубоко оправданным в плане композиционной симметрии. Однако решающим аргументом для подобного композиционно-архитектурного решения представляется не столько формальный, сколько содержательный аспект — идейная концепция всего цикла, заключающаяся в раскрытии феноменологии трагического сознания и его преодоления в акте вочеловечения.

Так, в первой драматической паре заданы поистине колоссальные характеры барона Филиппа и Сальери, поражающие своей титанической мощью и откровенным богоборчеством, в которых «подпольное», или уединенно-трагическое, самосознание героев-протагонистов (отметим роль их развернутых монологов в структуре пьес) только ближе к финалу обнаруживает свое парадоксально-

---

<sup>6</sup> Данную идею высказывал в своих университетских лекциях по творчеству Пушкина профессор И. А. Дергачев (см.: [Творчество Пушкина]).

недоуменное противоречие: «...иль уж не рыцарь я?»<sup>7</sup>; «Но ужель он прав, / И я не гений?» (с. 315). В изображении Пушкина эти персонажи предстают как маниакальные типы героев-идеологов, чье сознание отягощается идефиксом (или строго фиксированной, неподвижной идеей). Попутно заметим, что в первых двух пьесах вообще нет места женским персонажам — за исключением внесценических: упоминания некоей Клотильды в словах Альбера (сына барона Филиппа), указания Моцарта на его семейное положение (наличие жены и мальчишки-сына) и функциональной роли Изоры с ее последним (посмертным, надо полагать) даром — ядом, которым Сальери и отравляет Моцарта. Но именно в двух последующих пьесах женские персонажи (как мы покажем в дальнейшем) начинают вполне конкурировать с героями-мужчинами<sup>8</sup>.

Своего рода серьезным «водоразделом» между первой и второй парами трагедий выступает самая масштабная по объему пьеса «Каменный гость», в свою очередь насчитывающая четыре сцены (тоже примечательная числовая символика), отмеченная принципом откровенного параллелизма и двойничества персонажей (Дон Гуан — Лаура, Командор — Дон Карлос), но самое главное — знаменующая то, что известный пушкинист в свое время назвал «опытом диалогизации творческого сознания» самого автора [Осват]. Для нас сейчас важно отметить тот факт, что именно в «Каменном госте» этот опыт диалогизации оказывается впервые осложнен у Пушкина широко разработанным сокровенно-лирическим планом, который не сводим лишь к чисто биографической основе, но также предполагает показ героя-протагониста в стадийном развитии, в опыте духовного восхождения личности.

Четыре сцены «Каменного гостя» (в противовес трем в «Скупом рыцаре» и двум в «Моцарте и Сальери») задают именно то сценическое пространство, которое позволяет развернуть сам процесс духовной эволюции главного героя-протагониста во всей его объемности и полноте. В отличие от своего традиционного предшественника и «вечного» литературного типа «Дон Жуана, в том числе и от «человека-артиста» С. Кьеркегора, пушкинский образ Дон Гуана — этого «импровизатора любовной песни» — отмечен несомненно новаторскими чертами. При всем усилении кощунственных, откровенно святотатственных интенций сознания героя Пушкин в то же время не делает его законченным безбожником, подчеркивая его предельно искреннюю мечту о счастье с любимой женщиной: «Я счастлив, как ребенок!» (с. 337), «Я счастлив! / Я петь готов, я рад весь

---

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 304. Далее текст цикла «Маленькие трагедии» приводится по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках.

<sup>8</sup> Показательно, что в составе другого болдинского цикла — «Повести Белкина», создаваемого параллельно с «Маленькими трагедиями», гендерный принцип приобретает особый вес и значение. Так, в специальном исследовании [Дарвин] акцентируется внимание на одной закономерности — чередовании повестей с доминирующим мужским или женским началом, что отражается даже в грамматических формах самих названий повестей: открывается цикл самой brutальной повестью «Выстрел», за которой следует «Метель» (название женского рода), затем «Гробовщик» (опять мужского рода) и «Станционный смотритель», в котором оба гендерных начала распределены поровну, и, наконец, завершает цикл повесть «Барышня-крестьянка» с нарочитым дублированием исключительно женского начала.

мир обнять» (с. 338), «Но с той поры, как вас увидел я, / Мне кажется, я весь переродился. / Вас любя, люблю я добродетель...» (с. 347). Между прочим, в связи с последней репликой Дон Гуана нелишним будет вспомнить признание самого Пушкина (сразу же после женитьбы на Наталье Николаевне) из письма к П. А. Плетневу от 24 февраля 1831 г.: «Я женат — и счастлив; одно желание, чтоб ничего в жизни моей не изменилось — лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново, что, кажется, я переродился»<sup>9</sup>. Как видим, Пушкин спустя буквально несколько месяцев в личном письме цитирует своего героя Дон Гуана.

Примечательно, что в «Каменном госте», помимо отмеченного женского двойника героя — Лауры, выведен также ее нравственно-психологический антипод — Дона Анна. Именно этот женский образ становится решающим в процессе внутреннего духовного перерождения главного героя Дон Гуана. Существенную роль при этом играет и образ умершей «бедной Инезы», составляющей контрастную параллель уже упоминаемой Изоре — мертвой возлюбленной Сальери.

Важно отметить, что именно в четвертой сцене трагедии преодолевается устоявшееся мнение о Дон Гуане как *безбожнике* и *мерзавце, злодее, изверге, хитром искусителе* и *сущем демоне*. По сути, в образе героя приоткрывается тот «избыток человечности», о котором писал когда-то М. М. Бахтин. В плане уже откровенно неоднозначной читательской рецепции образа Дон Гуана сошлемся на мнение О. Н. Турышевой, которая отводила особое место в пушкинском драматическом цикле именно двум последним трагедиям («Каменный гость» и «Пир во время чумы»), активно участвующим в формировании у читателя специфической катарсической реакции. По мнению исследовательницы, читательская направленность «предполагает формирование сложного отношения к про-тагонисту на основе преодоления первоначального, внешнего и ошибочного впечатления. Динамическая модель этого восприятия и представлена в изображении возникновения реакции сострадания (и необходимо добавить — понимания. — О. З.) в образе Доны Анны и Священника» [Турышева, с. 19]. Заметим, что в сцене последнего свидания с Доной Анной героиня возвышается до истинно исповедального начала, практически уже предвосхищающего героя следующей трагедии — Вальсингама: «Что значит смерть? за сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» (с. 348)<sup>10</sup>. Финал трагедии знаменует восхождение героя-артиста, пребывающего на эстетической стадии экзистенции, к совершенно новому для него этапу — стадии уже собственно этической, которую, по С. Кьеркегору, характеризует душевная интроспекция и ответственность человека за совершенный им выбор. Неслучайно пушкинский Дон Гуан умирает как подлинный рыцарь с именем «другого», а именно — своей прекрасной дамы: «Я гибну — кончено — о Дона Анна!» (с. 350). Показательно также, что эта проникновенно-

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Л.: Наука, 1978. С. 265.

<sup>10</sup> Приходится не согласиться с утверждением Ю. М. Лотмана о том, что «в душе Дон Гуана, “страстью томимой”, “страх живет”» [Лотман, 1992, с. 477]. Сближение героя с образом чувственной и дерзкой Луизы («как бы аналога Дон Гуана»), равно как и аргументация, взятая из «Шагов Командора» Блока («Страх познавший Дон Жуан»), с нашей точки зрения, представляются вряд ли корректными: страх за себя и страх за *другого* (в случае с пушкинским Дон Гуаном — за Дону Анну) — это все-таки далеко не одно и то же.

гуманистическая реплика в общей архитектонике цикла начинает диалогически резонировать с предсмертным признанием барона Филиппа, обращенным исключительно к материально-вещественному плану: «Где ключи? / Ключи, ключи мои!..» (с. 305). Таким образом, возмездие настаивает Дон Гуана, уже кардинально «переродившегося», за ошибки прошлого. Трагедия заключается в том, что у героя не остается времени для закрепления нового для него экзистенциального состояния.

Достойный Председатель из следующей трагедии «Пир во время чумы» начинает, по сути, с того самого момента духовного развития, на котором трагически обрывается жизнь Дон Гуана<sup>11</sup>. Вовремя одергивая Молодого человека, проникая в самую суть души Луизы, «страстью томимой», выражая откровенную симпатию к Мери и ее песне, оказывая уважение к Священнику, Председатель несомненно выступает как «достойный», наделенный ярко выраженным этическим талантом: именно как знак ответственности за врученных ему участников пира можно трактовать, на первый взгляд, странные в своей категоричности слова героя, обращенные к Священнику: «...признаю усилья / Меня спасти... старик! иди же с миром; / Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» (с. 358).

В плане соотношения мужского и женского начал отметим, что в «Пире...», также как в «Каменном госте», представлена контрастно выписанная пара женских персонажей: с одной стороны, истеричная Луиза с ее, казалось, «мужским сердцем», а с другой — нежная и задумчивая Мери, с ее проникновенной песней о вечной любви, побеждающей смерть. Именно в этой песне история любви самоотверженной Дженни к ее возлюбленному Эдмонду становится в прямую параллель с отношением Вальсингама и его мертвой возлюбленной Матильды, что во многом проясняет тайные мотивы действий «достойного Председателя», который и остается на пиру, как бы следуя данному им обету, чтоб «души мученье / Усладить и отдохнуть» (с. 353).

В финале пьесы «падший дух» Вальсингама, можно сказать, мистически сообщается с «чистым духом» Матильды, так что сторонним наблюдателям даже кажется, что Председатель сошел с ума и «бредит о жене похороненной». На самом деле (и это открывается только духовному взору Священника и вдумчивому читателю) Вальсингам в ходе своей исповеди перед Священником проникается истинным покаянием, а именно «отчаяньем, воспоминаньем страшным, / Сознанием беззаконья своего» (с. 358). Заметим, что последняя фраза, не имеющая соответствия в прецедентном тексте Вильсона, уже напрямую апеллирует к фрагменту покаянного 50 Псалма: «Наипаче омой мя от беззаконья моего, и от греха моего очисти мя; яко беззаконие мое аз знаю, и грех мой предо мною есть выну».

Однако, при этом все-таки требует своего объяснения некая ценностная двуплановость, или внутренняя конфликтность, сознания Вальсингама. Так «ночному» сознанию гимна чуме, исполненного чувством «гибельного восторга»<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ср.: «Дон Гуан как бы трансформируется в Вальсингама. Но он свободен от аморализма своего предшественника» [Лотман, 1992, с. 476].

<sup>12</sup> В гимне Вальсингама, высвечивающем исключительно «ночную» (дионисийскую) сторону его сознания, звучит тот «гибельный восторг», который отмечал еще в герое Дон Гуане исследователь Л. Осповат, возводя само это понятие к ремарке из «Бега» М. Булгакова [Осповат, с. 53].

и озвученного «охриплым голосом», приличным песне, противостоит «дневная» ипостась души героя, которая ярче всего проявляется в его исповеди перед Священником. На слова Священника «Матильды чистый дух тебя зовет!» (с. 358) Вальсингам, как известно, *встает* (здесь сказывается авторская, по сути, даже режиссерская ремарка Пушкина), которая сразу же выделяет двух героев пьесы, каждый из которых отстаивает свое представление о «самостоянье человека» как «залог его величия». Можно сказать, что в финале «Пира...», равно как и всего цикла «Маленькие трагедии», Вальсингам на какой-то момент практически прорывается к самой высшей стадии человеческой экзистенции — собственно религиозной, на которой утверждён Священник и которую характеризует рождающийся в земном страдании индивидуально-личностный спиритуалистический опыт («Где я? Святое чадо света! Вижу / Тебя я там, куда мой падший дух / Не достигнет уже...», с. 358), единственно дающий обретение спасения собственной души и нахождение искомой «формулы бессмертия». Потому-то Священник и благословляет Вальсингама, что убеждается в том, что на место «девы-розы» с ее дыханьем, полным Чумы, в сознание Председателя пира заступает «святое чадо света» или «чистый дух» Матильды с ее «бессмертными глазами». Практически в финале «Пира...» Пушкин разыгрывает ту формулу бессмертия, которую начертал еще в своем стихотворении 1822 г. «Таврида»: «Во мне бессмертна память милой, / Что без нее душа моя?»<sup>13</sup>.

Примечательно также, что *проницательным* словом (в бахтинском его понимании)<sup>14</sup> наделяются в «Пире...» два персонажа, а именно — Мери и Священник. О промыслительной роли песни Мери уже было сказано. Что касается Священника, этого опытного старца и духовидца, то ему удается в самый решающий момент привести страдающую душу Вальсингама к исповеди и, соответственно, к возможности духовного покаяния и спасения. Но и в отношениях со своим духовным чадом Священник не сразу преодолевает свое первоначальное впечатление «Безбожный пир, безбожные безумцы!» (с. 356). Требуется и ему время, чтобы преодолеть поспешно брошенное обвинение в адрес достойного Председателя и от прямой конфронтации перейти к диалогу в его высшей форме, а именно — «диалогу согласия», о котором очень точно выразился исследова-

---

Однако в связи с этой характерной модальностью («гибельный восторг») стоит напомнить еще один текст русской литературы — песню В. Высоцкого «Кони привередливые»: «Чую с гибельным восторгом: пропадаю, пропадаю!» (*Высоцкий В. С.* Избранное. Мн.: Мастацкая літаратура, 1993. С. 236). Лирический герой Высоцкого — пожалуй, одно из самых ярких воплощений духовного «двойника» пушкинского Вальсингама в русской поэзии.

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Л.: Наука, 1977. С. 104.

<sup>14</sup> Выявляя природу двуголосого слова, М. М. Бахтин выделял такие типы слова, как *внутренне-полемическое*, или «слово с оглядкой на враждебное чужое слово» [Бахтин, 1994, с. 95], и слово *проникновенное*, «которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос» [Там же, с. 148]. Наиболее наглядно природа двуголосого слова проявилась в самой, пожалуй, полифонической трагедии Пушкина — «Моцарт и Сальери». В ней носителем проникновенного (или провоцирующего) слова является Моцарт, тогда как слово Сальери обнаруживает сходство с таким вариантом «внутренне-полемического слова», как *слово с лазейкой*.

тель Семен Вайман: «Основа диалога — согласие, — не уничтожение, а “сохранение” партнера, стимуляция предельного его самораскрытия. В диспуте человек следует за идеей, в диалоге идея следует за человеком» [Вайман, с. 402]<sup>15</sup>.

Более того, финальная реплика Священника «Спаси тебя Господь! / Прости, мой сын» (с. 359), открывающая Вальсингаму надежду на спасение, в духовном плане восстанавливает ту связь между святым отцом и его чадом (в контексте пушкинского творчества, конечно же, «блудным сыном»), которая на кровно-родственном уровне была трагически нарушена в первом опыте драматических изучений — «Скупом рыцаре».

Таким образом окончательно смыкаются архитектурные своды пушкинского цикла «Маленькие трагедии». Отмеченный эффект кольцевого обрамления — наряду с приемами зеркальной симметрии и диалогического параллелизма, широко используемыми Пушкиным-драматургом, — несомненно, свидетельствует о ценностно-архитектоническом единстве всего рассматриваемого драматического цикла и о явленном в его художественной структуре уникальном опыте «тетралогии вочеловечения».

Неслучайно последняя трагедия цикла заканчивается у Пушкина открытым финалом, в котором сходятся воедино уход со сцены Священника, продолжение пира, но главное — состояние самого героя-протагониста: «Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость» (с. 359). Речь, таким образом, может идти о сознательно выстраиваемом Пушкиным «задумчивом тексте»<sup>16</sup>, смысл которого сводится к потенциальному разрешению исходного в рамках всего цикла драматического конфликта. Это становится еще более очевидно с учетом достаточно смелого предположения Ю. М. Лотмана о возможности завершения болдинского цикла пьесой об Иисусе, в которой, согласно пушкинскому плану, предполагалось развертывание картины сразу же трех пиров: Петрония, Клеопатры и тайной вечери [Лотман, 1992, с. 478].

Наконец, то, что непосредственно относится к феномену творческой личности самого Пушкина, событием поэтического бытия которого и явился разворачивающийся на наших глазах остроконфликтный мир драматической тетралогии. В составе цикла «Маленькие трагедии» — этом художественно-концентрированном воплощении поэзии Пушкина — пожалуй, в наиболее ярком и полном виде выразилась протеическая природа его творческого гения. В рамках именно болдинского драматического цикла пушкинская поэзия, можно сказать, сама «совершила человеческий цикл и развернула живой свиток естественной личности,

---

<sup>15</sup> Прислушаемся на сей счет к схожему мнению Ю. М. Лотмана: «Однако спор Председателя и Священника, их напряженный диалог исключителен в контексте “маленьких трагедий” — он лишен взаимной враждебности. Пути у них разные, воззрения антагонистические, но враг один — смерть и страх смерти. И завершается их спор уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста» [Лотман, 1992, с. 478].

<sup>16</sup> Р. Барт, который ввел и обосновал данное понятие, о «задумчивом тексте» писал так: «Классический текст тоже задумчив <...> Он, похоже, хранит про запас некий последний смысл, который он не облакает в слово, но для которого тем не менее оставляет свободное и почетное место: эта нулевая степень смысла (предполагающая вовсе не его отмену, но, напротив, его признание), этот добавочный, непредвиденный смысл, выступающий как театральный знак имплицитности, — это и есть задумчивость: задумчивость (лиц и текстов) служит означаемым того, что не может быть выражено, а не того, что не сумело выразиться» [Барт, с. 238–239].

которая дышит всею полнотою и силой жизненных ощущений» [Айхенвальд, 1916а, с. 3].

## 1.2. «Метафизическая личность» поэта (к вопросу о протеизме Пушкина)

### 1

Понятие «метафизическая личность» использовал П. М. Бицилли в своей статье «Образ совершенства» (1937), посвященной Пушкину. Возражая сторонникам метода «крайнего историзма», он утверждал, что накопление историко-биографических сведений нимало не способствует раскрытию того, что такое сам Пушкин как творческий гений. Творческая личность поэта, по его словам, есть личность метафизическая; метафизическое я не равно эмпирическому, это характер умопостигаемый, он — не в биографии, а в созданиях поэта; сущность творческой личности определяется не социальными и не психологическими категориями, а причастностью к истине божественного бытия (см.: [Бицилли, с. 93–96]).

Возможно, эта мысль отчасти была навеяна поэтологическим признанием самого Пушкина, в его стихотворении «Поэт» (1827) прямо говорится, что в эмпирическом мире поэт таковым не является, творческое состояние духа органически связано с другой сферой — макрокосма: «В заботах суетного света / Он мало-душно погружен; / Молчит его святая лира» и «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется <...> Бежит он, дикой и суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн / В широкошумные дубровы...» (т. III, 65)<sup>1</sup>. Два аспекта личности — житейский и творческий — буквально разведены по разные зоны бытия.

Любопытно отметить, что такой образ поэта имеет в качестве довольно близкой параллели предложенную А. Шопенгауэром концепцию гения. Главным признаком гениальности, согласно этой концепции, является способность интеллекта к освобождению от служения воле, движущей эмпирическим миром, и выход в надмирную сферу сущностей. Гений, по Шопенгауэру, — человек двойного существования: он *мелок* как любой индивид, живущий в эмпирическом мире, действующий в интересах собственной субъективности, и *велик* как чистый субъект познания — безвольный и безличный, т. е. переставший служить воле, утративший сознание собственного Я и созерцающий вещи в их абсолютных сущности и бытии (см.: [Шопенгауэр, с. 417]). Оба существования чужды

---

<sup>1</sup> Здесь и далее произведения Пушкина цит. по: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959 — с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская нумерация).

друг другу, так что творящий дух по отношению к действительному Я индивида выглядит «как бы извне привходящий *гений*» [Там же, с. 410]<sup>2</sup>.

Но кажущаяся очевидной параллель не означает, что «метафизическая личность» Пушкина может быть раскрыта сквозь призму шопенгауэровской философии. Вторая часть процитированного стихотворения, где речь идет о родстве творящего духа со свободными стихиями природы, заставляет вспомнить ключевой тезис немецких романтиков, получивший свое обоснование в философии Шеллинга (ср. в изложении Новалиса: художник — «бессознательное орудие» высшей силы, через него говорит природа, «все свойства, присущие обыкновенной природе, подобают поэзии»; «истинный поэт всеведущ, он действительно вселенная в малом преломлении» [Новалис, с. 96]). Но и это совпадение, скорее всего, имеет опосредованный характер и в конечном счете восходит к античной традиции, к образу певца, творящего по внушению Музы, посвящающей своего избранника в тайны бытия.

Воспроизведенная в стихотворении Пушкина древняя аксиома о причастности поэта к «истине божественного бытия» сама по себе еще ничего не говорит о самой этой истине, какой она открывается поэту. В различных поэтических и эстетических системах один и тот же постулат связан с разными онтологическими «истинами». Что касается Пушкина, то установить «метафизическое» основание его поэтической системы, или «формулу *сущего* Пушкина» [Бицилли, с. 113], оказалось непросто, в качестве единственной, не вызывающей сомнений формулы был выдвинут только его общепризнанный *протеизм* — способность к бесконечным изменениям-превращениям, не позволяющим уловить, в чем же заключается действительное существо его авторской позиции. Но, может быть, следует взглянуть на пушкинский протеизм иначе, а именно: видеть в нем не причину отсутствия определенности, а *следствие* определенной мировоззренческой установки, точнее говоря, рассматривать протеизм как категорию функциональную, обусловленную видением «вечных противоречий сущности», говоря словами поэта (т. XI, с. 30).

Протеистическую неуловимость «субстанционального» Пушкина трактовали по-разному, в диапазоне крайностей от «ничто» до «всё». Оба варианта выдвигались еще в XIX в.: так, Писарев говорил о Пушкине, что он пустое место, нуль, ничто; Достоевский — что он всё, всечеловек<sup>3</sup>. По мнению П. М. Бицилли, в соединении этих крайностей — вся разгадка пушкинского совершенства: «Полнота всех качеств, абсолютное совершенство, “всё” — есть *ничто*; плюс бесконечность

<sup>2</sup> Приведем еще одно совпадение: «Гений в самом себе находит награду» [Шопенгауэр, с. 417], ср.: «...Не требуя наград за подвиг благородный. / Они в самом тебе» (стих. «Поэту», 1830) [III (1), 223]. Хотя, как ссылается Шопенгауэр, эта мысль принадлежит Гете.

<sup>3</sup> Достоевский говорил о «всецеловечности», «всемирной отзывчивости» Пушкина как об уникальной способности русского духа перевоплощаться в «дух чужих народов», что не доступно писателям-европейцам («Пушкинская речь»). Возражение этому мнению можно найти у самого Пушкина, ср.: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь почему не люблю я Мура? — потому, что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европеец, и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так прелестен в Гяуре, в Абидосской невесте и проч.» (из письма Вяземскому, апрель 1825 г.) (Переписка А. С. Пушкина: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1982. С. 199).

равно минус бесконечности. Бог — круг, которого центр везде и окружность нигде, — равен нулю <...> В своей сфере, сфере искусства, Пушкин — “бог”, как, по его же словам, Моцарт» [Бицилли, с. 94].

«Пустоту» («ничто») и «всеобщность» творческой личности поэта иначе интерпретировал Вл. Соловьев, апеллируя к пушкинскому стихотворению «Пророк» (1826). В стихотворении, по мнению философа, дан «идеальный образ истинного поэта в его сущности и призвании», сущность заключается в том, что поэт «должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет»; эта «пустота», провоцирующая «духовную жажду», — условие, необходимое для восприимчивости мира «вечной и всеобъемлющей красоты», «а красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей, есть ощутительная форма истины и добра» [Соловьев, с. 64–69]. Во всех других пушкинских текстах о поэте и поэзии, содержание которых не вполне согласуется с «Пророком», представлен образ поэта, еще не достигшего своей «идеальной» сущности, как вынужден заключить Соловьев [Там же, с. 79].

Стихотворение «Пророк» часто рассматривают как одно из программных в ряду поэтологических текстов. Но почему его нужно подключать именно к этому ряду, а не считать таким же «подражанием» Библии, как и «Подражания Корану», т. е. еще одним протейстическим перевоплощением поэта? Думается, не так уж неправ Вл. Ходасевич, по мнению которого в этом стихотворении изображен именно пророк, это «отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта»: «О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные представления, соответствующие разнице между пророческим и поэтическим предстоянием Богу»; о поэте Пушкин мог сказать, что в миру «быть может, всех ничтожней он», что исключает величественный образ пророка [Ходасевич, с. 491]. Можно продолжить эту контраргументацию. «Поэт» не подвергнут такой необратимой инициации, как «пророк», абсолютная неизменность которого не допускает каких-либо превращений-ускользаний, т. е. если «пророк», то не «протей» (хотя наоборот вполне допустимо: греческий Протей, как известно, считался «тайновидцем»: «известно все тайновидцу — все, что было и есть и что в грядущем случится» (Вергилий. Георгики, кн. 4, стихи 392–393)<sup>4</sup>). В большинстве пушкинских текстов о поэзии говорится не о «служении», а о «тайной свободе» творящего духа, а можно ли касательно «пророка» говорить о творческом даре? И, наконец, у «поэта» есть свой посредник, связующий его со сферой макрокосма, — не ближайший к трансцендентному богу серафим, а, напротив, близкая к посястороннему миру Муза, не стесняющая свободы поэта, такая же изменчивая, как он сам (см. «Евгений Онегин», гл. 8, I–VII).

## 2

Серафим и Муза принадлежат разным культурам, и, соответственно, разным метафизическим системам, но, будучи противоположными, они не отменяют

---

<sup>4</sup> Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1971. С. 115.

друг друга в художественной системе поэта-протей. Под влиянием той метафизики, с которой связана Муза (т. е. откуда родом поэзия), протеистическая изменчивость позиций имеет у Пушкина ясно выраженный контрастный или альтернативный характер<sup>5</sup>.

«У Пушкина давно замечено тяготение к контрастам, — писал В. Розанов, — <...> к совмещению на небольшом куске полотна разительных противоположностей: закон прелести и как бы высшего засвидетельствования... о “несотворенном себе кумире”. Мир был для Пушкина необозримым пантеоном, полным божеского и богов, однако везде в контрасте друг с другом, и везде — без вечного, которому-нибудь поклонения» [Розанов, с. 170].

Исследователями-пушкинистами принцип контраста отмечен не только на уровне мотивно-тематической поверхности сюжетов, но выявлен и как доминирующий у Пушкина принцип построения формы — в совмещении разнородных жанровых признаков, в зеркально-симметричных композициях, в сближении языков поэзии и прозы, в стилевых контрапунктах и т. п. В качестве примера приведем наблюдения Ю. В. Шатина над жанровой структурой «Капитанской дочки». Исследователь обращает внимание на *симметричность* противоположных функций «повествователя-мемуариста» и «издателя» (двух ипостасей автора), в результате чего частный случай семейной хроники возводится до ранга художественного обобщения и наделяется универсальным значением, фабула, тяготеющая к повести, «становится основой для формирования философско-исторического романа» [Шатин, с. 85]. Эти наблюдения позволяют заметить, что обеспеченный структурой жанра всеобщий смысл частной «семейной истории» заключается в том, что «семья» избирается автором в качестве антропологического критерия, выявляющего соответствие человека своей сущности: в «семье» человек выступает не в социальной роли, а в своем *естестве* и руководствуется не долгом службы, а благоволением сердца, эта «семейственная» установка (как на уровне рода, так и государства: Пугачев — Екатерина) выдвигается Пушкиным как условие преодоления жизненного хаоса, разразившегося в социально-государственной сфере.

«Симметрия противоположных авторских функций» — формулировка Ю. В. Шатина, выведенная из анализа структуры жанра, является, на наш взгляд, одной из точных дефиниций, определяющих характер пушкинского протеизма. Если представить смысл этой формулы схематически, то это в точности будет схема греческого меандра, выражающего собой принцип неразрывности и равноденствия двух встречных направлений (меандр — своеобразная матрица,

---

<sup>5</sup> О способности к такому «оборотничеству», в частности, упоминал П. Катенин в связи со стихотворением Пушкина «Стансы» (1826). Стихотворение было воспринято в либеральных кругах как верноподданническая лесть царю, и сам Катенин в своей балладе «Старая быль», намекая на утрату поэтом мужества, вывел Пушкина в образе грека-скопца, с чрезмерной лестью возвеличивающего блага самодержавного правления. Но вот что писал Катенин одному из своих адресатов: «О стансах С. П. скажу вам, что они как многие вещи в нем *плутовские*, то есть, что когда воеводы машут платками, коварный Еллин отыграется от либералов, перетолковав все на другой лад» (цит. по: [Тынянов, с. 79–81]).

или внутренняя форма греческой культуры, проявляющая ее агонистический характер). Пушкина не зря считали «последним греком», он в высшей степени владел искусством мыслить контрверсами, в самом его мироощущении есть много типологически сходного с характерным для греков воззрением на мир.

Как известно, со времен Белинского утвердилось мнение, что Пушкин — *поэт* по преимуществу, т. е. виртуозный мастер стиха («взыскательный художник», по словам самого поэта), для которого первостепенное значение имело не тематическое «*что*» (что угодно: от «грома небес» до «жужжанья пчел над розой алой», см. стих. «Гнедичу», 1832)<sup>6</sup>, а «*как*» — поэзия как τέχνη, искусство формы. Известные слова Пушкина «цель поэзии — поэзия»<sup>7</sup> передают типично греческое отношение к поэзии, он творил не «сомнамбулически», как, к примеру, поэты мистико-романтического склада<sup>8</sup>, ему, как и грекам, была свойственна трезвая поэтологическая рефлексия, полная рациональная уясненность того, «*как*» он структурирует и «*что*» под этим подразумевает. Иначе говоря, особое отношение к τέχνη имеет своей целью не просто игру воображения и благозвучие стиха, это означает также установку на смысловое первенство формы перед темой<sup>9</sup> — аналогично тому, как базовые законы онтологии первичны по отношению к временной зоне природно-социальной конкретики.

«Онтологическая» первичность формы по отношению к тематическому содержанию блестяще продемонстрирована Пушкиным в поэме «Домик в Коломне». Основной («метафизический») смысл заключен здесь в стиховедческом вступлении, описывающем ритмическую структуру поэмы. Эта структура, как подсказано автором, представляет собой меандрическое единство двух противоположенных ритмических единиц — *строфы* и *размера*: ровному повторяющемуся ритму строго пронумерованных октав, жестко связанных тройными созвучиями, противопоставлена вольница бесцезурного пятистопного ямба; «параду» стрóf — беспорядок размера, подобный «тряскому бегу» телеги по мерзлой пашне (допустимый, но в меру, не разрушающую целого октавы). Иначе говоря, во вступлении представлен ритмический образ универсума, в котором противодействуют закон и случай, внутри бытийного постоянства — непредсказуемая изменчивость, однако не нарушающая самой природы вещей (авантюрный сюжет о гвардейце, переодетом в кухарку, — лишь наглядная иллюстрация этой закономерности, ср. финальное резюме: «Кто ж родился мужчиною, тому / Рядиться в юбку странно и напрасно: / Когда-нибудь придется же ему / Брить бороду себе, что несогласно / С природой дамской...», т. V, с. 93).

<sup>6</sup> Ср.: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает» (Проект предисловия к последним главам «Евгения Онегина») (т. VI, с. 540).

<sup>7</sup> Переписка А. С. Пушкина: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1982. С. 99.

<sup>8</sup> Примечательно, с каким «протеистическим» восхищением Пушкин отзывается о Жуковском: «Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком» (из письма Л. С. Пушкину) (Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 64). Восхищение «романтиком» предполагает, что первенство все же за «греком».

<sup>9</sup> См. сходное замечание О. Седаковой о специфике поэтического мышления Пушкина: «Главная трудность при этом состоит в том, что ум Пушкина, его мысль, его вера, наконец, выражаются прежде всего в *форме* его созданий. Нам придется эксплицитировать то, что сам Пушкин целомудренно оставляет имплицитным» (статья «Мысль Пушкина») [Седакова, 2013, с. 56].

Симметрии контрастных сопоставлений (структурные меандры), неоднократно отмечаемые в произведениях Пушкина, приведены поэтом в соответствии с тем принципом существования, что лежит в основе *живого универсума*, являющегося, в представлении греков, динамической системой противоречий, гармония которой возможна лишь при равновесном соотношении сил, ограничивающих абсолютность притязаний друг друга.

Но если представление о предустановленном божественном порядке мира предполагает равновеликость противовесов, не довлеющих один над другим, то отсюда следует, что главная функция поэта-протеза, чья Муза «велению божьему послушна», — удержать это равновесие, и перемещаясь в стихии противоположных интенций, голосов, мнений, противодействовать абсолютному перевесу чьей-либо стороны. Траекторией своих перемещений поэт очерчивает границы жизнеспособности мира, или, по другой более удачной формулировке, — «задает “меру миру”», устанавливая соразмерность «человеческого» и «мирового» [Быстров, с. 151].

## 3

Этот *modus operandi* в романе «Евгений Онегин» выведен на уровень автореференции: в сюжет включен образ автора, выступающего в роли создателя романа, раскрывающего механизм своих действий. По словам Жана-Филиппа Жаккара, исследователя этой проблемы, самый наглядный случай автореференциальности — зеркальная структура произведения [Жаккар, с. 14].

Как отметил Ю. Н. Чумаков, «...фундаментальной чертой романа, охватывающей все его жанровые признаки, является инверсивность <...> “Онегин” весь существует на противонапряжениях смысла, никогда не перетягивающихся на одну сторону в ключевых местах текста» [Чумаков, 2008, с. 67–68].

Можно показать эту инверсивность на уровне антропологической проблематики романа. Такой критерий оценки персонажей задан в посвящении к роману, где говорится, что роман — это плод «*ума холодных наблюдений и сердца горестных замет*». Мотивы «ума» и «сердца» (или «души») — сквозные в романе. Меандрическое двуединство этих базовых свойств мыслится автором как антропологическая норма, т. е. основа самой сущности человеческого. Неравным их соотношением обосновываются в романе контрасты индивидуальной психологии героев и, вместе с тем, альтернативность психологических феноменов двух веков (смена психологической парадигмы показана через палимпсестный ряд литературных отсылок, связанных с главным героем: чувственные Ловласы и Фобласы XVIII в. вытесняются в Онегине остывшими Адольфом и Чайльд-Гарольдом; ср.: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внушек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом?» («Роман в письмах») (т. VIII, с. 47–49)<sup>10</sup>).

---

<sup>10</sup> Об использовании в романе «Евгений Онегин» реминисценций, отсылающих к «Адольфу» Бенжамена Констан, см.: [Ахматова, с. 50–80; Вольперт, с. 119–124].

Вплоть до последней главы романа, до явления «идеала», антропологический баланс «ума» и «сердца» в героях отсутствует, они обрисованы по принципу недостачи, антропологической ущербности: Онегин — «резкий охлажденный ум», «рано чувства в нем остыли» (1, XLV; XXXVII)<sup>11</sup>; Татьяна, напротив, — воплощение «сердечной полноты», «послушная влеченью чувства» (3, X; XXIV), но, как говорится в ее письме: «рассудок мой изнемогает», ее письмо Онегину — «безумный сердца разговор» (3, XXXI); близкий к ней Ленский — «сердцем милый был невежда», «и ум, еще в сужденьях зыбкой» (2, VII, XV); Ольга — «Что за душа!», на взгляд Ленского (4, XLVIII), но с точки зрения Онегина — «Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» (3, V).

Отношение автора к своим героям протейстически колеблется между сочувствием (сближением) и иронией (отдалением), фиксируется то, что наличествует (достоинство, но и недостача) и намечается движение «ума» и «сердца» навстречу друг другу как потенциально возможное обретение антропологической полноты. Ирония исходит от «ума холодных наблюдений», сочувствие — следствие «сердца горестных замет».

Симметрия противоположных авторских функций в романе аналогична симметрии функций справедливого суда. Для пояснения приведем здесь две пушкинские реплики из писем Вяземскому. В июне 1826 г. (когда завершался процесс над декабристами) Вяземский известил Пушкина о смерти Карамзина (3 июня) и упрекнул его в том, что он «грешил иногда эпиграммами против Карамзина, чтобы сорвать улыбку с некоторых сорванцов и подлецов»<sup>12</sup>. Ответ Пушкина: «Кого ты называешь сорванцами и подлецами? Ах милый... слышишь обвинение, не слыша оправдания, и решишь: это Шемякин суд. Коли уж Вяземский etc., так что же прочие»<sup>13</sup>. Реплика из другого письма по поводу романа Загоскина: «Ты бранишь “Милославского”, я его похвалил. Где гроза, тут и милость»<sup>14</sup>.

В «Онегине» герои оцениваются автором по принципу суда праведного: «Слышишь обвинение — услышь и оправдание». Намеренное обнажение этого приема, среди прочего, есть, например, в 8 главе, где сталкиваются два анонимных голоса, отзывающихся о вернувшемся в свет Онегине — один голос осуждающий: «Все тот же ль он, иль усмирился? / Иль корчит так же чудака?» (8, VIII), второй голос возражающий: «Зачем же так неблагоклонно / Вы отзываетесь о нем?», не оттого ль, что лишь «посредственность одна / Нам по плечу и не странна?» (8, IX).

Перед критерием антропологической нормы все, что не абсолютно: и «ум», и «душа» в своих односторонних интенциях — в равной степени заслуживают

---

<sup>11</sup> Здесь и далее в настоящей главе «Евгений Онегин» цит. по: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.:* в 17 т. Т. 6. М.; Л., 1937 — с указанием номеров главы и строфы.

<sup>12</sup> Переписка А. С. Пушкина. Т. 1. С. 246.

<sup>13</sup> Там же. С. 247.

<sup>14</sup> Там же. С. 277. Вероятно, эту способность Пушкина совмещать «обвинение» с «оправданием» имел в виду Л. Шестов, расценив ее как разрешение невыполнимой сфинксовой загадки: «как можно быть идеалистом, оставаясь вместе с тем и реалистом, как можно, глядя на жизнь — верить в правду и добро?» [Шестов, с. 197].

и сочувствия, и иронии. Однако нельзя не заметить, что авторская ирония далеко не однородна: гораздо мягче (с большей долей сочувствия) оценивается наивность пылкого сердца, строже (насмешливей) — холодный «ум», причем здесь тоже есть своя градация: скептический ум Онегина не чужероден автору («Сноснее многих был Евгений; / Хоть он людей, конечно, знал / И вообще их презирал», но «вчуже чувство уважал»; 2, XIV). Но есть в романе персонаж, в характеристике которого ирония переходит в прямую сатиру, — это организатор дуэли Зарецкий, строфы, посвященные ему, имеют ярко выраженный эпиграмматический характер: «некогда буйан, / Картежной шайки атаман, / Глава повес, трибун трактирный» и т. д. (6, IV). Важно отметить двойственное отношение к нему Онегина: «Он был не глуп; и мой Евгений, / Не уважая сердца в нем, / Любил и дух его суждений, / И здравый толк о том, о сем» (6, VIII). Зарецкий, если сравнить его с Онегиным (для этого он и введен в роман), — крайний случай полного разрыва «ума» с «сердцем».

Такого рода непоправимая антропологическая ущербность — уже не только причина взаимного непонимания, разногласий и конфликтов, но является прямой угрозой самой жизни. Так, дуэльный поединок «ума» и «сердца» был спровоцирован чрезмерной насмешливостью скептического ума Онегина, а закончился трагедией, в конечном итоге, по вине равнодушно-расчетливого «злого ума» Зарецкого: «В дуэлях классик и педант, / Любил методу он из чувства, / И человека растянуть / Он позволял — не как-нибудь, / Но в строгих правилах искусства» (6, XXVI). Как заметил Ю. М. Лотман, «в дуэлях классик и педант», между тем, нарушает правила дуэльного кодекса и не делает попытки примирить противников [Лотман, 1983, с. 303].

Угрожающую для жизни крайность представляет собой не только абсолютный холод ума, но и чрезмерный пыл ослепленной души. Это случай Ленского — инициатора дуэли. Но, как предостерегает автор, существует опасность и для души влюбленной Татьяны, оставшейся в одиночестве и углубленной в саму себя. В этом плане знаменателен связанный с ней лейтмотив «гибели»: «Рассудок мой изнемогает, / И молча гибнуть я должна»; «Погибнешь, милая; но прежде / Ты в ослепительной надежде / Блаженство темное зовешь» (3, XV); «Как будто хладная рука / Ей сердце жмет, как будто бездна / Под ней чернеет и шумит... / “Погибну”, — Таня говорит, — / “Но гибель от него любезна”» (6, III).

«Гибельный» настрой Татьяны вызван не только страданиями от неразделенной любви, его психологическая подоплека, как угадывает автор, лежит значительно глубже. Образ Онегина в сознании Татьяны двоится: ангел или демон? хранитель или коварный искуситель? И не случайно в ее, полном ужасов, сне Онегин оказывается предводителем шайки фольклорной нечисти: он «мил и страшен ей» (5, XVII). Иными словами, влюбленность Татьяны — это продолжение того же влечения души к «жуткому», к «гибельному», что и ее пристрастие к «страшным рассказам» литературы и фольклора и самоотождествление с гибнущими героинями ее любимых романов: «Воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов, / Кларисой, Юлией, Дельфиной...» (3, X); «страшные рассказы / Зимой в темноте ночей / Пленяли больше сердце ей» (2, XXVII); «Ее

тревожили приметы; / Таинственно ей все предметы / Провозглашали что-нибудь, / Предчувствия теснили грудь» (5, V); «Что ж? Тайну прелесть находила / И в самом ужасе она: / Так нас природа сотворила, / К противуречию склонна» (5, VII).

Пушкин, в сущности, наметил проблему, ответ на которую позднее был дан психоанализом. Так, Зигмунд Фрейд объясняет «жуткое» (Unheimlich) как актуализацию вытесненного анимистического мироощущения, которое, будучи забытым, воспринимается как непривычное, таинственное. Факторами, провоцирующими появление жуткого, являются, по Фрейду, инфантильность душевной жизни и интеллектуальная неуверенность (см.: [Фрейд]). Иначе говоря, человек страшится своего древнего прошлого, отложившегося в глубинах души, чем, очевидно, и вызван, как подметил Пушкин, оттенок «пленительности» жуткого.

Французский антрополог Роже Кайуа, рассматривая случаи, когда человек сам идет навстречу тому, чего он страшится, и «находит какое-то темное блаженство в том, чтобы без борьбы и сопротивления отдаваться на его милость», поясняет, что влечение к губельному в крайнем его «головокружительном» проявлении (в состоянии влюбленности) — «особого рода соблазн, который захватывает человека глубже, чем в душе, на уровне каком-то дотелесном <...> и погружает его в сплошную, нераздельную жизнь дна, <...> где одно лишь сладко-ритмичное покачивание, вечный плеск подземных вод, где сливаются бытие с небытием». Такое сладкое погружение в бездну («темное блаженство»), по словам Кайуа, связано с отказом от волевых усилий противостояния и равнозначно самоизмене, самоотречению [Кайуа].

Думается, Пушкин угадал ту же подоплеку «губельных» влечений, соотнеся глубокую восприимчивость души Татьяны к «ужасному» со слабостью ее девичьего разума и воли, что, в частности, выражено и в том, что героиня живет не своей, а воображаемой жизнью, заимствованной из литературных «небылиц». Отсутствие поддержки ума стимулирует процесс регрессии души, ее обращения вспять, личность рискует «потерять себя».

Здесь можно коснуться вины Онегина, которую часто инкриминируют ему: вина не в том, что герой, избравший жизнь «анахорета-нелюдима», не ответил на любовь «младой девы»; суть вины открывается в свете предощущаемой по этому возможности экзистенциального кризиса (утраты гуманизма): «ум», замкнутый на себе, устранился, не заметив губельной перспективы «души» (ср. отчаянный призыв в письме Татьяны: «Перед тобою слезы лью, / Твоей защиты умоляю... / Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает, / И молча гибнуть я должна» — это невозможно объяснить ни «реалистически» (в реальности ей ничего не угрожает), ни ссылкой на литературные штампы ее письма (такая двусмысленность сопровождалась бы авторской иронией, чего здесь нет)).

Однако Онегин (не ангел и не демон), хоть и опосредованно, но все же оказался спасителем «души», спровоцировав ее самостоятельный рост (желание Татьяны понять его, т. е. подняться до уровня его разума).

Разобщенность и конфликтное противостояние «ума» и «сердца» в финале романа снимается их синтезом, причем — на почве души, а не разума (переворот, произошедший в эволюции главного героя — просто смена одного другим: страстно влюбленный Онегин «чуть с ума не своротил» (8, XXXVIII) и, соответственно, «писать ко прадедам готов» (8, XXXII)). Нетрудно понять, чем обусловлен выбор основы синтеза: доверчивость и открытость «сердца» более располагают к принятию другого, в отличие от «ума», который больше склонен к «наполеонизму»: «Мы почитаем всех нулями, / А единицами — себя» (2, XIV).

Достигшая антропологической нормы Татьяна по статусу своему, как не раз отмечали (см.: [Чумаков, 1999, с. 218–230]), становится равнозначной Музе, посреднице между онтологическим и эмпирическим уровнями бытия. То есть своего рода персонификацией самой поэзии. Поэтический идеал Пушкина, обнаруживающий созвучие «мирового» и «человеческого», воплощает собой оптимальный вариант онтологического равновесия, возможного в живом универсуме — состояние «покоя и воли», это не идиллическая безмятежность, как предполагается утопической мечтой о «счастье», а гармония, объективно данная как равноденствие не разрешимых, но не угрожающих друг другу противоречий.

### 1.3. Авторская стратегия Г. Айги в 1950–1960-е гг.

М. Б. Ямпольский в книге «Из хаоса» о поэзии А. Драгомощенко социокультурную ситуацию в русской словесности второй половины XX в. описывает в категориях П. Бурдье. Он использует понятия двух типов «художественной легитимации» [Ямпольский, с. 8], предложенные французским социологом: корпорация (corps) и поле (champ). В корпорации легитимация достигается через управление литературным процессом с помощью таких государственных институций, как «Академия художеств, Союз писателей, Министерство культуры и т. п.» [Там же]. Напротив, поле, свободное от корпоративности, возникает как относительно автономное социокультурное образование: «Литературное (и т. п.) поле представляет собой поле сил, воздействующих на всех вступающих» в него [Бурдье]. В поле, как подчеркивает М. Б. Ямпольский, легитимация «осуществляется без внешнего вмешательства, на основании самоутверждения художников» [Ямпольский, с. 8].

Переход от корпорации к полю вследствие символической революции, как показал П. Бурдье на материале европейского искусства, произошел в XIX в. (см.: [Бурдье]). В русской культуре этот переход завершился «перед революцией» [Ямпольский, с. 8]. По наблюдениям А. И. Рейтблата, ко второму десятилетию XX в. русская «литература как социальный институт вполне автономизировалась от политической сферы и слабо от нее зависела, в ней сформировался дифференцированный набор социальных ролей» [Рейтблат, с. 30]. В Советском Союзе корпоративность вновь была восстановлена, но послеоттепельное размежевание советской культуры на официальную и неофициальную, как показывает М. Б. Ямпольский, стало важнейшим фактором образования в неподцензурном

искусстве литературного поля, которое «легитимировало себя в значительной мере через установление преемственности по отношению к автономной дореволюционной культуре» [Ямпольский, с. 9].

Авторская стратегия Г. Айги обуславливается тем, что он с начала 60-х гг. развивался как поэт одновременно и в системе корпоративного функционирования советской литературы, и в пространстве «неофициальной» словесности. Категория авторской стратегии (или стратегии «творческого поведения» [Быков, с. 17], «литературной стратегии» [Лазарева, с. 1]) позволяет выявить взаимосвязь между, во-первых, художественной деятельностью писателя, структурными особенностями созданных им текстов и, во-вторых, внетекстовой сферой личностной и творческой реализации художника слова в исторической перспективе, определяющейся социокультурными, психологическими и биографическими факторами (происхождение, репутация, социальное поведение, успешность, продвижение произведений на книжном рынке и т. д.) (см.: [Быков, с. 17; Лазарева, с. 5; Хайрулин, с. 19–23; Прозоров, с. 180–185]).

Для исследования «двух планов» [Прозоров, с. 182] авторской стратегии в данной работе использованы элементы социологического (с опорой на факты писательской «биографии ... в контексте конкретно-исторической эпохи» [Там же]), структурно-семиотического и рецептивного подходов к анализу художественных текстов. Мы исходили из того, что в неклассической словесности не сам текст, а «акт коммуникации является миромоделирующей единицей» [Тюпа, 2020, с. 37], поэтому креативно-рецептивная (коммуникативная) составляющая эстетического события становится системообразующим элементом в авторской стратегии поэтов XX и XXI вв.<sup>1</sup> Т. И. Акимова определяет авторскую стратегию как способ «выявления / описания авторского сознания, которое проявляется в скрытой или явной форме интенциональности в процессе взаимодействия с другим сознанием» [Акимова, с. 14].

### **Социокультурные предпосылки авторской стратегии Г. Айги**

Первые стихи Г. Айги, студента Батыревского педагогического училища им. Ивана Яковлева, были опубликованы в 1949 г. на страницах чебоксарских журналов и газет (см.: [Хузангай, 2017, с. 285]). В чувашский период Айги формировался как художник слова, вдохновляясь творчеством М. Сеспеля, П. Хузангая,

---

<sup>1</sup> Парадигматический сдвиг в неклассической культуре, обусловленный установкой на порождение художественного высказывания в зоне сопричастного взаимодействия креативного и рецептивного сознаний, приводит, по мысли У. Эко, к появлению в европейской словесности, начиная с символистов (в частности, С. Малларме), открытого типа произведений. Открытость проявляется как в безграничном множестве возможных прочтений произведений, «каждое из которых наделяет» его «новой энергией, новой жизненной силой» [Эко, с. 113], так и в форме «произведения в движении», которое «приглашает <адресата> создавать произведение вместе с его автором [Там же, с. 112]. При этом открытый текст, как обосновывает исследователь, «сколь ни был бы он “открыт”, не позволяет произвольной интерпретации» [Там же, с. 21], поскольку «процесс интерпретации — не случайный процесс, не зависимый от текста как такового, но структурный процесс порождения самого этого текста» [Там же, с. 22].

В. Митты. С последними двумя поэтами Г. Айги поддерживал дружеские отношения, считая их своими учителями (см.: [Там же, с. 285; Родионов, Родионова, с. 125–126]). В лирике чувашских поэтов поколения П. Хузангая, как показала Н. Г. Ильина-Ефремова, происходило постепенное освобождение от идеологических рамок социалистического реализма. Поэты обращались к эстетике правды жизни, выражали национальное самосознание в философском осмыслении истории чувашского народа, отстаивали общечеловеческие гуманистические ценности, пережив тяготы военного времени и политических репрессий 1930-х гг. [Ильина-Ефремова, с. 78–88].

В рамках советской культурной политики писатели из республик и областей РСФСР проходили одни и те же этапы творческого становления в системе подготовки литературных кадров СССР. В данной системе важное значение имели механизмы продвижения начинающего поэта через личные знакомства и связи старшего поэта-наставника: «П. Хузангай пишет влиятельному поэту Николаю Тихонову, которого хорошо знает, и просит помочь Айги принять участие во вступительном конкурсе московского Литературного института» [Робель, с. 17]. Литературный институт им. Горького позиционировался властью в качестве главной кузницы кадров советской словесности, в которой «все национальные литературы равноправны, поэтому могут быть звеньями единой системы» [Комаров, с. 45–46]. Литературный институт окончили Р. Гамзатов, Ч. Айтматов, О. Сулейменов, Е. Айпин, Ю. Вэлла и др. Г. Айги, поступивший в 1953 г. в Литинститут, по наблюдениям М. Светлова, «слабо владел русской речью» [Светлов] и мало чем отличался от общей массы студентов, прибывших в столицу для обучения.

До 1955 г. поэт продолжал писать только на чувашском языке и готовил подстрочные переводы своих стихотворных текстов для обсуждения на поэтических семинарах и в кругу друзей-студентов (Е. Евтушенко, П. Севак, И. Зиедонис, М. Рощин, Ю. Казаков и др.) (см.: [Робель, с. 25; Родионов, Родионова, с. 124]). Путь Айги в мир советской литературы проектировался по одной из приоритетных моделей интеграции творчества национальных авторов в культурное пространство советского словесного искусства через управляемые механизмы журнальной репрезентации их произведений в переводах на русский язык. Примером реализации этой модели является творчество Р. Гамзатова, окончившего Литинститут в 1950 г. Дагестанский поэт, как известно, писал стихи и прозу на аварском языке, а переводили их на русский язык группа переводчиков, включая его институтских друзей (Н. Гребнева, В. Солоухина). Другими словами, в советской периодике Г. Айги позиционировался исключительно как чувашский поэт, поэтому русскоязычному читателю ознакомиться с его стихами можно было только в переводах<sup>2</sup>.

Однако, работая над переводами своих чувашских стихов в учебных целях, поэт все чаще начинает создавать самостоятельные тексты на русском языке

---

<sup>2</sup> Первая публикация стихов Г. Айги на русском языке в переводах самого поэта, В. Тура и Б. Ахмадуллиной состоялась в «Литературной газете» (1961). С Б. Ахмадуллиной поэт был знаком со времен учебы в Литинституте. В 1962 г. в журнале «Новый мир» были опубликованы четыре переведенных Д. Самойловым и Б. Ирениным стихотворения Г. Айги с пометкой «Из чувашской поэзии» (Из чувашской поэзии // Новый мир. 1962. № 2. С. 132–139).

(см.: [Робель, с. 25]). Первые русскоязычные стихотворные опыты Г. Айги представлены в книге «Начала полян» (1956–1959) (см.: [Хузангай, 2017, с. 286]). По наблюдениям А. П. Хузангая, переход на русский язык Г. Айги обуславливался тем, что на этом языке было возможно выразить те смыслы («мир как творение», «человек — это дух», «первичная идея вещей», «искусство сфера трагического», «творящая сила естества»), которых не существовало на языке чувашской словесности [Хузангай, 2024б, 287].

При этом до 1986 г. лишь немногие друзья знали, что Айги пишет по-русски. В то же время, согласно библиографии поэта<sup>3</sup>, со второй половины 1960-х и до 1982 г., когда в парижском издательстве «Синтаксис» вышло его собрание стихотворений «Отмеченная зима», в Европе поэт был известен прежде всего как русскоязычный писатель. В интервью В. Панову Айги объяснял следующим образом, почему он скрывал собственное двуязычие: «было легче опубликовать свои переводы из русской и западноевропейской поэзии на чувашский и переводы чувашской поэзии на западноевропейские языки. <...> По содержанию мои стихи оказались неподходящими для так называемой “оттепели” и тем более для редакторских установок периода “застоя”»<sup>4</sup>. То есть для Г. Айги было важно в ситуации неприемлемости официальной культурой его творческих поисков в русскоязычной поэзии оставаться на легальных основаниях активно работающим чувашским художником слова. Это позволяло сохранять глубинную связь с национальной традицией и давало возможность представлять чувашскую поэзию в международном пространстве через разрешенные властью каналы сотрудничества. Речь идет, прежде всего, о создании Г. Айги серии онтологий на чувашском языке «Поэты Франции XV–XX» (1968), «Поэты Франции. Новые переводы» (1972), «Поэты Венгрии XV–XX» (1974), «Поэты Польши XIX–XX веков» (1974).

Кроме того, как показал С. А. Комаров, «художники младописьменных культур оказывались в положении, схожем с художниками русского модернизма и постмодернизма 1960–80-х гг., но в положении более благополучном и удобном». Они, «не входя практически ни в какое противостояние с официальной семиотикой советской империи», могли «служить именно своему народу, выражая его реальные ценности, освященные веками». В свою очередь «идеологическая доктрина страны» обеспечивала материальную поддержку писателей из коренных народов Советского Союза и предполагала возможность списания «идейных просчетов и отклонений на трудности роста инонационального сознания» [Комаров, с. 93].

Важно понимать, что поэт, несмотря на включенность в широкий европейский культурный контекст, оставался по самосознанию прежде всего чувашским художником слова<sup>5</sup>, который стремился в творчестве, по собственному признанию, чтобы знакомые с детства образы лесов, полей, лугов, садов «как лики родины»

---

<sup>3</sup> См.: Айги Г. Отмеченная зима: собр. стихотворений в двух частях. Париж: Синтаксис, 1982. С. 591–594.

<sup>4</sup> Айги Г. Собр. соч. Т. 4 / сост. А. П. Хузангай. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2019. С. 329.

<sup>5</sup> А. П. Хузангай убедительно обосновывает «чувашэтиюде» Айги в ряде публикаций, ср.: [Хузангай, 2024а, с. 89–90; Хузангай, 2024б, с. 287–288].

приобрели «некоторую общезначимость» в мировом масштабе: это «простое желание рассказать об облике своей страны другим людям — людям иных ландшафтов, иных культур»<sup>6</sup>.

Подчеркнем, что характерное для писателей младописьменных литератур особое чувство родины в исторической перспективе было актуализировано сменной вектора в национальной политике СССР после 1953 г. (см.: [Хирш, с. 426]). Это способствовало повышению значимости литературного творчества как способа выражения художниками слова национального самосознания народа, к которому они принадлежат (см.: [Актуальные проблемы; Чижов, с. 74]). Для сравнения приведем высказывание Р. Гамзатова из книги «Мой Дагестан»: «Мы, поэты, ответственны за весь мир, — но тот, кто не привязан к своим горам, не может представлять всю планету <...> Каждый человек смолodu должен понимать, что он пришел на землю для того, чтобы стать представителем своего народа, и должен быть готовым принять на себя эту роль»<sup>7</sup>.

Стоит отметить, что и в чувашских стихах Айги оставался верен своим эстетическим идеалам, ориентируясь на модернистскую (в широком смысле) поэтическую традицию. В частности, чувашские специалисты фиксируют, что «сюрреалистические элементы в художественной практике Г. Айги начинают преобладать с 1956 г.» [Родионов, Родионова, с. 124]. Тем не менее, перейдя на русский язык в художественной работе со словом, Айги, по наблюдению Л. Робеля, «не захочет, чтобы его воспринимали только как чувашского поэта» [Робель, с. 47], он стремится выйти в пространство мировой культуры, вступив в творческий и духовный диалог с русскими и европейскими поэтами и мыслителями.

### **Коммуникативная основа авторской стратегии Г. Айги в текстах «Из поэмы о Волькере» (1957) и «Поезда» (1961)**

Желание расширить горизонты творческого самоопределения, «тоска по мировой культуре» и предчувствие будущей славы как важнейшие мотивирующие факторы авторской стратегии поэта воплотились в образной структуре стихотворения «Поезда» (1961), вошедшего в первую публикацию Г. Айги на русском языке (в переводе Б. Ахмадуллиной). Стихотворение посвящено «памяти Иржи Волькера»<sup>8</sup>. Знакомство с творчеством чешского поэта, по воспоминанию Г. Айги, стало для него этапным событием: «Один поэт при мне назвал имя Иржи Волькера (1900–1924), чешского поэта. Я сразу пошел в библиотеку, и вот тут было уже совершенно другое потрясение, переворот, меня излечивший от Маяковского»<sup>9</sup>.

В советском литературоведении Волькер рассматривался как поэт, который развивался «под непосредственным воздействием идей Великой Октябрьской

<sup>6</sup> Айги Г. Собр. соч. Т. 4. С. 314.

<sup>7</sup> Гамзатов Р. Мой Дагестан / пер. В. Солоухина. М.: Известия, 1977. С. 25.

<sup>8</sup> Айги Г. Стихи / [пер. Б. Ахмадуллиной; вступ. слово М. Светлова] // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.

<sup>9</sup> Айги Г. Собр. соч. Т. 4. С. 464.

социалистической революции» [Никольский]. С. Никольский, отмечая увлеченность Волькера в 1910-е гг. идеями «христианского гуманизма, покорности и всепрощения» [Там же], целенаправленно вскрывает в поздней лирике поэта «переносные смыслы», соответствующие соцреалистической оптике мировидения, в то же время подчеркивая его сочувствие тем, кто восхищается «славным праздником воскресения из мертвых» [Там же]. Учитывая значимость в творчестве Г. Айги христианского религиозного опыта<sup>10</sup>, можно предположить, что интерес чувашского поэта к лирике Волькера был вызван не только поиском новых форм и принципов художественной выразительности: «Образность Волькера имеет сходство с Маяковским. <...> Волькер же показывает как вообще образ складывается. Он лепит, абсолютно не пропуская звеньев, и я вдруг вижу, как нужно делать образы, как их в себе найти»<sup>11</sup>.

Образы поездов, «воздуха множества стран»<sup>12</sup> напрямую отсылают к стихотворению Волькера «Строфы», сравним: «Иди на перрон — к паровозному гуду, — / где злобу с любовью развозят повсюду; / из города-горя, из города-раны / на всех поездах поезжай во все страны, // по миру, который не знал твоих шрамов, / и сам, как затравленный, бьется упрямо»<sup>13</sup>. В тексте Волькера данные образы выражают экзистенциальные переживания лирического героя в контексте реализации им духовной программы по преодолению страхов и боли существования в мире: «И боль победы, и не думай над болью, / будь вечно в бою, никогда — после боя!»<sup>14</sup>. Айги, упоминая в тексте имя Волькера, подчеркивает значимость для него урока, что он получил от старшего поэта: «Иржи Волькер, я твой повторяю урок: / быть во всех поездах и во всех / городах, / на разъездах, как в желтых и / красных цветах, / промелькнут в этих желтых и красных / флажках / чьи-то губы и вымолвят: “Ах”...»<sup>15</sup>.

Художественное проектирование чувашским поэтом творческого и жизненного пути частного человека является характерным для поэзии оттепельного периода и отражает «глубинный сдвиг в общественном сознании» после XX съезда КПСС, когда происходило возрождение «диалогизма» и повышалась значимость «личной позиции человека» [Тюпа, 2020, с. 210]. За индивидуализм и отказ от соцреалистических ценностей в изображении родной деревни и чувашского народа Г. Айги неоднократно подвергался критике с конца 1950-х гг., ср.: «Откуда у скромного парня, хорошего советского парня, эта чужая лексика, чужая поза нахала-индивидуалиста, презирающего всех, кроме себя?» [Хузангай, 2024б, с. 47]. Характерной приметой оттепельной культуры также становится возвращение в официальную периодику, наряду с соцреалистической поэзией, нацеленной на жесткое выстраивание «вполне определенных реакций» [Эко, с. 19] советского массового читателя, стихотворных текстов открытого типа, если

<sup>10</sup> См.: Там же. С. 322–324.

<sup>11</sup> Там же. С. 464.

<sup>12</sup> Айги Г. Стихи // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.

<sup>13</sup> Волькер Иржи. Избранное. М.; Л.: Худож. лит., 1949. С. 34.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Айги Г. Стихи // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.

воспользоваться классификацией У. Эко, построенных по принципу «активизации в памяти читателя другого произведения или целого ряда произведений, культурных фактов, значимых событий, выступающих в роли “шифра”» [Тюпа, 2020, с. 39]. В открытых текстах данного типа, как показывает У. Эко, читатель подразумевается «как составная часть структурной стратегии» [Эко, с. 21], а коммуникативное событие, по мысли другого ученого-семиотика, предполагает актуализацию «культурного кода», что делает «новейшее художественное письмо литературой весьма элитарной, закрытой для многих реципиентов» [Тюпа, 2020, с. 40].

В стихотворении «Поезда» Г. Айги, помимо волькеровского культурного кода, наличествуют пушкинский и блоковский «шифры». Пушкинские пимены-летописцы как идеал «поэтической личности» [Лотман, 2003, с. 106], призванной Богом явить народу «земли родной минувшую судьбу»<sup>16</sup>, конкретизируют образ железной дороги в стихотворении чувашского поэта как истории, на каждой вехе (или верстовом столбе) которой пребывают свои хроникеры: «Веселы мне, дорога, твои фонари! / Сам с собой я играл среди этих огней: / каждый алый фонарик — как келья, / а в ней / Пимен крошечный вторит движению / дней»<sup>17</sup>. В то же время образ железной дороги и движения по ней лирического субъекта спроецированы на мотивно-образный ряд знаменитого стихотворения А. Блока «На железной дороге». Речь идет прежде всего о блоковских мотивах «тоски дорожной, железной»<sup>18</sup> и воплощающей эту тоску женщины, провожающей взглядом поезда. Напомним, что в тексте Блока женский персонаж, «в пустых мечтах изнемогая», был раздавлен в тоске «любовью, грязью и колесами»<sup>19</sup>. А начинается текст с изображения женщины «под насыпью, во рву некошеном», где она «лежит и смотрит, как живая, / в цветном платке, на косы брошенном, / красивая и молодая»<sup>20</sup>.

В стихотворении Г. Айги происходит преодоление трагического разрыва в судьбе блоковской женщины между «суровой» реальностью и мечтой законной жизни в проезжающих мимо поездах, «не оправдавших надежды на счастье» [Спивак, с. 121]. «Та женщина»<sup>21</sup> является лирическому герою Айги во сне, когда он спит в поезде, и видит, как она смотрит из окна, т. е. изнутри вагона: «Так я мчался — свободный, / невзрачный, ничей, / засыпал, и ко мне, по велению сна, / снисходила та женщина, как тишина, / и смотрел я, как смотрит она из окна, / и гремит по оврагу ручей»<sup>22</sup>. Учитывая, что у Блока в стихотворении «На железной дороге» через частную жизнь отдельного человека высвечивается «драма всей современной поэту жизни, железного века, протекающего под знаком неустраняемого разрыва между мечтой и действительностью, реальностью

<sup>16</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М.: Academia, 1935. С. 106.

<sup>17</sup> Айги Г. Стихи // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.

<sup>18</sup> Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.; Л.: Худож. лит., 1960. С. 261.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 260.

<sup>21</sup> Айги Г. Стихи // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.

<sup>22</sup> Там же.

и идеалом» [Там же, с. 122], финал в тексте Айги может прочитываться, во-первых, как скрытая трансляция жажды гармонизации жизни советского общества на волне оттепельных преобразований в стране путем преодоления разрыва между чаяниями творческой интеллигенции и реальной политикой власти.

Во-вторых, снисхождение к лирическому герою женщины во сне выступает знаком успешной реализации поэтом устремлений «отведать воздуха множества стран»<sup>23</sup> и стать всемирно известным поэтом. По поводу последнего интересны наблюдения О. Седаковой. Поэт и филолог отмечает, что «у нас мало кто представляет меру признания, востребованности Айги в мире: она огромна. Айги был звездой первой величины в современной мировой поэзии, о нем говорили, как о живом классике, новом Малларме или новом Целане» [Седакова, 2010, с. 559].

Размер стихотворения «Поезда» — четырехстопный анапест, чередующейся с трехстопным анапестом в 5 стихах. Чередование разностопных строк помогает замедлить выражаемое с помощью ритма движение поезда и расставить необходимые акценты в тематической композиции текста: одержимость тоской по странствиям как фактор личностного и творческого становления поэта — блоковская женщина как образ родины и судьбы художника — работа пименов-летописцев как знак истинного призвания поэта — преодоление разрыва между мечтой и действительностью в сновидческой визуализации встречи лирического героя и женщины<sup>24</sup>. Ритмическая упорядоченность в границах силлабо-тонической системы стихосложения и последовательность разворачивания по-волькеровски (т. е. без пропусков) образно-тематического ряда стихотворения соответствуют общим тенденциям в русской советской поэзии оттепельного периода, представленного стихотворческими опытами самой Б. Ахмадуллины и других поэтов-шестидесятников.

Иная коммуникативная стратегия поэтического высказывания реализуется в стихотворном отрывке Г. Айги «Из поэмы о Волькере» (1957). В этом тексте наличествуют прямые отсылки к стихотворению «Поезда» как вариации на одну тему: «там в тайниках заоконных лугов / антрацитами светятся / черные дома полустанков // и вечером около рельс / маленькие красные фонари / горят так тихо и сосредоточенно / как будто сидят в них / маленькие Пимены / и тихо застенчиво пишут // что сказание продолжается»<sup>25</sup>. Но, по сравнению с рассмотренным выше стихотворением, в отрывке «Из поэмы о Волькере» отсутствуют характерные для традиционной поэзии знаки препинания, рифма и урегулированная строфика. Ритмика текста построена по модели «гетероморфного стиха» [Орлицкий, с. 15], включающей 5 силлабо-тонических стихов на двусложной основе (3-х или 2-стопные анапесты) и 4 акцентных стиха.

Гетероморфный стих при доминировании акцентных ритмических элементов и вариативности силлабо-тонических трудно отличим от верлибра. По наблюдениям Л. Робеля, верлибр как ведущая стиховая форма в поэзии Айги считался, вплоть до 1980-х гг., «явлением маргинальным и “не соответствующем норме”

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> См.: Там же.

<sup>25</sup> Айги Г. Собр. соч. Т. 2 / сост. Г. Б. Айги. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 25.

поэтического творчества в русскоязычной культуре» [Робель, с. 53]. Исследователь находит определенную корреляцию маргинальности верлибра с тем положением, «которое Айги занимает в русской литературе того времени» [Там же, с. 53]. Однако, несмотря на распространенное мнение об Айги как о поэте-верлибристе, Ю. Б. Орлицкий обосновал, что в строго научном смысле верлибром написано около 30 стихотворений поэта (см.: [Орлицкий, с. 15]), во всех остальных случаях Айги не выходит за «рамки <...> “гетероморфного” стиха» [Там же, с. 11].

Ритмическая организация текста «Из поэмы о Волькере», в отличие от текста «Поезда», не ориентирована на выражение возвышенного патетического переживания будущности существования в мире открытых возможностей, обозначенных с точки зрения лирического героя, находящегося внутри несущегося поезда-жизни. В рассматриваемом отрывке, напротив, железная дорога изображается с внешней точки зрения — сначала с общего, а потом детального (при описании красных фонарей) планов. Переход от одного плана к другому сопровождается замедлением ритма путем чередования акцентных и анапестических стихов, что настраивает читателя на внимательное и глубокое постижение внутреннего мира стихотворения, в котором, в соответствии с видовыми особенностями отрывка, время и пространство развернуты в бесконечность [Зейферт, с. 63] исторической перспективы: «маленькие Пимены / и тихо застенчиво пишут // что сказание продолжается»<sup>26</sup>.

Жанр отрывка предполагает сотворческое заполнение смысловых пробелов по выстраиванию связей с инвариантным целым поэмы на основе эстетического опыта реципиента. Такого рода смысловые пробелы, как и пробелы, что отделяют «стихи друг от друга, <...> обозначая не только большую или меньшую длительность фразы» (в рассмотренном отрывке их два), если воспользоваться определением Л. Робеля, призваны «пробуждать читательскую активность, заставляя вторгаться в стихотворение, умножая связи» [Робель, с. 47]. Открытые тексты данного типа относятся к поэзии непубличной, направленной на внутренний мир человека, и моделируют читателя-собеседника, нуждающегося в поэте: «Меняется “схема” связи поэта с читателем. Теперь это — не от трибуны — в зал, в слух, а от бумаги (часто — не-типографской) — к человеку, в зрение. Читателя не ведут, не призывают, с ним — беседуют, как с равным»<sup>27</sup>.

### **«Шестидесятничество» Г. Айги как фактор авторской стратегии**

В 1958 г. Айги исключают из комсомола за «написание враждебной книги стихов, подрывающих основы метода социалистического реализма» [Хузангай, 2024а, с. 47] и отчисляют из Литинститута. Оставшись без средств существования, поэт возвращается в Чувашию. В этом же году в Чувашгосиздате выходит

<sup>26</sup> Айги Г. Собр. соч. Т. 2. С. 25.

<sup>27</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 51.

дебютная книга поэта на родном языке под названием «Аттесен ячѣпе» («Именем отцов»). Первая книга стихов Айги, как показывает А. П. Хузангай, вызвала неоднозначную реакцию со стороны профессионального сообщества критиков и писателей: не всеми были одобрены творческие поиски поэта [Там же, с. 43]. Айги, после возвращения на родину, по наблюдениям В. Г. Родионова, активно взаимодействовал с чувашской творческой молодежью: он «встречался с членами литературного кружка ЧГПИ им. И. Я. Яковлева» и выступал перед «студентами русско-чувашского отделения» [Родионов, Родионова, с. 127]. По воспоминаниям очевидцев (из дневниковых записей В. Егорова и В. Чекушкина), Айги в 1958–1959 гг. позиционировал себя в качестве поэта, ориентированного на обновление соцреалистической поэтической традиции. Он открыто заявлял, что «невозможно писать каждое стихотворение в рамках соцреализма», «национальная форма не во внешнем ее проявлении, а в душе и уме чуваша» [Там же].

Нужно отметить, что подобные настроения были характерны для молодых поэтов конца 1950-х — начала 1960-х гг., которые были участниками студенческих литературных объединений в крупных городах Советского Союза, прежде всего Ленинграда и Москвы. В качестве примера приведем цитату из «самиздатовского» журнала Ленинграда: «Горьковское дерево социалистического реализма захирело <...> современность родила художников, которые перешагнули известные художественные направления и национальные границы» [Самиздат Ленинграда, с. 422–423]. Такого рода высказывания стали возможными в период демократизации советской словесности на волне оттепельных послаблений в культуре. В официальной литературной критике 1950–1960-х гг. шли активные процессы по пересмотру базовых положений соцреализма, в частности происходила проблематизация главного принципа трех предшествующих десятилетий: литература должна быть «социалистической по содержанию и национальной по форме» [Добренко, с. 252]. Л. Новиченко на Всесоюзном совещании по вопросам социалистического реализма «Творческая практика и теоретическая мысль» (1959) обратил внимание на то, что «категория содержания в литературе ни в коем случае не является абстрактной, черты известной национальной определенности, национального своеобразия свойственны не только форме, но и содержанию литературного произведения» [Творческая практика...].

В 1961 г. Айги возвращается в Москву, по протекции друга композитора А. Волконского устраивается на работу в библиотеку-музей В. В. Маяковского, где до начала 1970-х гг. будет служить «сначала в должности старшего библиографа, позднее — заведующего изосектором фондов музея» [Хузангай, 2024а, с. 58]. Шестидесятые годы являются важнейшим этапом в жизни и творчестве Айги. В этот период поэт погружается в мир русского авангарда, в рамках организации музейно-выставочной деятельности сближается с Н. Харджиевым и Р. Дугановым, находит родственных по духу и эстетическим поискам друзей, объединившихся вокруг культуртрегера Александра Васильева и художника Владимира Яковлева. Поэт активно взаимодействует с неофициальной советской культурой 1960–1980-х гг., в частности с Лианозовской группой и С. Красовицким, с середины 1970-х гг. публикуется в так называемом «тамиздате». Поиск «своего

круга» — характерная примета «ментальности шестидесятников» как «ментальности малых неформальных объединений» [Тюпа, 2020, с. 217] с их культом дружбы или братства. Феномен «дружества» в самосознании шестидесятников являлся соразмерным идее свободы, потому что «ощущение свободы в те годы — почти непременно разделенное с единомышленниками ощущение творческих порывов, проверка вольных художественных поисков, осуществляемых в бесконечных разговорах, спорах, встречах в местах» [Снигирева, Подчиненов, 2023, с. 224].

А. П. Хузангай считает, что по особенностям «поэтического языка» и стремлению «к подлинной духовности» творчество Айги не вписывается «в поколенческий ряд поэтов-шестидесятников (Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Б. Окуджава, Ю. Мориц, Н. Матвеева и др.)» [Хузангай, 2024а, с. 67]. Для подтверждения данного тезиса ученый обращается к исследованию Л. Робеля, в котором обосновывается, что «Айги в равной мере дистанцировался и от политизированного поколения молодых поэтов, оказавшихся на виду после XX съезда КПСС, <...> и от “диссидентской” поэзии» [Робель, с. 58]. В свою очередь французский славист приходит к данному выводу, опираясь на программное высказывание Айги в интервью 1969 г., важное для понимания авторской стратегии поэта. В этом интервью борьба против какой-либо власти оценивается Айги как бесполезная для «литературы и искусства», потому что приводит к их вырождению [Там же, с. 59]. Но именно способность, как обосновывает В. И. Тюпа, анализируя авторскую стратегию Б. Окуджавы, сохранять «позицию внутренней вневходимости по отношению к обоим лагерям идеологической борьбы» (советский официоз и диссидентство), определяющаяся «архитектоникой нравственного выбора» [Тюпа, 2020, с. 211], является основным признаком шестидесятничества.

К тому же, несмотря на все эстетические расхождения Г. Айги с «поэтами-шестидесятниками», их объединяет выражение в творчестве «солидаритарного, “участного” (Бахтин), диалогизированного Ты-сознания» [Там же, с. 222]. Диалогическая доминанта художественного мышления шестидесятников предполагает «исповедальность — особую откровенность и доверительность с читателем» [Лейдерман, Липовецкий, с. 123]. Не случайно Айги в программном тексте «Сони-поэзия» изображает следующим образом поэта и современного читателя, не занятого «безликим “общим делом”»: «Это читатель нуждается в поэте, который говорит только для него, только с ним. Поэт, в данном случае, единственный собеседник, которому можно доверять»<sup>28</sup>. Диалогическая сопричастность сознанию Другого, выстраивание художественного высказывания в зоне сотворческого взаимодействия с читателем становятся в 1970-е гг. альтернативой эгоцентрическому бунту уединенного «Я-сознания» [Тюпа, 2020, с. 216] 1960-х гг., ср.: «Социальный невротизм 60-х годов, волны которого прокатились по Европе и США, имел аналог и в России. И пока негативная, разрушительная энергия требовала общественного выхода — стихи звучали: они стали одним из каналов, по

---

<sup>28</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи. С. 51.

которым эти силы находили выход, чем-то вроде свистка в паровозе» [Кривулин, с. 252].

\* \* \*

Таким образом, в 1950-е гг. Г. Айги развивается в соответствии с общей стратегией становления и продвижения писательских кадров в советской многонациональной литературе. Поэт поступает в Литературный институт им. М. Горького и начинает публиковаться с 1961 г. в столичной периодике («Литературная газета», «Новый мир» и др.). До середины 1980-х гг. советскому читателю Г. Айги был известен прежде всего как представитель одной из младописьменных литератур СССР, автор нескольких книг на родном языке, вышедших в региональных издательствах, составитель и переводчик на чувашский язык антологий французской, венгерской и польской поэзии. Только небольшой круг друзей в Советском Союзе и почитателей творчества Айги в европейских странах знали, что поэт, начиная со времен учебы в Литинституте, создавал стихотворные тексты не только на чувашском, но и на русском языках. В зарубежных издательствах выходили отдельные подборки русскоязычных стихов поэта, книги и собрания стихотворений.

Айги, в обстоятельствах несоответствия его русскоязычной поэзии эстетическим стандартам советской словесности второй половины XX в., несмотря на процессы трансформации соцреалистической парадигмы в послесталинском искусстве, более тридцати лет вынужден был скрывать свое двуязычие. При этом для него важно было сохранить статус чувашскоязычного поэта в корпоративной культуре Советского Союза, чтобы иметь возможность легально работать, в том числе переводчиком, и через переводы стихотворений европейских поэтов на чувашский язык представлять национальную литературную традицию в пространстве межкультурного диалога. В то же время, как показал А. П. Хузангай, поэт сталкивался с серьезными политико-бюрократическими барьерами при публикации антологий европейских поэтов в региональной печати (см.: [Хузангай, 2024а, с. 69–72]).

Проведенный анализ коммуникативной ситуации в стихотворном тексте Г. Айги «Поезда» показал, что чувашский поэт как представитель поколения шестидесятников выстраивает художественное высказывание в зоне личностного самовыражения субъекта речи, ориентированного на диалог с читателем-собеседником, способном дешифровать культурные коды в заданном структурой открытого текста горизонте рецептивного ожидания. В русскоязычной поэзии Айги уже во второй половине 1950-х гг. (как показал анализ отрывка «Из поэмы о Волькере») происходит переход к формам «гетероморфного» и свободного стиха, наблюдается использование строфических и смысловых пауз, замедляющих темп чтения и настраивающих читателя на сотворческий диалог о переживании жизни «перед проблематичным феноменом Существования»<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Там же.

Соучастное диалогическое взаимодействие с Другим (читателем), поиск языка искусства будущего, на котором возможен разговор «об экзистенциальных проблемах и вопросах веры» [Робель, с. 59], и отстраненность от идеологического противостояния советского официоза и диссидентства, ведущего к творческому вырождению, определяют авторскую стратегию Г. Айги не только в 1960-е, но и 70-е и 80-е гг.

#### 1.4. Поэт и «рекламист» Роман Тягунов: этапы творческой биографии

...Из года в год всё краше  
Воспоминанья наши.  
*Р. Тягунов*

Роман Тягунов родился в Свердловске 28 июля 1962 г. Его отец Лев Иванович Тягунов (1938 г. р.) — по образованию математик, кандидат технических наук, работал в научно-исследовательском институте; мать, Алла Анатольевна Тягунова (до замужества Богатырёва) (1940 г. р.), получила высшее журналистское образование и была преподавателем литературы и завучем в школе. В 1966 г. у Тягуновых родилась младшая дочь Наталья. Семья жила в районе Уралмаш, на ул. Бакинских Комиссаров. Когда Роман с сестрой были еще детьми, их родители разошлись: Роман остался жить с отцом (они переехали в Юго-Западный район), а Наташа — с матерью на Уралмаше. На протяжении долгих лет Роман довольно редко общался с матерью; помимо отца, его воспитывала бабушка, мать Льва Ивановича Нина Мироновна Вылегжанина (1914–1990). В новом браке у Льва Ивановича родились еще две дочери (сестры Романа) Екатерина (1981 г. р.) и Елизавета (1989 г. р.).

О школьном детстве Тягунова известно немного. Учился в школе № 121; подростком был очень подвижным, по своему спортивному складу пошел в отца. Отец с бабушкой воспитывали Романа достаточно строго. Так, например, его ранние поэтические опыты были формой наказания за те или иные школьные неуспехи или детские провинности. Тем не менее это не отвратило Тягунова от стихотворчества — он вспоминает, что даже выпускное сочинение на экзамене в школе писал в стихах<sup>1</sup>.

Любознательным, общительным и физически активным Тягунов был с ранних лет и в течение всей жизни. Он рано стал проявлять интерес к литературе и математике, по всей видимости, унаследовав тяготение к этим областям знаний от родителей. Другим увлечением его юности были туристические походы —

<sup>1</sup> См. об этом в интервью Р. Тягунова 2000 г. на радио: *Тягунов Р., Чернышев С. Интервью. Роман Тягунов [аудиозапись эфира на «Радио Екатеринбург» «Есть повод» от 27.05.2000] // «Поэт Роман Тягунов»: группа ВКонтакте. URL: [https://vk.com/audio-21314644\\_456239121\\_ес6а0ба65а390978е0](https://vk.com/audio-21314644_456239121_ес6а0ба65а390978е0) (дата обращения: 21.03.2025).*

сплавы, покорение скал, пещер и т. д.; Роман был хорошим скалолазом<sup>2</sup>.

К началу 1980-х гг. в его жизни обозначились три важнейшие сферы деятельности — музыка, математика и поэзия, — и первая половина 80-х проходит под знаком предстоящего выбора: с чем окончательно связать судьбу, по какому пути пойти.

В 1979 г. Тягунов поступает на математико-механический факультет Уральского государственного университета имени А. М. Горького, где будет учиться с перерывами. По воспоминаниям тогдашних студентов, уже на первых курсах он стал известен тем, что исполнял песни собственного сочинения под гитару. Тягунов становится вхож в свердловское сообщество любителей авторской песни, среди его друзей и знакомых — барды Геннадий Перевалов, Леонид Ваксман, а также ценители этого жанра Валерий Жуков, Андрей Кулик и др. Последний, говоря о «бардовской» поре в жизни Тягунова, упоминает его тогдашние пристрастия: «Окуджаву боготворил» (АИ, с. 76).

Однако творческие увлечения Тягунова в эти годы не ограничивались авторской песней, и некоторые его песенные тексты могут быть прочитаны как вполне самостоятельные стихотворения, следующие интуиции лирического чувства, отличающиеся плавностью и музыкальностью (например, «Вредно думать за сохой...», «Бьет двенадцать часов...», «Из облака падали яблоки...», «Кто это в голубом...»). Позже, объединив в самиздатовском сборнике «Соса-Школа» (1997) избранные стихи за предшествующие годы, Тягунов датирует начало своих серьезных занятий поэзией 1980-м годом.

В студенческие годы, в начале 1980-х, Тягунов знакомится с Дмитрием Рябоконе — студентом истфака УрГУ и поэтом, который спустя несколько лет войдет в андеграундную поэтическую группу «Интернационал», к ней же будет примыкать и Тягунов<sup>3</sup>. «Его любимым поэтом, — как вспоминает Д. Рябоконе, — был Андрей Вознесенский, который продолжал футуристическую традицию. И Рома постоянно восхищался, что со временем стихи Вознесенского становятся все лучше и лучше» (АИ, с. 112). К тем же годам относятся и контакты Тягунова с кругом поэтессы Майи Никулиной, в частности он сближается с поэтом и переводчиком Аркадием Застырцем. В числе старших товарищей Романа в этот период появляется преподаватель философии УрГУ Владимир Васильевич Харитонов, читавший у математиков курс «Язык искусства». В его воспоминаниях можно найти краткие сведения о тогдашних читательских интересах Тягунова, они были связаны с творчеством уже упомянутого А. Вознесенского («сборник “Дубовый лист виолончельный” любил», — отмечает В. В. Харитонов (АИ, с. 126)) и Владимира Высоцкого, который, по его мнению, «тоже оказал на него <Тягунова> влияние» (АИ, с. 126). «Он набирался всего и определялся в содержатель-

---

<sup>2</sup> См. об этом, например, в воспоминаниях Павла Наумкина: Азбука имени: Роман Тягунов в воспоминаниях, интервью, мнениях и критике. С приложением неизвестных и ранее не публиковавшихся текстов / ред.-сост. Н. Колтышева. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 93. Далее ссылки на данный источник приводятся в круглых скобках с сокращением «АИ» и указанием номера страницы.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см. в воспоминаниях Д. Рябоконе (АИ, с. 110–115).

ном плане. Собрание сочинений Маяковского брал у меня том за томом, особенно первые, где дореволюционный Маяковский, не советский еще<sup>4</sup>. У него выработывался определенный не стиль, а, скорее, пристрастия, на основе которых вырастал он сам. Причем, если Маяковский, Вознесенский — это была классика, советская по существу, то от меня он узнал еще и Николая Глазкова. Глазков был советским послевоенным Хармсом. Роме очень нравился Глазков, Хармс тоже» (АИ, с. 127).

Учеба на матмехе и занятия математикой не могли не отразиться на стихах Тягунова: логика его поэтической речи в первой половине 80-х становится все более «математичной». «Мне всегда казалось, что Ромка не писал, а просчитывал или решал, как задачки, свои стихи — “А” пишем, “Я” в уме», — вспоминала позже Марина Гордиенко (АИ, с. 32). Миновав этап традиционных лирических текстов, он начинает рационально конструировать стихи (см., например, «Неразрешимые когда-то...», «Я читаю стихи — для глухих...», «Меня уличили во лжи...»), моделируя в них те или иные максимально отвлеченные, абстрактные ситуации («Убив предпоследнего зверя...»). Взгляд Тягунова-поэта в этот период отличает предельная отстраненность, а его текст — то, что можно определить как «гиперсформулированность».

Незадолго до окончания университета, приблизительно в 1985 г., Тягунов прерывает учебу на матмехе. В этот же период в его поэтическом творчестве происходит резкий скачок, буквально творческий «взрыв» — что, скорее всего, и послужило решающей причиной ухода от занятий математикой. Вероятно, именно тогда Тягунов окончательно понимает свое жизненное предназначение — быть поэтом.

К 1985 г. он выработывает свой оригинальный стиль: его стихи — отчетливо игровые по форме и в то же время серьезные по содержанию; Юрий Казарин впоследствии отметит: «Стихи Тягунова вырастают из иронии, серьезности, смеха, слез и отрешенности — одновременно и единоместно. Как это происходит — загадка» [Казарин, 2011, с. 48]. В центр стихотворения, как правило, помещается та или иная тема / ситуация, которую поэт рассматривает одновременно в нескольких ракурсах (психологическом, социальном, личностном, юмористическом<sup>5</sup> и т. д.). Многомерное видение Тягунова при этом не хаотично и фрагментарно, а целостно. Яркие примеры таких стихотворений — «В библиотеке имени меня...», «У всех зеркал — твое лицо...», «Не опоздал ли я к началу представления...», «По-новому мыслить нельзя...». Вбирая в себя опыт предшествующих поэтических опытов, эти стихи также отличаются высокой степенью «математической» выстроенности. Ядром поэтики Тягунова становится «формульность»; как позже отметит Аркадий Застырец, «формально закрепленных достижений за ним не числится, но меня всегда привлекала в его текстах математиче-

---

<sup>4</sup> По воспоминаниям Константина Патрушева, друга Тягунова со студенческих лет, «Рома тогда, да и вообще на протяжении всей жизни, очень любил Маяковского» (АИ, с. 103).

<sup>5</sup> По определению Г. Цеплакова, «у Р. Тягунова был абсурдистский, несколько математический, кэрроловско-хармсовский тип юмора» [Цеплаков, 2017б, с. 178].

ская точность в обращении со словом. Кристаллизация поэтического высказывания до состояния формулы. Он умел найти точную структуру речевого оборота и заставить его вращаться в этом состоянии» (АИ, с. 44).

На протяжении нескольких лет, уже всецело посвятив себя поэзии, составляя и распространяя самиздатовские сборники своих стихотворений (например — «Бумажный термос» (1984) и «Мимо денег» (1986)<sup>6</sup>), Тягунов не оставляет и авторскую песню, выступая с произведениями собственного сочинения в кругу студентов, на дружеских посиделках и в турпоходах; его слушателями в те годы становятся Андрей Кулик, Вячеслав Курицын, Александр Белянин, Валерий Жуков, Евгений Касимов и др. С бардом Геннадием Переваловым они даже едут выступать в Москву, на Арбат: Перевалов поет, а Тягунов читает стихи (см.: АИ, с. 52). Однако после 87-го, когда к Тягунову приходит известность в культурных кругах города именно как к поэту, он навсегда откладывает гитару в сторону.

Личная жизнь Тягунова в 80-е полна событий и перемен. В начале 1980-х он женится на Ольге Майбуровой, своей ровеснице (1962 г. р.), студентке матмеха УрГУ. В 1983 г. у них рождается сын Василий, однако вскоре Роман с Ольгой разводятся. В 1985 г. знакомится со своей второй женой, Нелли Морозовой (1967 г. р.), в этом браке рождаются Егор (1986–2012) и Александр (1988 г. р.). Но и этот союз оказывается недолговечным: в конце 80-х Роман и Нелли расходятся, а в начале 90-х — прекращают общаться. (В августе 2000-го, за несколько месяцев до гибели, в стихотворении «С кем воевал, за что боролся...» Тягунов напишет: «Кто пострадал от войн моих? / Три сына: Вася, Гоша, Саша...»<sup>7</sup>.)

Нестабильна в эту пору и трудовая деятельность Тягунова (впрочем, стабильной она не будет и в последующие годы): в середине 1980-х он числился программистом сначала в вычислительном центре Уральского пединститута (где работал заметный на уровне Союза программист Вадим Дралюк), затем — в кустовом вычислительно-информационном центре Главсредуралстроя, заведующим отдела программирования в котором был известный в свердловских андеграундных кругах филолог Аркадий Бурштейн. Неорганизованный, стихийно-хаотичный образ жизни Тягунова решительно не согласовывался с установленной там служебной дисциплиной, и Тягунов вскоре уволился. В дальнейшем он будет пробовать себя в предпринимательстве (которое порой носило нелегальный характер), а в 1990-е переключится на заработки исключительно с помощью своего поэтического таланта и языкового чутья.

В 1987 г. Роман Тягунов выходит «на большую сцену» и почти сразу становится известной в городе фигурой. Поэт и бард Алексей Кузин вспоминал об этом так: «Впервые это имя — Роман Тягунов — прозвучало в Свердловске в самую розовую пору перестройки и гласности. Тогда, в марте 1987 года в городе открылась первая экспериментальная выставка художников. Эксперимент состоял в том, что в одном из районных домов культуры свои работы выставили художники-

---

<sup>6</sup> К сожалению, нам известны только названия этих сборников. Вероятно, их было больше и они не сохранились.

<sup>7</sup> Тягунов Р. Мы переводим с русского на русский: стихи, публицистика и другие произведения. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2025. С. 212.

любители, художники-неформалы. Какие открылись имена: Н. Гольдер, Б. Хохонов, И. Шуров, Г. Копырина, Н. Федореев, В. Гаврилов! В июле они с постоянно действующей и обновляющейся экспозицией обосновались в деревянном особнячке на Сакко и Ванцетти, 23. Вот здесь-то, на одном из литературных вечеров я впервые увидел Тягунова. <...> И вот, 13 сентября, стихи читал 25-летний Тягунов. Свободный, хлесткий, раскованный, рискованный — он своим негромким тенором просто оглушил всех. Какая емкость, каков слог, какая образность, сколь актуальны его стихи! “Мой друг, пройдемся по Москве...”, “В библиотеке имени меня...”, “Искусство отстает от Горбачева...”. Как это звучало! “Стихи выходят из подполья, / Им больше нечего терять. / Стихи выводят в чисто поле, / Чтоб в чистом поле расстрелять...”. О себе он ничего не говорил. Выступал не один, а исполнил некую художественную акцию: два поэта-Романа. Вторым был молодой парень Роман Кожухарь (о дальнейшем творчестве которого лично мне до сих пор услышать не довелось)...» [Кузин, с. 109–110].

Стихи, упомянутые А. Кузиным, войдут затем в знаменитое «Письмо генсеку» — «поэму» (по определению Тягунова), составленную им из стихотворений, написанных ранее<sup>8</sup>, и стихотворных высказываний на актуальные общественно-политические темы. Как будет вспоминать Константин Патрушев, «к концу 1980-х годов известность в узких кругах любителей поэзии перестала его (Тягунова. — В. М., Т. А.) устраивать, он искал выход за пределы литературной тусовки и с этой целью писал конъюнктурные стихи. Написал поэму под названием “Письмо генсеку”. Там собраны несколько ранее написанных хороших стихотворений — таких, как “Мой друг, пройдемся по Москве”. А рядом с ними чисто китчевые, трибунные вещи — в большинстве своем не поэзия. Стихи про Сталина, Горбачева, которые в то время с большим удовольствием воспринимала толпа» (АИ, с. 104). Как утверждает на последней странице самиздатовской брошюры с поэмой, в конце 1987 г. Тягунов отправил «Письмо генсеку» в главную газету СССР «Правда» и в ЦК КПСС, руководящий орган страны (получил ли он оттуда какой-то отклик — неизвестно).

Таким образом, обретению Тягуновым известности во многом способствовала перестройка, которая шла в стране полным ходом и задавала главные векторы общественно-политических дискуссий. Тягунов при этом выражал довольно сдержанное и во многом скептическое отношение к переменам: не желая возвращения к «закручиванию гаек» (о чем свидетельствуют такие его стихотворения, как «За розовым периодом наступит голубой...» и «Стихи выходят из подполья...»), он настороженно относился к провозглашению чуждых советской культуре демократических установок Запада («Прогноз на завтра — не прогноз, а фарс...», «Сухие», «По-новому мыслить нельзя...»). «Подвально-дэкашный успех поэмы» Тягунова, по словам Вяч. Курицына, определялся именно политизированными текстами в составе поэмы; «не стихи оттеняли поэзию в политических главах, а эти главы придавали стихам вкус запретности и фрондерства.

---

<sup>8</sup> Эту характерную черту творческой манеры Тягунова отмечает Вячеслав Курицын: «...стоит также заметить, что Роман часто переписывал старые стихи, составлял из готовых произведений разные циклы — продолжая комбинировать» (АИ, с. 88).

И поэма как целое состоялась именно что выхлопом конъюнктурным» [Стрешнев, с. 106].

Упомянутый самиздатовский вариант «Письма генсеку» Тягунов выпускает совместно с художником Александром Шабуровым, который создает иллюстрации к поэме. Их приятель Владимир Кузьмин (Рэд), имевший в те годы доступ к электрографическим аппаратам, вспоминал: «...если судить формально, то получается, что я стал первым издателем поэта Тягунова. В общей сложности было отпечатано не то 250, не то 300 экземпляров его стихотворений, которые он решил расположить в некоей логической последовательности и назвать поэмой со злободневным названием “Письмо генсеку”» (АИ, с. 71).

В конце 1988 г. «Письмо генсеку» печатается в свердловском самиздатовском журнале Вадима Каюткина «Край» — он отводит под эту публикацию весь выпуск; тексту поэмы предшествует ироничное вступительное слово Виктора Кабанова. На следующий год на страницах экспериментального журнала «Текст» («дочки» толстого литературного журнала «Урал» в перестроечные годы), выходявшего в формате «журнал в журнале», появляется отклик на поэму за подписью *Егора Кузьмича Стрешнева*. Под этим псевдонимом, очевидным образом отсылающим к имени Е. К. Лигачева (намеком на него открывалась поэма Тягунова: «Товарищ, тебя *объегорили*. / Ты понял мою аллегорию?»<sup>9</sup>), скрывался Вячеслав Курицын. В своей рецензии он подвергает «Письмо генсеку» серьезной критике и аттестует его «классикой теневой конъюнктуры»<sup>10</sup>. «Тягуновский посыл — стягивание до кучи политизированных текстов плюс еще и акцент на их политизированности посредством названия, посвящения Двадцать восьмому съезду и т. д.», — Курицын-Стрешнев прямо называет «ущербным» [Стрешнев, с. 106]. На его взгляд, «Письмо генсеку» продемонстрировало, как политик в Тягунове «подмял» поэта, и объяснялось это не просто природным стремлением поэта «пошуметь-поэпатировать», а влиянием временно воцарившегося в конце 80-х впечатления, что «фронда, оппозиция, параллельные структуры и тому подобная чушь имеют шанс. Явно имеют. И Роман метнулся во что-то вроде оппозиции, забыв, что поэту свойственно заниматься стихами, а не политикой» [Там же]. Начав с довольно жестких оценок, Курицын-Стрешнев далее смягчает отзыв, отмечая, что «откровенно конъюнктурных глав ... насчитал восемь — из двадцати восьми (плюс еще несколько глав конъюнктурностью мягко инъецированы). Причем половина этих восьми — из одной — четырех строчек. Так что основной объем поэмы — тексты реальные, случившиеся, а не испеченные с идеологического похмелья. Собственно, то, что позволяет определить Тягунова через слово “поэт” ...» [Там же].

Спустя три десятилетия «Письмо генсеку» как центральное произведение Тягунова станет объектом развернутого анализа Георгия Цеплакова<sup>11</sup>. Прежде всего он обозначит его место в жанровом отношении: «Идея поэмы, разумеется,

<sup>9</sup> Тягунов Р. Мы переводим с русского на русский. С. 83.

<sup>10</sup> На сегодняшний день это единственный найденный нами квалифицированный отклик на «Письмо генсеку», вышедший непосредственно «по горячим следам».

<sup>11</sup> См. более ранних и расширенный варианты статьи: [Цеплаков, 2012; 2017a].

имеет множество литературных аналогий. От писательских писем Сталину, уже упомянутых “древнеримских” стихов и “Письма генералу Z” Бродского, вплоть до “Государя” Н. Макиавелли и, собственно, Овидия. Жанр — поучение властителя художником, который удален (сослан) в провинцию» [Цеплаков, 2017а, с. 137]. Успех «Письма генсеку» в конце 1980-х Цеплаков объясняет так: «Умелое и быстрое переключение пафосного и игрового, общественно важного, программного и шуточного, сиюминутного регистров, реальная тревога гражданского поэта, “в одном флаконе” с иронией над системой и действиями власти, соединение несоединимого, что называется стык в стык, и сделало “Письмо генсеку” заметным» [Там же, с. 139].

Основной предмет критики Тягунова, с которой он обращается к Горбачеву, как старается показать Г. Цеплаков, — это не столько новый политический курс, сколько понятийный аппарат перестройки, ее (художественный) язык: «Поэма ставит диагноз явного послабления в политической сфере, но вместе с тем — обозначает угрозу, связанную с горбачевской “гласностью”. <...> ...Тягунова раздражает тактика уклонения власти от острых вопросов, двусмысленный образ поведения, и не только лексика перестройки, но и сама ее понятийная система» [Там же, с. 139, 140]. «Горбачев в поэме, — замечает исследователь, — не совсем реальный политик, но, скорее, художник, отстаивающий привнесенные извне мировоззренческие принципы, названные “новым мышлением”. Эти-то принципы и смущают Тягунова...» [Там же, с. 141]. «...Сегодня, задним числом, можно ответить вполне определенно», — развивает свою трактовку Г. Цеплаков, — что «принципы, которые не на словах, а на деле отстаивали архитекторы перестройки, и которые они принесли в Советский Союз, были принципами стилистики, философии и идеологической программой постмодерна» [Там же, с. 142–143]<sup>12</sup>. Такой ракурс взгляда на поэму Тягунова позволяет исследователю уйти от констатации ее конъюнктурного характера, очевидного для Курицына-критика в 1989 г., но, вероятно, уже не столь существенного для 2010-х гг., в сторону выявления определенных художественных взглядов поэта, их отражения в этом важнейшем для творческой биографии Тягунова произведении.

В дальнейшем, после «Письма генсеку» и вплоть до 1990-х гг., Тягунов не будет касаться в стихах общественно-политических вопросов. В 1990 г. он обратится к теме России, но уже на глобальном философском уровне («В смоле и северном пуху...»).

С осени 1987 г. Тягунов становится постоянным участником литературной жизни Свердловска, поначалу выступая практически на всех мероприятиях, где это было возможно, а затем — более избирательно. В декабре 1987 г. вместе с Андреем Козловым, Виктором Смирновым, Андреем Санниковым и Аркадием Застырцем Тягунов представляет свой город на турнире молодых поэтов Свердловска и Перми в ДК строителей (г. Пермь). В 1989 г. участвует во Всероссийском поэтическом конкурсе «Цветущий посох» в Бийске (в делегацию свердловчан также входили Андрей Козлов, Евгений Ройзман<sup>13</sup>, Старик Б. У. Кашкин, Антип

<sup>12</sup> Подробно рассуждения Г. Цеплакова о «Письме генсеку» см.: [Там же, с. 140–149].

<sup>13</sup> В 2022 г. был признан в РФ иностранным агентом.

Одов, Игорь Богданов).

Роман Тягунов — заметная фигура на экспериментальных художественных площадках города (Сакко и Ванцетти, 23; Ленина, 11; Сурикова, 31), а также на квартирниках свердловского литературного андеграунда дома у Евгения Касимова (в так называемой «нехорошей» квартире, ул. Малышева, 84). Именно там в 1987 г. Тягунов знакомится с Александром Ерёмченко<sup>14</sup>, который благодаря дружбе с Е. Касимовым неоднократно в ту пору приезжает с выступлениями в Свердловск (затем в том же году они встретятся в Москве, куда Тягунов и Г. Перевалов приедут, чтобы выступить на Арбате). Зимой 1987/1988 г. происходит знакомство Тягунова с Алексеем Парщиковым, приехавшим в Свердловск для проведения 2–3 поэтических вечеров в компании пермяков Виталия Кальпиди и Владислава Дрожащих. Еще одна площадка, на которой появляется Тягунов, — ДК «Автомобилист», где весной 1989 г. Евгений Касимов и Андрей Козлов открывают выставочный зал. «Андрей придумывал выставки, отыскивал художников. Я важно сидел у входа, продавал билеты, — вспоминал Е. Касимов. — Забрехали к нам и поэты. <...> Там же продавались кришнаитские книги, а также плохо отпечатанный самиздат. Как-то Рома принес рулон бумаги, на котором типографским способом, кажется, на ротаторе, была отпечатана в двадцати экземплярах поэма «Письмо генсеку». На самом деле это была подборка уже известных его стихов, перемежаемая политическими филиппиками...» (АИ, с. 52).

Эти поэтические круги тесно пересекаются с художественными: среди знакомых и приятелей Тягунова в те годы — художники Виктор Махотин, Виктор Кабанов, Зинаида Гаврилова, Старик Б. У. Кашкин (Евгений Малахин), Владимир Корнилюк и др. Тягунов нередкий гость в доме З. Гавриловой — поэтессы, вдовы художника Валерия Гаврилова, — где происходят богемные литературно-художественные посиделки (Горького, 22).

В это же время, в конце 1980-х, стихи Тягунова начинают печататься в периодике. Первая публикация, из трех стихотворений, состоялась в январе 1988 г. в пермской общественно-политической газете «Молодая гвардия»<sup>15</sup> — органе Пермского обкома ВЛКСМ, «точечно интересующемся “иной” поэзией с конца 70-х» [Энциклопедия..., с. 517]. В начале 1989 г. стихами Тягунова открывается первый в году выпуск главного литературного журнала в регионе «Урал»<sup>16</sup>. В том же 1989-м появляется большая подборка в московском альманахе «Истоки»<sup>17</sup>. Юрий Казарин вспоминал, что «когда она вышла, Рома с гордостью говорил:

---

<sup>14</sup> Размышляя о стихах Тягунова, Андрей Козлов писал: «Признаться, не знаю, были те его строки, которые сегодня считаются классикой, написаны до знакомства с Еременко и его творчеством или после. У этих поэтов я замечал сильное стилистическое сходство. <...> поэтическая речь перенасыщена образами, метафорами, культурными реминисценциями, причем иногда настолько густо, что даже непонятно, о чем идет речь» (АИ, с. 58).

<sup>15</sup> Тягунов Р. «В библиотеке имени меня...»; «Я никогда не напишу...»; «Я не уверен. Но надеюсь...» // Молодая гвардия (Пермь). 1988. 17 янв. С. 9.

<sup>16</sup> Тягунов Р. «Будь счастлив...»; «За розовым периодом...»; «Подожди — придут вожди...»; «Мой друг, пройдемся по Москве...»; «Прошлого уже не существует...» // Урал. 1989. № 1. С. 5–6.

<sup>17</sup> Тягунов Р. [Стихи] // Истоки: стихи и проза молодых: альм. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 56–60.

“Мы прорвались, опубликовались в Москве”. Когда речь шла о поэтических успехах, Рома обычно говорил не “я”, а “мы”. Но в том случае множественное число было на месте: в тот же период у меня вышла подборка в альманахе “Поэзия”, а у Жени Ройзмана в журнале “Юность”» (АИ, с. 45).

Приблизительно в те же годы, как расскажет Тягунов в интервью 2000 г., ему удалось заручиться поддержкой Евгения Евтушенко, талант и мнение которого он очень высоко ценил («настойный поэт»<sup>18</sup> — определит Тягунов значение для него Евтушенко в том же интервью). Обстоятельства их знакомства не ясны, известно лишь то, что, прочитав стихи Тягунова, Евтушенко отметил те, из которых следовало, на его взгляд, составить подборку для публикации в журнале<sup>19</sup>, что Тягунов и сделал.

Это был многообещающий старт, Тягунов считался одним из ярчайших поэтов Свердловска. «Он верил в свою звезду, знал себе цену, — пишет А. Кузин, вспоминая один эпизод из конца 1980-х. — В сентябре 1989 года на выставке художников в Станции Вольных Почт он вывесил на продажу (буквально вывесил на нитке, натянутой поперек комнаты) рукописный свой сборник из 24-х стихотворений “Письмом генсеку” ценой в 5 рублей. Книги в твердых переплетах поэтов из Союза писателей стоили в то время не более 1 рубля» [Кузин, с. 112].

В 1988 г. Тягунов сближается с Евгением Ройзманом — впоследствии известным екатеринбургским общественно-политическим и культурным деятелем — и примыкает к созданной в 1986 г. поэтической группе «Интернационал», куда помимо студента-историка УрГУ Е. Ройзмана входили Юлия Крутеева, Салават Фазлитдинов, Дмитрий Рябокони, а также Михаил Выходец. Совместно с ними Тягунов участвует в нескольких городских поэтических мероприятиях, в том числе выступает на «Поэтической лужайке» при ДК «Автомобилист» (на этой площадке через несколько лет, в апреле 1993 г., он впервые услышит 18-летнего Бориса Рыжего). Евгений Ройзман становится не только другом Тягунова, но и адресатом и героем целого ряда его стихотворений («Творо́г и тво́рог. Воров и варяг...», «у меня одни долги...», «Москва — квартал...», «У Политика — цвет изумруда...»). Вместе они пишут цикл сатирических стихотворений-частушек «Черно-белые стихи», «Письмо турецкому султану». В 1990-е гг. Тягунов будет работать у Ройзмана в фонде «Город без наркотиков», сочиняя антинаркотические слоганы (см.: АИ, с. 21). Дружба с Ройзманом продлится до последних дней жизни Тягунова. Именно в серии «Поэты “Интернационала”», инициированной Е. Ройзманом, в начале 2001 г. выйдет первая книга стихотворений Тягунова.

Другой творческий союз в перестроечные годы складывается у Тягунова с Натальей Позёмкиной (1971 г. р.), его неофициальной женой, у которой он живет с перерывами в 1990–1993 гг. (Из-за растущих долгов и манипуляций с продажей своей квартиры, а затем — комнаты, к началу 90-х Тягунов остался без собственного жилья.) Поэтесса *Наташа Ашатаян* (их совместный творческий про-

<sup>18</sup> Тягунов Р., Чернышев С. Интервью. Роман Тягунов.

<sup>19</sup> См. об этом эпизод из воспоминаний Андрея Козлова под названием «притча о Поэте и Генерале» (АИ, с. 69).

ект) в лице Н. Позёминой выступает с чтением стихов на поэтических мероприятиях, тексты же пишутся совместно или, в чем убежден Д. Рябоконт, самим Тягуновым: «Роман был большим мистификатором. Для Наташи Позёминой он придумал псевдоним Наташа Ашатаян и писал стихи, которые она от своего имени читала со сцены. Естественно, творческую индивидуальную манеру не утаишь. Все чувствовали Ромину руку. Но когда приставали к нему с расспросами, он наотрез отказывался признать свое авторство» (АИ, с. 114). Так, в мае 1990 г. на городском фестивале поэзии, учредителями которого были газета «КЛИП» и Свердловская областная организация Союза писателей РСФСР, *Наташа Ашатаян* получила первый приз, присуждавшийся альтернативным жюри (Вяч. Курицын, Е. Касимов, В. Дубичев), что давало право публикации в «КЛИПе». В том же году подборка стихотворений за подписью *Наташи Ашатаян* вышла в упомянутой газете<sup>20</sup>. После расставания Тягунова с Н. Позёминой в 1993 г. *Наташа Ашатаян* не публиковалась<sup>21</sup>.

В 1990 г. Р. Тягунов включается в проект по изданию журнала инвалидов СССР «Голос», который курировался обществом инвалидов и издавался на деньги ГК ВЛКСМ. Во главе редакции стоит Ирина Беспалова (в прошлом — сотрудник журнала «Уральский следопыт»), объединившая вокруг этого издания коллег-единомышленников: Евгения Охотникова (дизайнера), Александра Шабурова (иллюстратора), Дмитрия Кунилова (фотографа) и Р. Тягунова — он заведует отделом поэзии. Как вспоминал потом Д. Кунилов, в этот период журнал, зависимый от нерегулярного финансирования, не имел строгой периодичности и выходил как альманах (АИ, с. 78). Наряду с авторами-любителями, приславшими свои сочинения в редакцию, в нем вышли произведения Василия Аксёнова, Эдуарда Лимонова, Игоря Меламеда. По свидетельству Д. Рябоконт, Тягунов проработал в редакции до августа 1991 г., затем ее состав сменился, и функции заведующего отделом поэзии стал выполнять Рябоконт (спустя год его сменил Владимир Зюскин).

До начала 1990-х Тягунов активно расширяет арсенал поэтических средств, определивших его авторскую индивидуальность. Особый интерес для него в стихах второй половины 1980-х представляют элементы знаковых систем — главным образом, цифры, буквы и слова. Александра Комадей пишет, что в своих воспоминаниях «игру в слова и буквы Алла Анатольевна отмечает у сына с раннего детства... <...> Отстраненное восприятие буквы (знака) как материального объекта, проявляющего неконвенциональные свойства и принадлежащего одновременно системе языка и бумаге, визуальному ряду, осталось с РТ на всю жизнь: леттристские рисунки, каллиграфический почерк и, конечно, палиндромия»

---

<sup>20</sup> *Наташа Ашатаян*. «Бог пошлет тебе легкую смерть...»; «Я дочь звезды и звездочета...»; «Ты первый камень в нашем огороде...»; «Я разорвала парусину...» // КЛИП. Культура. Литература. Искусство. Политика: еженедельник новостей культуры. 1990. № 11, 1 июня. С. 4.

<sup>21</sup> Исключение — 4 стихотворения *Наташи Ашатаян* в сборнике «Дорогой огород» (*Наташа Ашатаян*. «Бог пошлет тебе легкую смерть...»; «Я дочь звезды и звездочета...»; «Я разорвала парусину...»; «У жизни нет имен. Есть только мавзолей...» // Дорогой огород: сб. стихов / [сост. Э. Поленц]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 222–224) — издании, которое складывалось начиная с рубежа 1980–1990-х гг., но вышло лишь в год празднования 200-летия Пушкина.

[Комадей А., с. 99]. Внимание Тягунова занимает *знак* как таковой, его способность к самораскрытию в стихотворном тексте на уровне содержательности формы — не только содержательно-смыслового, но и звукового и графического планов. Особую роль в таком раскрытии знака играет актуализация его потенциала сочетаемости. Возникающие в результате цепочки каламбуров, калейдоскопы смысловых комбинаций, упорядоченные метром и ритмом, складываются в художественное целое стихотворения, причем на первый план в нем выходит процессуальность непрерывного текстопорождения<sup>22</sup>, энергия которого во многом черпается из приемов комбинаторной поэзии (анаграммы, палиндромы и пр.).

Тягунов вводит в стихи цифры, тематизируя *число*, его действительность, особую, существующую согласно своим законам, реальность, которая словно бы сама собой разворачивается под пером поэта, диктуя ему ход поэтической мысли («Любовь до красных петухов...», «Кто произносит слово...»). Наряду с числом тематизируется и *буква*, а также буквенно-звуковые и словосочетания, способные образовывать нетривиальные, часто непредсказуемые пучки смыслов и образов под воздействием силы созвучий и аллитераций («Творóг и твóрог. Ворог и варяг...», «Всё — зеркало, всё — свет, всё — отражение...»). На уровнях сочетаемости слова и фразеологии для поэзии Тягунова в этот период характерно выявление неочевидных пересечений тех или иных, казалось бы, не связанных между собой устойчивых и идиоматических словосочетаний и их последовательная деконструкция. Рождающиеся в результате такой языковой игры смыслообразы разоблачают инерционность привычной логики обыденной речи — а равно и мысли. Не просто метаязыковая, но метазнаковая рефлексия становится неотъемлемым элементом фигурального языка Тягунова, его «фирменным» стилем, иными словами, тем «общим знаменателем», на котором так или иначе будут держаться формальная и содержательная стороны его поэзии в последующие периоды творчества.

В очерке «Роман», написанном для энциклопедии «Уральская поэтическая школа» (2013), Вячеслав Курицын отметит: «На поэтике Тягунова отразились влияния А. Вознесенского (доверие к случайным созвучиям, “комбинаторика”), Ю. Кузнецова (парадоксальность лаконичных формул с употреблением экзистенциальных лексем, нередко с прописной буквы), А. Парщикова (скрещение строгой научной терминологии с сюрреалистическими образами), А. Еременко (элементы центонности). С двумя последними был хорошо знаком, о двух первых на раннем этапе творчества выражался с бесконечным уважением» [Энциклопедия..., с. 399].

Курицын очень точно передает суть отношения Тягунова к языку — *доверие*.

---

<sup>22</sup> Эту характерную особенность поэзии Тягунова впоследствии попытается выразить О. Дозмор: «Поэтическая мысль дышит Словом. Процесс мышления Поэта — это его речевой процесс, исключаящий изложение готовых мыслей. Результат обоих процессов — стих» (*Тягунов Р. «Поэзия жизни наивна...» / вступ. слово О. Дозморва // Книжный клуб: еженед. информ. обзор: [прил. к газ. «Уральский рабочий» (Екатеринбург)]. 1998. № 44 (110), нояб. С. 6*). Механизм текстопорождения в стихотворениях Тягунова продемонстрирован в упомянутой рецензии Вяч. Курицына на примере текста «Любовь до красных петухов...» [Стрешнев, с. 107–108].

Язык для Тягунова больше, нежели средство, инструментарий для выражения той или иной мысли, для создания стихотворений — он и источник, и двигатель мысли, обладающий для автора (или — что в данном случае точнее — человека, оказавшегося в ситуации авторства) огромной суггестивной силой, на первый взгляд порою просто перекрывающей авторские интенции. Именно поэтому нередко создается впечатление, что стихи Тягунова, отталкиваясь от первой, удачно найденной строчки, развиваются как бы по инерции, «поверх» воли поэта, на волне доверия энергии языка. Руслан Комадей определил тягуновский текст как «текст, который разворачивается быстрее его понимания... Читатель сбив с толку сменой ракурса, затемнениями смысла и вспышками узнаваний, обнаружениями в предыдущих словах или фразах связей с несколькими ключами для одной двери. Отсюда исходит основное, на мой взгляд, свойство тягуновских текстов — невероятная скорость» [Комадей Р., с. 389].

Показательны впечатления от стихотворений Тягунова его друзей и знакомых; так, Марина Гордиенко будет вспоминать: «...иногда был такой эффект: уже первая строчка была настолько самодостаточна, что, казалось, стих в продолжении не нуждается. Но Ромка все-таки продолжал, а логику дальнейшего повествования редко удавалось предугадать» (АИ, с. 32). Алексей Кузин, рецензируя в 1991 г. книгу В. Кальпиди «Пласты» и сопоставляя их с Тягуновым поэтические манеры, писал примерно о том же: «Характерная черта творческого метода Кальпиди — далеко в тексте спрятанная главная строка стихотворения. Не так у друга Кальпиди Романа Тягунова — ударная строка обычно в начале: “Искусство отстает от Горбачева...”, так скажет Тягунов и после, в открытые рты слушателей и читателей, растолкует, что он под этим подразумевал» [Гусев]. Еще радикальнее скажет о тягуновских стихотворениях Андрей Козлов: «У Ромы вообще была тяга-напасть к слоганам и прочим миниатюрам. Собственно, все его тексты — так или иначе миниатюры, некоторые чуть развернутые, в них одна-две фразы лишь окружены окружением, но сами самоценны» (АИ, с. 67).

Этот момент (своего рода «ограничитель» авторских возможностей в создании крупных стихотворных форм) компенсировался у Тягунова другим свойством его поэзии, ее безусловно сильной стороной — запоминаемостью лаконичных, почти афористических формул, на которую тут же следом указывает А. Козлов: «...Так что Тягунов легко цитируется, что-то неизбежно навеки запоминается вроде в “библиотеке имени меня”, “адын человек”, “Россия — родина слонов”, “катарсис приходит под старость”, “вижу круглые квадраты и квадратные круги”» (АИ, с. 67–68). Тот же эффект регистрирует и Василий Чепелев в рецензии на избранное Тягунова, выпущенное В. Кальпиди в 2014 г.<sup>23</sup>: «...открыв рецензируемый сборник, я, никогда в читательском смысле не являясь большим поклонником стихов Тягунова, с удивлением понял, что две трети книги знаю наизусть» [Чепелев, с. 290].

Несмотря на то, что, как свидетельствует В. В. Харитонов, у Тягунова «не было

---

<sup>23</sup> Тягунов Р. Стихи, 1983–2000 гг. / [сост. В. О. Кальпиди]. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2014. (Галерея уральской литературы; кн. 6).

художественной критики» (АИ, с. 130)<sup>24</sup>, можно предположить, что он знал (или же ему прямо указывали на это) сильные и слабые стороны своего стихотворческого таланта. И наличие «ограничителя», сказывающегося на *характере развития текста*, его (развития) художественной «оправданности», равно как и конкретного «задания» (которому должны были отвечать стихи «на случай» — еще одна сфера реализации таланта Тягунова) он воспринимал скорее как стимул, нежели препятствие для письма, они подстегивали его креативность. Неслучайно в беседе на радио 2000 г. Тягунов заметит: «Мне, чем жестче условия, тем интереснее работать»<sup>25</sup>.

В итоге с начала 1990-х в его творчестве отчетливо обозначается новое ведущее направление, в русле которого он реализует талант к написанию стихотворных «формул», — прикладная поэзия. Тягунов подходит к ней с уже наработанным в предыдущий период арсеналом формальных поэтических техник авангарда, опытом создания стихотворных экспромтов и стихотворений «на случай». В 1991 г. он начинает заниматься рекламой — писать рекламные стихи, тексты песен, слоганы и речевки<sup>26</sup>; активно предлагает свои услуги екатеринбургским предпринимателям и политикам. В качестве копирайтера выступает под брендом *Slogan* (в его планах был также выпуск газеты или журнала с одноименным названием<sup>27</sup> — в архиве Д. Кунилова сохранились эскизы предполагаемого издания), Е. Охотников даже нарисовал к нему торговый знак — беременная женщина, как бы иллюстрирующая любимую формулу Тягунова: «реклама — мама речи».

Поэт Олег Дозморov, познакомившийся с Тягуновым в 90-е, вспоминал: «Пользуясь современным термином, Рома был копирайтером-фрилансером. Он ходил по городу с кожаной папочкой, в которой лежали листочки со слоганами и картинками, выполненными каллиграфическим почерком Романа — Рома был аккуратист, и всегда чернилами, хорошим пером, а не карандашом или ручкой. С этой папочкой он запросто заходил в магазины, автосалоны и казино и предлагал свои услуги:

Подари мне изумруд — камни никогда не врут  
 Наше радио — только радует  
 Доброе имя — у всех на устах  
 У льва — шоколадное сердце  
 Энергия покоя в каждом доме  
 По всем правилам Большого города

<sup>24</sup> «Поэт должен пройти через критическое осмысление, — справедливо замечает он далее, — рецензирование специалистов, оценку. Это нужно. Что-то я ему говорил, может, Женя Ройзман, другие ребята. Он с Казариным общался, с Женькой Зашихиным...» (АИ, с. 130).

<sup>25</sup> Тягунов Р., Чернышев С. Интервью. Роман Тягунов.

<sup>26</sup> Основной корпус этих текстов представлен в издании: Тягунов Р. Мы переводим с русского на русский. С. 279–304.

<sup>27</sup> По свидетельству Дмитрия Кунилова, Роман «ходил с идеей своего <рекламного> агентства под названием “Слоган”» (АИ, с. 82).

Все это делалось абсолютно серьезно, но все его проекты, даже прожекты, были больше поэзией, искусством, чем бизнесом. И иногда слишком творческими для того, чтобы их купили. Например, он носился с рекламной кампанией, предполагавшей выпуск почтовых марок для заказчиков. Искал предпринимателей, готовых вложить деньги в выпуск серии открыток с собаками. Одно время в его папке лежала стихотворная азбука, куда предполагалось включить названия фирм-спонсоров. Он предлагал фирмам готовые слоганы-палиндромы и сонеты-акrostихи» (АИ, с. 36).

В 1995 г. Тягунов как копирайтер участвует в предвыборной губернаторской кампании, предлагая свои слоганы председателю Свердловской областной думы Эдуарду Росселю, действующему на тот момент главе администрации области Алексею Страхову и екатеринбургскому депутату Евгению Зяблицеву<sup>28</sup>. В результате с приобретенным у Тягунова слоганом «Голосуй не за страх, а за совесть», удачно обыгрывающем фамилию главного конкурента в предвыборной гонке, Эдуард Россель одерживает победу и становится первым губернатором Свердловской области.

Многие из тех, кто общался с Тягуновым в 1990-е, вспоминали, что он жил верой в то, что в таком формате поэтическое творчество сможет его прокормить, однако полноценного и постоянного дохода эта деятельность ему не приносила. Друг Романа Тягунова поэт Аркадий Застырец, оглядываясь на его рекламное творчество из 2010-х, вспоминал: «По сути то, чем он пытался заниматься, — это высококлассная работа современных производителей рекламы. По-своему талантливых людей, которые вот таким образом губят свой талант, направляя его в это русло. А Роман именно в это русло изо всех сил стремился. Но не было необходимой среды в то время, не было еще этой оформившейся тенденции, не было таких институтов в конце концов, не было прочной коммерческой основы для этой деятельности. Он это противоречие понимал и мучился этим» (АИ, с. 42). Тем не менее Тягунов до конца жизни не терял интереса к рекламной деятельности и не разочаровался в ней — об этом свидетельствует, как минимум, тот факт, что в радиопередаче Евгения Касимова «Отражения», записанной на «Студии Город» в декабре 2000 г. (незадолго до гибели Тягунова), он читает свое стихотворение «Рекламе свет не верит. Верят маме...»<sup>29</sup>.

Неприкладная (нерекламная) поэзия Тягунова в начале 1990-х начинает звучать несколько иначе: с одной стороны, стихи нового этапа еще близки к «фирменному Тягунову», т. е. стихам 1985–1987-х гг., выразившим его индивидуальный поэтический голос, но они уже более свободны от сухой, «математической» по духу логики языковой игры и деконструкции устойчивых словосочетаний; будучи мелодически-плавными по форме, эти стихи более лиричны («Не жди, не

---

<sup>28</sup> Последние были затем опубликованы в кн.: Слоганы екатеринбургского поэта Романа Тягунова, созданные для кандидата на пост губернатора и прокомментированные самим поэтом // *Зяблицев Е. Г., Дубичев В. Р. Урал политический без тайн и загадок, 1994–1998 гг.: Занимательная политология в 463 фотографиях, 478 рис. и 330 док.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 140–141.

<sup>29</sup> См.: Трибьют Тягунову: [звукозапись]. Екатеринбург: [Журнал «Урал»], 2012. 1 электрон. цифровой диск (CD). (Прил. к журн.: Урал. 2012. № 8).

жди, не ожидай...», «Не верь. Не бойся. Не проси...»). Главные темы, волнующие Тягунова в этот период, — Россия и в целом человечество, интернационализм, русский язык и язык вообще, русская поэзия и поэзия как таковая.

По мнению Юрия Казарина, в этико-эстетическом отношении поэтическое творчество Тягунова не было однонаправленным. «Рома мог спокойно нарушать все законы, потому что для него не существовало единой эстетики. Он мог спокойно перейти от эстетики традиционализма в постмодернизм, оттуда в модернизм, в авангард, вернуться в традиционализм или стать вообще классиком. Он любил эпатировать» (АИ, с. 48).

1991 год во многих отношениях становится для Тягунова поворотным: стихи этого года свидетельствуют о глубоком экзистенциальном кризисе, буквально в каждом тексте он так или иначе обращается к высшим силам — по форме это и шаманские заговоры, и молитвы, и мантры («у меня одни долги...», «Ноша непосильная...», «Мы бубним до утра...»). Меняется и общая тональность стихотворений: в целом оптимистичная, энергичная интонация остается в прошлом. После «турбулентного» 1991-го, ознаменовавшегося для Тягунова серьезными духовными поисками и осознанием потребности в вере, он избирает для себя в целом христианскую парадигму, что также отражается во многих его стихотворениях, написанных начиная с 1992 г. («он мне сказал я твой отец тебе нельзя быть одному...», «Расскажи мне вкус...», «Виноградники Господа Бога...», «Молитва, Слава Богу, это стих...», «Боже мой, я твой разведчик...», «Нам необходимо всё...», «О чем еще мечтать...» и др.). Пик так называемых «христианских» стихотворений, т. е. стихотворений, посвященных теме веры или использующих лексику религиозной сферы, приходится на 1997 г. («Господство богословия...», «Слава Богу, Слава Богу...», «Православные стихи не глухи к чужому горю...»).

Общее место в рассказах о Романа Тягунове тех, кто знал его в 1990-е гг., — это его ощущение собственной не востребоваемости, творческой нереализованности. Чаще всего рассказчики связывают это с ситуацией, царившей после 1991 г.: общественный интерес к поэзии, характерный для позднесоветского времени и перестроечных лет, резко упал; в стране, переживавшей потрясение (развал СССР), литературная жизнь отошла на дальний план, будучи полностью вытеснена актуальной социально-экономической и политической повесткой дня. Несмотря на многочисленные жизненные проблемы, с которыми Тягунову приходилось сталкиваться в 1990-е (постоянная нищета, конфликты с представителями криминального мира, вопрос жилья, долги и т. д.), именно поэтическая не востребоваемость была главной причиной его негативных переживаний. В этой ситуации написание рекламных текстов открывало для него не только перспективу заработка, но и путь творческого самовыражения, пусть и чреватый утратой авторского имени (заменой ему мог выступать бренд — или, что точнее, имя alter ego поэта — *Slogan*<sup>30</sup>), но гарантирующий обретение аудитории — емкий и лаконичный текст рекламных формул запоминался помимо воли и мог существовать

---

<sup>30</sup> На наш взгляд, довольно скоро *Slogan* стало для Тягунова чем-то большим, нежели просто брендом копирайтера, — его alter ego, причем не только в ситуациях публичной презентации

«у всех на устах». В газете «Деловой квартал» о Р. Тягунове писали: «Про него ходят легенды. Его строчки повторяют, забывая, что они — его. Раньше их писали в альбомы, теперь — на трамваи, плакаты, щиты» [Канцева]. К тому же эта деятельность не спорила и с природой поэтического таланта Тягунова: как отмечает О. Дозморов, «Тягунов — поэт перестроечный, гражданский. Каждое его стихотворение рассчитано на моментальный отклик, а не на “читателя в веках”» (АИ, с. 35). Наконец, увлеченность рекламным текстом была в какой-то мере и проявлением отмеченного выше, идущего у Тягунова еще из детства интереса к *знаку* — литере, лигатуре, лексеме, эмблеме и т. д. Реклама, вероятно, виделась ему той сферой, где *знак* — и в частности *слово* — в своем графическом и семантическом проявлениях гораздо нагляднее, буквальнее, нежели в поэзии, мог влиять на материальную действительность. Самореализация *знака* в сфере рекламы выражалась в предельно прагматической работе — побуждении реципиента к конкретному действию.

В 1990-е гг. Тягунов, вопреки надеждам и ожиданиям, которые посулил ему резкий взлет в конце 1980-х, печатается нечасто и в основном благодаря дружеским связям. Так, его стихи и рассуждения о рекламе публикуются в газете Уральского отделения РАН «Наука Урала»<sup>31</sup>, главным редактором которой был Аркадий Застырец; подборка стихотворений выходит в альманахе Вадима Дубичева «Екатеринбургская формальная поэзия»<sup>32</sup>; ряд поэтических публикаций (в том числе в столичных журналах «Октябрь» и «Золотой век») появляется благодаря Виталию Кальпиди<sup>33</sup>, который в этот период выступает в качестве организатора поэтического поля на Урале, выпуская журнал «Несовременные записки» и продвигая уральскую поэзию за пределами региона. В 1996 г. большая подборка стихов Тягунова выходит в Первом томе «Антологии современной

---

себя, но и в целом в перспективе самоидентификации. Пара наблюдений: вручая А. Кузину альманах «Екатеринбургская формальная поэзия» (1993), куда вошли нерекламные стихи Тягунова, он пишет в дарственной: «А. Кузину от Слогана». Позже в записной книжке за 1999–2000 гг. делает такую запись: «Вечером звонил Боря Рыжий — после премии “Антибукер-поощрительный” ему не пишется. Слоган почитал стихи» (цит. по: [Цеплаков, 2017б, с. 196]), едва ли имея в виду стихи рекламные. Неслучайно редакторы-составители книги «Библиотека имени меня» (2011) вынесли на обложку *Slogan* на правах второго имени Романа Тягунова.

<sup>31</sup> Тягунов Р. Я не умею жить / вступ. слово А. Застырца // Наука Урала (Екатеринбург). 1993. № 11 (589), май. С. 7; Тягунов Р. Реклама — мама речи // Наука Урала. 1994. № 12, июль. С. 8; Тягунов Р. Бог не выдаст, свинья не съест или Слоган для Явы-Инвест // Наука Урала. 1994. № 16, сент. С. 8; Тягунов Р. Путь Слогана — цытата бытия // Наука Урала. 1994. № 17, окт. С. 11; Тягунов Р. Кто нам откроет врата? // Наука Урала. 1996. № 4, февр. С. 7.

<sup>32</sup> Тягунов Р. «В смоле и северном пуху...»; «Раша»; «Разведка боем — бедный бой!...»; «над всеми довлеет...»; «Я помнил все. Я все забыл...»; «Не верь. Не бойся. Не проси...»; «Не обращай внимания...»; «Не жди, не жди, не ожидай...» // Екатеринбургская формальная поэзия: [альм.] / сост. В. Дубичев. Екатеринбург: Доверие, 1993. С. 32–40.

<sup>33</sup> Тягунов Р. Стихи // Несовременные записки: НЗ: процесс-журн. Урал. региона. Пермь: Фонд «Юрятин»: Изд-во Перм. ун-та, 1995. [Т. 1]. С. 175–185; Поэзия суицида (подборка из книги «Прощальные стихи самоубийц») // Несовременные записки: процесс-журн. Урал. региона. Т. 3. Челябинск: Автограф, 1996. С. 134–141; Тягунов Р. «В Михайловском зима перерастает в осень...»; «Всё — зеркало, всё — свет, всё — отражение...» [в составе подборки «Стихи уральских поэтов»] / вступ. слово В. Кальпиди // Октябрь. 1996. № 12. С. 58–59; Тягунов Р. «Творог и твóрог. Вóрог и варяг...»; «Где Гильберт отлучен, там Буридан приближен...»; «Что я нашел в ночном горшке?..» // Золотой век: лит.-худож. журн. 1997. № 11. С. 78–79.

уральской поэзии»<sup>34</sup> (автор проекта и составитель В. Кальпиди) — издании, которое ознаменовало собой первичное осмысление итогов региональной культурной революции, происходившей в столицах Урала (Перми, Свердловске, Челябинске) в 1980-е и открывшей множество имен новой, альтернативной по своей природе, поэзии. В 1999 г. стихи Тягунова (в том числе подборка *Наташи Ашатаян*) выходят в сборнике «Дорогой огород», который объединил тексты т. н. поэтов-«неформалов» — участников клуба «Альманах» при ДК «Автомобилист» конца 1980-х — первой половины 1990-х гг. Однако к концу десятилетия «андеграундное происхождение» Тягунова уже не имеет принципиального значения: он воспринимается прежде всего как один из ярких екатеринбургских поэтов, о чем свидетельствует публикация семи его стихотворений в антологии «Пушкинская, 12» (1998), выпущенной Союзом писателей к 275-летию города<sup>35</sup>.

Как заметит Тягунов в интервью 2000 г., публикации в коллективных сборниках нередко случались без его ведома, он узнавал о них лишь постфактум, причем без особого восторга<sup>36</sup>. Сам же он в 1990-е гг. жил мечтой об издании собственной книги — чаемой форме своего рода «инициации», знаменующей переход поэта на новый уровень литературного признания. Однако, как и в 1980-е, когда пробиться в официальное издание или выпустить книгу по понятным причинам было крайне сложно, в постсоветские годы Тягунов по-прежнему продолжает печатать сборники своих стихотворений в формате самиздата («Словелас, Футболис, Пчеловек...» (1987), «Письмо генсеку» (1987), «Каменьнемак» (1991), «НУЖДА. ВРАЖДА. НЕОБХОДИМОСТЬ» (1992), «Графья и Скуфья Верхотурья» (1993), «Соса-Школа» (1997), «Первый встречный» (2000)). Распространение этих книжиц и брошюр во многом зависело от случая: что-то дарилось друзьям и знакомым, а потом передавалось из рук в руки, что-то (в частности, в 1980-е) Тягунов пытался продавать... В оформлении и тиражировании этих сборников на ротапринтере в разное время ему помогали художники Александр Шабуров, Николай Козин, Игорь Басов, дизайнер Олаф (Олег) Костбар, Владимир Кузьмин. И хотя 90-е открыли возможность издаваться за свой счет — ни цензура, ни отсутствие членства в Союзе писателей этому не препятствовали, к тому же появилось множество частных издательств, — на выпуск собственной книги стихов требовались деньги, которых у Тягунова в его тогдашнем положении не было.

В конце 1992 г. из-за серьезных проблем с представителями криминального мира Тягунов на время уезжает из Екатеринбурга. Три месяца он живет г. Верхотурье (Свердловская обл.) в семье художника, представителя «Уктусской школы» Валерия Дьяченко, который в те годы участвует в реставрации и восстановлении

<sup>34</sup> Тягунов Р. «Всё — зеркало, всё — свет, всё — отраженьё...»; «над всеми довлеет...»; «не надо ждать первой полочки чтобы поесть...»; «В смоле и северном пуху...» [и др. стихотворения] // Современная уральская поэзия: антол. [Т. 1] / сост. В. О. Кальпиди. Челябинск: Фонд «Галерея»; Автограф, 1996. С. 302–320.

<sup>35</sup> Тягунов Р. «Я никогда не напишу...»; «Виноградники Господа Бога...»; «Прошлого уже не существует...»; «В смоле и северном пуху...»; «Ты снишься мне каждую ночь...»; «Боль утихает...»; «Цель жизни переходит по наследству...» // Пушкинская, 12. Современная поэзия Екатеринбурга: [антол.: к 275-летию Екатеринбурга] / ред. совет: В. Блинов, Г. Дробиз, А. Комлев, М. Никулина. Екатеринбург: Урал. лит. агентство, 1998. С. 260–264.

<sup>36</sup> См.: Тягунов Р., Чернышев С. Интервью. Роман Тягунов.

храмовой росписи Верхотурского Свято-Николаевского монастыря. Именно там Тягунов создает цикл стихотворений «Графья и Скуфья Верхотурья».

В 1993–1994 гг. в творчестве Тягунова происходит спад. После возвращения из Верхотурья он пишет довольно мало лирических стихотворений в традиционном понимании, делая упор на рекламные тексты и осмысление задач рекламы как таковой (тем не менее, и в этот период у Тягунова появляются стихи, которые в кругу ценителей его поэзии считаются «хитами», например, «Россия — родина слонов...»; к активной поэтической деятельности он вернется в 1995 г.). В 1994 г. в газете «Наука Урала» выходит ряд заметок Тягунова о рекламе, включая его программную статью «Реклама — мама речи», где он в духе наивной этимологии (по всей видимости, увлекавшей его) рассуждает: «Бытует мнение о том, что слово “реклама” — нерусского происхождения. Возможно, это и так. Но, говоря на русском языке, мы понимаем рекламу как напутствие матери своему ребенку. “Зачем ты это сделал?” — спрашивает отец у виновного, по его мнению, отпрыска. “Мама сказала”, — отвечают ему. Мама сказала. Мама рекла. Рекла ма... Мама речи. Реклама говорит на русском языке. / Примем за аксиому чистоту намерений матери, не желающей зла своим детям. Обратимся к другому вопросу отца: “Почему ты этого не сделал?” — “Из-за рекламы”, — будет ответ»<sup>37</sup>.

Доход, который приносила Тягунову реклама, был нестабилен: он мог получить большую сумму за проданный слоган или рекламный текст, а мог месяцами не иметь заработка. При этом официальной стабильной службы Тягунов не искал принципиально, будучи уверен, что как талантливый мастер слова должен добывать средства на жизнь исключительно поэтическим трудом. Как вспоминали друзья и знакомые Романа, он часто брал в долг и полагался на материальную помощь других людей.

Осенью 1993 г., спустя несколько месяцев после болезненного расставания с Натальей Позёмкиной, Тягунов знакомится с Надеждой Герасимовой (1963 г. р.) — администратором в клинике «Микрохирургия глаза» — и практически сразу перебирается к ней в коммунальную квартиру в центре города (Пушкина, 8). Спустя три года они переезжают на Сурикова, 37 — по этому адресу Тягунов и будет жить до конца своих дней. С появлением Надежды личная жизнь Тягунова входит в стабильное русло, и на семь с лишним оставшихся лет у него появляется семья и дом.

В конце 1995 г. Тягунов на несколько месяцев попадает в Свердловскую областную психиатрическую больницу (Сибирский тракт, 8), т. к., по словам Н. Герасимовой, хотел оформить инвалидность, чтобы к редким доходам добавилась небольшая, но регулярная пенсия. Она вспоминает, что при поступлении в туда, после положенных тестов, «медики заявили: “Раз ты поэт, напиши стихотворение прямо сейчас”. Именно так родились строки, ставшие Роминой визитной карточкой:

Россия! Родина слонов,  
велосипедов, водорода...

---

<sup>37</sup> Тягунов Р. Реклама — мама речи // Наука Урала. 1994. № 12, июль.

Что ни любовь — любовь до гроба.  
 Что ни поэт — то Тягунов.

Психиатры понятливо закивали: “Этот — наш”. Роме поставили диагноз “вялотекущая шизофрения”, он провел в стационаре три месяца» (АИ, с. 26).

За время пребывания в больнице он пишет и выбирает из собственного архива уже готовые стихи для подборки «Поэзия суицида. Прощальные стихи» — якобы написанные анонимными пациентами психиатрических больниц накануне самоубийства<sup>38</sup>. Эта подборка-мистификация, предваряемая вступительным словом Тягунова в соавторстве с Олегом Щербаковым (скорее всего, Тягунов использует имя сотрудника психбольницы), выходит в 1996 г. в «процесс-журнале» Уральского региона «Несовременные записки», который выпускал В. Кальпиди.

Во второй половине 90-х творческая активность Тягунова постепенно, но неуклонно нарастает (самым плодотворным станет 1999 г.). Он пишет множество стихотворений, создает поэтические циклы и буквально фонтанирует новыми идеями. В 1996 г. появляется «Поэмка»<sup>39</sup>, в 1997 г. — цикл «Православная реклама», а на почве дружбы с музыкантами пишутся тексты песен «С днем рождения, Екатеринбург!» (для исполнителя Сергея Чернышева), «“Уралмаш” — нам чемпион» (для Вовы Синего) и др. «...Был, например, заказ на песню о Екатеринбурге, — вспоминала Надежда Герасимова, — тогда как раз отмечалось 275-летие города. У Ромы получился красивый вальс, который звучал на площади 1905 года. Его исполняли дважды, подвыпивший народ танцевал, а Рома пребывал в эйфории» (АИ, с. 23).

В конце 1998 г. Тягунов впервые пробует себя в интернет-журналистике — под псевдонимом-брендом *Slogan* он ведет поэтическую рубрику «Имена и знамена Урала» на сайте агентства «Релиз» (e-reлиз.ru; основная сфера деятельности сайта — консультирование по вопросам коммерции и управления). Вторая его работа в сети Интернет — сотрудничество в начале 2000 г. с новостным сайтом Lenta.U.RA.RU: Тягунов пишет короткие стихотворения, освещающие то или иное событие прошлого, произошедшее в этот день в России или мире (стихи публиковались на сайте над новостной лентой за конкретный день).

В 1999 г. он задумывает несколько творческих проектов<sup>40</sup>, для которых пишет стихи, стихотворные циклы и серии стихотворений «“Ювелирные” стихи», «Человек с почтовой марки», «Живой календарь», «Преображение». Короткий цикл из четырех текстов «“Ювелирные” стихи», по всей видимости, адресовался Евгению Ройзману, совладельцу фирмы «Ювелирный дом». Двенадцать стихотворений «Человек с почтовой марки» предназначались для публикации в одноименной 12-страничной «книге-календаре-альбоме»; по замыслу поэта, «на каждой

<sup>38</sup> См. об этом, например, в воспоминаниях Д. Рябоконя: (АИ, с. 115).

<sup>39</sup> Впервые опубликована целиком в кн.: Тягунов Р. Библиотека имени меня: стихи / сост. Е. П. Касимов. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2011. С. 95–100.

<sup>40</sup> Чуть ранее, в 1998 г., Тягунов принял участие в создании 16-страничного буклета «Колыбель шестого чувства», который был выпущен екатеринбургским Центром современного искусства (организатором различных художественных выставок и творческих мероприятий, связанных с кино, музыкой и танцем). Он включал стихи Тягунова и фотографии Д. Кунилова в дизайнерском оформлении Е. Охотникова.

<странице> присутствует ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК с ЧИСЛОМ, соответствующим месяцу, ПОЧТОВОЙ МАРКОЙ с портретом известного человека, календарная сетка месяца, четверостишие, ЛОГОТИП или СИМВОЛ организации»<sup>41</sup>. Цикл «Живой календарь» был составлен в начале 1999 г. для прочтения на радио (идея не осуществилась)<sup>42</sup>; некоторые из вошедших в него текстов изначально писались для публикации в газете «Преображение Урала» или, будучи образцами «датской» поэзии, в связи с иными конкретными поводами. Серия стихотворений «Преображение» создавалась в период с начала 1999-го по начало 2000 г. для екатеринбургской газеты «Преображение Урала», которая выходила во второй половине 1990-х гг. и спонсировалась одноименным общественно-политическим движением<sup>43</sup>. Все тексты содержали слово «преображение» или однокоренные с ним.

В августе 2000 г. Тягунов завершит ключевой для его позднего творчества цикл «Первый встречный», самиздатовский сборник которого сопровождает характерным подзаголовком «стихи без обложки»<sup>44</sup>, с одной стороны, акцентирующим тему открытости, «обнаженности» поэта, а с другой — недвусмысленно указывающим на то, что у его автора по-прежнему нет официально выпущенной книги. Основные мотивы этого цикла — жизненный путь поэта, творчество и мастерство, востребованность и проблема самореализации, книга, война, смерть... Как точно отметит Д. Рябоконт в кратком вступительном слове к посмертной публикации цикла Тягунова в журнале «Урал», «эта подборка стихов — особая. Она несколько отличается от других своей относительной простотой. Может быть, потому, что в ней, как никогда раньше, Роман очень пронзительно говорит о жизни и смерти. Яркий блеск ненужной мишуры спадает, и остается голая правда о мире и себе»<sup>45</sup>.

В сентябре того же года Тягунов напишет цикл из 13 стихотворений о времени для настенного календаря на 2001 г. «Апострофы»<sup>46</sup> (по одному тексту на каждый лист с месяцем, плюс еще одно стихотворение, предваряющее календарный цикл) — совместного проекта с Е. Охотниковым, владельцем дизайнерской фирмы «Артикул». Замысел состоял в том, чтобы в каждом стихотворении использовать какое-то понятие из области времени: *год, месяц, неделя*, — или же то или иное число (например, *десять*). Этот цикл окажется для Тягунова последним.

Для поэтического творчества Тягунова второй половины 1990-х — 2000 г., как нетрудно заметить, характерна отчетливая установка на образование сверхтекстовых комплексов (циклов и серий стихотворений). Тенденция к этому обозначилась еще в 1980-е гг. (яркий тому пример — «мозаичный», «фрагментарный»

<sup>41</sup> Из материалов к проекту, сохранившихся в личных архивах Д. Кунилова и Н. Герасимовой.

<sup>42</sup> Воспроизведен в виде факсимиле в кн.: *Тягунов Р.* Библиотека имени меня. С. 137–154.

<sup>43</sup> Как утверждает Тягунов в интервью 2000 г., он написал для этого проекта более сотни стихотворений (*Тягунов Р., Чернышев С.* Интервью. Роман Тягунов).

<sup>44</sup> *Тягунов Р.* Первый встречный. Стихи без обложки. 2000. 11 с. 7 л. // ОМПУ. Ф. 97 (фонд Тягунова Р. Л.). Оп. 1. № 97-1-14 КП 26537.

<sup>45</sup> *Тягунов Р.* Первый встречный. Стихи / предисл.-некролог Д. Рябоконт // Урал. 2001. № 3. С. 67.

<sup>46</sup> Об этом проекте см. в изложении Е. Охотникова: (АИ, с. 95–97).

характер поэмы<sup>47</sup> «Письмо генсеку») и была связана, очевидно, с действием в творчестве Тягунова уже упомянутого выше «ограничителя» на создание крупных стихотворных форм. В 1990-е же тенденция к формированию циклов и серий стихотворений оказалась отчасти связана с тем, что многие тексты изначально писались как бы «гроздьями» под тот или иной проект. Но даже вне учета конкретных внешних факторов это был закономерный этап развития для творчества, ключевыми векторами которого были, с одной стороны, «стихи на случай» и «датская» поэзия на стыке с прикладной, а с другой — тяготение к поэзии комбинаторной, в литературоведении получившей название «поэзии формальных ограничений»<sup>48</sup>. Стихи складывались в циклы и серии не только на основе их тематического единства (а в иных случаях и не столько), но и в соответствии с общими формальными ограничениями — например, с необходимостью использовать слово «преображение» или однокоренные в стихах, писавшихся для газеты «Преображение Урала», или с последовательным введением в текст стихотворений названий месяцев для альбома-календаря «Человек с почтовой марки». Учитывая известный интерес Тягунова к числу (в том числе в модусах памятной или знаменательной даты, годовщины, определенного временного отрезка и т. д.), календарь как тип издания стал для него удачной находкой, послужив структурно-композиционной моделью организации поэтических циклов. В свою записную книжку 1999–2000 гг. Тягунов заносит: «буду макетировать свои стихи в виде книжек-календарей: 12 стихов и 12 слоганов/картинок + обложка; <...> стилистика почтовых марок. По нему эти маленькие поэтические сборники будут очень хорошо узнаваться, ассоциироваться с подобной стилистикой стиха: ярко, лаконично, просто богато и прочее: культура коллекций редких вещей — предметов, слов, идей» (цит. по: [Цеплаков, 2017б, с. 182]). Кроме того, написанные в разное время, разрозненные тексты «датской» поэзии, будучи выстроены Тягуновым согласно календарному циклу, буквально обретали вторую жизнь. Комбинаторика как неизменный принцип, «нерв», его словесного творчества работала и на сверхтекстовом уровне: поэт перекомпоновывал ранее написанные тексты (иногда внося в них некоторые изменения, сокращая, вычленив отдельные строки и т. д.), таким образом реактуализируя их и получая в результате новое художественное целое, по сути, новое произведение.

В начале 1999 г. благодаря поэту Олегу Дозморову, который к тому моменту подготовил как минимум две публикации Тягунова в екатеринбургских газетах<sup>49</sup>, Тягунов знакомится с Борисом Рыжим. Шестью годами ранее они уже встречались и слышали друг друга на «Поэтической лужайке» при ДК «Автомобилист»<sup>50</sup>. Тогдашнее мимолетное знакомство не имело продолжения, хотя

<sup>47</sup> Что было отмечено в рецензии Е. Стрешнева (Вяч. Курицына): [Стрешнев, с. 105].

<sup>48</sup> См., например: [Бонч-Осмоловская].

<sup>49</sup> Тягунов Р. «Господство богословия...»; «Чужую плоть не побороть...»; «Да здравствует дианастия!..»; «Магнитное поле...»; «Давая Имена предметам...» / вступ. слово О. Дозморова // Уральский рабочий (Екатеринбург). 1998. № 199 (24702), 31 окт. С. 3; Тягунов Р. «Поэзия жизни наивна...» / вступ. слово О. Дозморова // Книжный клуб. 1998. № 44 (110), нояб. С. 6.

<sup>50</sup> Эта встреча описана у А. Кузина [Кузин, с. 113].

нельзя исключать, что они издали наблюдали за творчеством друг друга<sup>51</sup>. Между Тягуновым и Рыжим устанавливаются дружеские отношения; первоначально, вероятно, — довольно восторженные в силу эффекта узнавания: обоим не чужд комплекс «первого поэта», оба живут, по сути, только поэзией (пусть и разной на практике) и мечтой о признании. Весной они обмениваются стихотворными посвящениями: Тягунов пишет «Нам стирают память...», Рыжий — стихотворение-«квадрат» «Достаю из кармана...», в формальной организации которого отдает дань интересу Тягунова к визуальной, графической стороне словесного творчества. В том же году Рыжий посвящает Тягунову стихотворение «Я работал на драге в поселке Кытлым...»<sup>52</sup>. Широко известен также экспромт Тягунова, присланный Рыжему в июне 2000 г., в день его отъезда в Голландию для участия в XXXI Конгрессе мировой поэзии: «друг мой рыжий / в добрый путь / в роттердамах и парижах / про свердловск не позабудь»<sup>53</sup>.

Судя по интервью Б. Рыжего в местных СМИ, он очень высоко ценил Тягунова: «...Роман Тягунов. Екатеринбургский поэт, который широко не известен, его замалчивают, что у него есть на самом деле — не знают. Он никому это не показывает. Он замечательный поэт, и “перед ним я ползаю на брюхе”, как Бродский, который говорил, что “ползает на брюхе” перед Державиным. Я очень люблю Романа Тягунова»<sup>54</sup>. В частном же общении Рыжий мог отзываться о стихах Тягунова с долей критики: так, в личном письме к Алексею Кокотову он писал: «Я люблю его стихи, м. б. они и не прописаны, и мысль путается, но слово его осязаемо»<sup>55</sup>; как вспоминал А. Кузин, по впечатлению Рыжего, лучшие из стихотворений Тягунова «уже были опубликованы ранее, а в новых поэт прекрасно начинает, но потом стихи словно бы “рассыпаются”» [Кузин, с. 120]. Некоторую ноту скепсиса при желании можно различить и в строках Тягунова, где упоминается Рыжий: «Боря Рыжий — не имя героя, / Что живет за высокой горой, / Чьи стихи напевают порой»<sup>56</sup>; «На поводу у рифмы / Идет поэт-Борис, / Касаясь рыжей гривой / Таких же рыжих лис»<sup>57</sup>.

По мнению некоторых людей, кто знал и того, и другого — Тягунов довольно ревностно относился к профессионализации Рыжего как литератора (их сближение происходит как раз в тот период, когда дела Рыжего стремительно идут в гору) и тяготился его покровительственным отношением (Рыжий был младше Тягунова на 12 лет, его первые стихи датируются 1992 г.). Весной 1999-го Рыжий направляет стихи Тягунова в Москву редактору отдела поэзии журнала «Знамя»

---

<sup>51</sup> На это может указывать эпиграф, предпосланный Рыжим к стихотворению «Как некий — скажем, гойевский — урод...» (1995), — строки Тягунова «Я никогда не напишу о том, как я люблю Россию...» («Письмо генсеку»).

<sup>52</sup> А также упоминает его в стихотворном наброске «Я на зубах сыграю “мурку”...» (опубл. в кн.: [Борис Рыжий..., с. 409–410]).

<sup>53</sup> Цит. по: *Рыжий Б.* Актуальная поэзия с Борисом Рыжим // Книжный клуб. 2001. № 1 (178), 1–7 янв.

<sup>54</sup> *Рыжий Б., Абакумова С.* «Поэт должен выступать адвокатом Жизни...» // Областная газета (Екатеринбург). 2000. № 16 (1464), 27 янв.

<sup>55</sup> *Travellersjoy <Кокотов А.>* Совсем неизвестные письма Б. Р. 2013. 18 мая. URL: <https://travellersjoy.livejournal.com/> (дата обращения: 19.05.2013).

<sup>56</sup> *Тягунов Р.* Библиотека имени меня. С. 124.

<sup>57</sup> *Тягунов Р.* Мы переводим с русского на русский. С. 211.

Ольге Ермолаевой (публикация не состоялась)<sup>58</sup>, а также (судя по записной книжке Тягунова) в Санкт-Петербург — Александру Кушнеру, на аудиокассете (см.: [Цеплаков, 2017б, с. 195]). При содействии О. Дозморова и Б. Рыжего, которые в 1999 г. начинают сотрудничать в редакции «Урала», в июльском номере журнала за 1999-й и в январском за 2000 г. у Тягунова выходят подборки стихотворений<sup>59</sup>.

В июле 2000 г. Тягунов и его знакомые — руководители екатеринбургской фирмы по изготовлению надгробных памятников «Мрамор» Сергей Житников и Павел Скобяев учреждают одноименную литературную премию, вручаемую за лучшее стихотворение, наиболее ярко и полно раскрывающее понятие «вечность», с формулировкой концепции (зафиксирована в материалах Тягунова) — «нейтрализация корыстных отношений в литературном процессе»<sup>60</sup>. Победителя, который должен был определиться к концу года, планировалось премировать прижизненной стелой с выбитыми на ней строчками его стихов (установить ее предполагали на территории «Мрамора», ул. 8 Марта, 162) и изданием книги. Помимо названных сотрудников фирмы в жюри конкурса входят екатеринбургские художники (Е. Охотников, В. Махотин, И. Игнатъев, И. Басов), а также четверо поэтов: сам Тягунов, Дмитрий Рябоконт, Борис Рыжий и Олег Дозморов. Версий о том, что побудило Тягунова организовать подобный конкурс, существует несколько, одна из них — желание поднять в обществе статус поэта и поэзии, который в 90-е гг. в России был очень низким; вторая — заработать денег и отдать наконец долги<sup>61</sup>. Рыжий и Дозморов включаются в это предприятие, наоборот, играючи (как пишет Ю. Казарин, «по приколу!», «поприкалываться» [Казарин, 2016, с. 133]) — у них за плечами уже несколько в разной мере реализованных проектов-пародий на «большую литературную жизнь» в провинции<sup>62</sup>. Местная пресса берется активно освещать новую литературную премию, нередко с подачи Рыжего обыгрывая ее в своих заметках в духе некротической фантастической фантастики: «Победители литературной премии “Мрамор” будут награждены не только памятником при жизни, но и пышными поминками. Эту стильную фишку придумал член жюри премии “Мрамор” поэт Борис Рыжий, — сообщалось в “Вечерних ведомостях”. — <...> Победителя ждет каменная стела с высеченными на ней рифмованными строчками. Предполагается также выпуск книги с произведениями автора. Эта самая книга, по идее Бориса Рыжего, должна вручаться лауреату на девятый день со дня установки персонального обелиска. А на сороковой день одной ногой стоящий в вечности поэт будет весе-

<sup>58</sup> См. об этом: Дозморов О., Кутенков Б. Олег Дозморов: «Борис нам уже не принадлежит — он принадлежит всем»: интервью. [Часть 1] // *Формаслов*. 2021. 1 мая. URL: <https://formasloff.ru/2021/05/01/oleg-dozmorov-boris-nam-uzhe-ne-prinadlezhit-on-prinadlezhit-vsem/> (дата обращения: 05.05.2021).

<sup>59</sup> Тягунов Р. Только стихами могу отвечать // *Урал*. 1999. № 7. С. 3–5; Тягунов Р. О. b. or not O. b. // *Урал*. 2000. № 1. С. 3–6.

<sup>60</sup> Тягунов Р. Л. Черновые записи рекламных материалов для производственной мастерской «Мрамор». 2000 г. // ОМПУ. НВФ 8825. Ф. 97 Тягунова Р. Л. Оп. 1. Д. 29. Л. 10.

<sup>61</sup> См. об этом в воспоминаниях О. Дозморова (АИ, с. 39).

<sup>62</sup> См. об этом: [Борис Рыжий..., с. 417, 421–422].

литься на официальной презентации сборника. Примет ли это могильное новаторство Бориса Рыжего остальная часть судейской коллегии, куда входят поэты Роман Тягунов, Олег Дозморов и Дмитрий Рябоконт, пока неизвестно»<sup>63</sup>. На екатеринбургском «10 канале» в телепередаче поэта Андрея Санникова «Земля Санникова: новости и персонажи культуры» выходит специальный сюжет с Р. Тягуновым, Д. Рябоконт, О. Дозморовым и одним из представителей «Мрамора»<sup>64</sup>. Примерно в это же время, после поездки в Голландию, Рыжий пишет прозу, известную сейчас под названием «Роттердамский дневник», где в сентиментально-ироническом ключе изображает своих друзей и задуманную ими авантюру с премией<sup>65</sup>.

К Тягунову стекаются рукописи; стихи на конкурс присылают разные авторы — и многочисленные графоманы, и известные на Урале поэты. Тягунов и сам пишет несколько стихотворений «на тему вечности» (тем более что, судя по стихам из циклов «Первый встречный» и прежде всего «Апострофы», размышления о времени, вечности и небытии-смерти в этот период его особенно занимают) — в частности, июлем–августом 2000 г. датируются его стихотворения «Темной ночью, ясным днем...», «К какому берегу причалит...», «Уснувший вечным сном...», «Цель стихотворения...», включающие слово «вечность» или однокоренные с ним. Помимо стихов Тягунов вчерне (и от собственного лица) составляет «Меморандум большого жюри премии “Мрамор”»<sup>66</sup>, он представляет собой объединение пространственных заметок о поэзии («Поэзия — Цитата Бытия», «Обнаружение истины», «Скольжение»), скорее всего, написанных им ранее.

Осенью 2000 г. Тягунов находит хорошо оплачиваемую работу и с октября по декабрь живет в постоянных разъездах, курсируя между Екатеринбургом, Тюменью и городами Тюменской области. Он работает в избирательной кампании по выборам губернатора Тюменской области, пишет слоганы и стихи в поддержку действующего губернатора Леонида Рокецкого, а также против его конкурентов, в первую очередь — Сергея Собянина, будущего победителя выборов (они пройдут в январе 2001 г., однако Тягунов до них не доживет). В это время сотрудники фирмы «Мрамор» начинают требовать от конкурсного жюри отработки вложенных в рекламу премии и ее освещение в СМИ денег, которые Тягунов получил от них авансом. Дозморов, Рыжий и Рябоконт, опасаясь напрямую сотрудничать с представителями полукриминального бизнеса, выходят из жюри<sup>67</sup> (именно на фоне этого события произойдет последняя — конфликтная — встреча Тягунова с Б. Рыжим, о которой расскажет впоследствии О. Дозморов в прозе «Премия

---

<sup>63</sup> Тихий К. Поминальная презентация «Мрамора» // Вечерние ведомости из Екатеринбурга. 2000. № 182 (469), 10 окт.

<sup>64</sup> Премия «Мрамор»: сюжет программы «Земля Санникова», вторая половина 2000 г.: [аудиозапись] // «Поэт Роман Тягунов»: группа ВКонтакте. URL: [https://vkvideo.ru/video-21314644\\_456239089](https://vkvideo.ru/video-21314644_456239089) (дата обращения: 12.06.2025).

<sup>65</sup> Это незавершенное произведение будет опубликовано уже после смерти Рыжего: Рыжий Б. «...не может быть и речи о памятнике в полный рост...». Роттердамский дневник / публ. И. Князевой и Б. П. Рыжего // Знамя. 2003. № 4. С. 120–141.

<sup>66</sup> Впервые опубликован в 2017 г. (АИ, с. 205–211).

<sup>67</sup> См.: [Б. п.]. Жюри премии «Мрамор» развалилось // Вечерние ведомости из Екатеринбурга. 2000. № 246 (533), 26 дек.

«Мрамор»»<sup>68</sup>).

Подведение итогов конкурса, еще в июле назначенное на 22 декабря 2000 г., так и не состоялось. В бумагах Тягунова сохранилось решение конкурсной комиссии присудить премию «Мрамор» за лучшее стихотворение о вечности двум конкурсантам: екатеринбургскому поэту, основателю частной театральной кампании «Труппа “Наивный театр”» (и другу Тягунова) Альберту Зинатуллину и некоему Олегу Тихомирову, «лауреату премии “Дебют”»<sup>69</sup> (имя последнего, если верить записным книжкам Тягунова, принадлежало одному из его многочисленных знакомых — на тот момент 20-летнему механику<sup>70</sup>, стихов не писавшему, но от лица которого Тягунов в сентябре 2000 г. составил подборку стихотворений и отправил на литературный конкурс «Дебют»<sup>71</sup>). Однако официально имена лауреатов премии «Мрамор» не прозвучали. Не получили они и обещанные победителю призы: по трагическому стечению обстоятельств памятник с выгравированными на нем строками и издание книги стихотворений достались самому Роману Тягунову — уже посмертно.

Последний год жизни, до декабря 2000 г., Роман Тягунов продолжал писать стихи, рекламные тексты, слоганы и тексты песен для знакомых музыкантов-исполнителей. Незадолго до своей гибели, в один из дней декабря в звукозаписывающей студии у Е. Касимова Тягунов начитал 10 стихотворений для программы «Отражения» на радиостанции «Студия Город».

В последние месяцы он готовил к изданию свою первую книгу стихотворений — она должна была выйти в издательстве Уральского университета в серии «Поэты “Интернационала”», которую инициировал Евгений Ройзман. Составителем и автором краткого предисловия выступил Евгений Касимов, художником — Сергей Копылов. Несмотря на то, что уже поздней осенью, как и планировалось, сборник избранного «Стихи» был готов и вычитан автором, из-за разногласий по поводу предисловия его издание задержалось. Как вспоминает Е. Касимов, Тягунову не понравилось определение, которое дал его поэзии в этом тексте Касимов, — «“золотая искорка авангарда”. Уменьшительное “искорка” казалось ему уничижительным» (АИ, с. 55). Директор издательства Федор Еремеев предложил Тягунову написать предисловие самолично — и такой текст, написанный от третьего лица с оборотами вроде «великий русский поэт Роман Тягунов» (АИ, с. 55), не устроил уже Касимова (он отказался его подписать). В итоге, рассорившись с Касимовым, Ройзманом и Еремеевым, Тягунов сгоряча запретил печатать сборник. Книга была подписана в печать уже после гибели Тягунова,

---

<sup>68</sup> См.: Дозморов О. Премия «Мрамор» // Знамя. 2006. № 2. С. 151–152. Произошедшая вскоре после этого гибель Тягунова стала для Б. Рыжего потрясением, которое он переживал те несколько месяцев, что оставалось ему прожить до своей кончины. Рыжий посвятил Тягунову стихотворения «На смерть Р. Т.» и «Бритвочкой на зеркальце гашиш...» (2001).

<sup>69</sup> Тягунов Р. Л. Черновые записи рекламных материалов для производственной мастерской «Мрамор». 2000 г. // ОМПУ. НВФ 8825. Ф. 97 Тягунова Р. Л. Оп. 1. Д. 29. Л. 11.

<sup>70</sup> Записные книжки Р. Тягунова см. в фондах Объединенного музея писателей Урала: ОМПУ. Ф. 97 (фонд Тягунова Р. Л.).

<sup>71</sup> Подборка сохранилась в личном архиве Надежды Герасимовой; в нее входят стихи, в ряде других источников фигурирующие под настоящим именем Тягунова. Лауреатом премии «Дебют» Олег Тихомиров не стал.

а дата подписания (22 декабря 2000 г.), проставленная задним числом, странным образом совпала с днем несостоявшегося объявления лауреата премии «Мрамор». Тираж 68-страничного сборника пришел из типографии в феврале 2001-го, когда со дня смерти Тягунова прошло 40 дней.

Роман Тягунов погиб при невыясненных обстоятельствах. По словам близких и друзей, в последние дни декабря ему стали угрожать, требуя вернуть долг. Вечером 30 декабря Тягунов пришел к человеку, которому был должен, по адресу ул. Шейнкмана, 19. Кто был в той квартире и что происходило в ту ночь — неизвестно. 31 декабря тело Р. Тягунова было найдено под окнами этого дома — он погиб от падения с высоты. По официальной версии правоохранительных органов, он выбросился из окна. Версия суицида была для милиции удобной и правдоподобной, поскольку за плечами у Тягунова была психиатрическая больница. Дело так и не было расследовано; большинство знакомых Тягунова склоняются к версии убийства (или, как минимум, попытки убийства)<sup>72</sup>. 4 января 2001 г. Тягунов был похоронен на Северном кладбище г. Екатеринбурга. Позже на его могиле был установлен памятник в виде раскрытой книги с выгравированными на ней строками из стихотворения, написанного Тягуновым к конкурсу на лучшее стихотворение о вечности:

Уснувший вечным сном  
Уверен, что проснется,  
Когда его коснется  
Наш разговор о нем.

### **1.5. Премия «Мрамор» (2000) как литературный феномен: персональные версии ее организаторов**

Летом 2000 г. в Екатеринбурге несколько молодых амбициозных поэтов при финансовой поддержке местного бизнеса учредили литературную премию «Мрамор». К участию приглашались авторы, которые до 1 декабря должны были представить на суд жюри стихотворения, посвященные теме вечности. В состав оргкомитета входили поэты Роман Тягунов, Борис Рыжий, Олег Дозморов и Дмитрий Рябоконь. Обещалось, что строки победителя будут высечены на мемориальной стеле из белого мрамора в виде открытой книги<sup>1</sup>.

Как указывается в словаре «Екатеринбург литературный», первым и единственным лауреатом премии «Мрамор» стал Альберт Зинатуллин [Екатеринбург

---

<sup>72</sup> Подробнее об этом см. в воспоминаниях вдовы Тягунова Н. Герасимовой (АИ, с. 24–26) и Л. Чупряковой (АИ, с. 200–201).

<sup>1</sup> См.: Урал. Молодежный выпуск. 2000. № 9. С. 47.

литературный, с. 370], а создатели документального фильма «Роман Тягунов» (2024), опираясь на работу с частными архивами, утверждают, что победителями были выбраны два человека — А. Зинатуллин и Олег Тихомиров<sup>2</sup>. Других сведений относительно предполагаемых лауреатов и их награждения выявить не удалось. В газете «Вечерние ведомости» от 26 декабря 2000 г. была опубликована заметка следующего содержания: «На 22 декабря была запланирована презентация екатеринбургской литературной премии “Мрамор”. Как уже сообщали “ВВ”, лауреата этого конкурса ждет мраморный памятник при жизни — каменная книга со стихами из сусального золота. Этот томик уже готов, но его презентация перенесена на начало 2001 года. Причина в том, что на прошедшей неделе поэты Борис Рыжий, Олег Дозморев и Дмитрий Рябоконт вышли из состава жюри “Мрамора”. Сегодня уральских литераторов в экспертной комиссии представляет только Роман Тягунов (автор идеи “мраморной” премии)»<sup>3</sup>. Через неделю Р. Тягунов погиб при невыясненных обстоятельствах.

Премия так и не была вручена, однако этот, по сути незавершенный, проект нашел отражение в нескольких литературных текстах (Б. Рыжего, О. Дозморова, Р. Тягунова). Рассмотрение этих произведений под определенным углом, с учетом ситуативной и тематической общности, на наш взгляд, позволит осмыслить премию «Мрамор» как целостный словесно-концептуальный феномен, который повлиял не только на восприятие творчества указанных авторов, но и на интерпретацию ими историй их жизни.

Три поэта из числа жюри премии «Мрамор» создали произведение, интенциональным объектом и «внетекстовым фундаментом» [Шурупова, с. 227] для которого послужила данная премия. В нашем случае, в отсутствие полной и достоверной информации об этом проекте, модель ситуации, создаваемая ее участниками в этих произведениях, становится более «вещественной», нежели внешние, объективно определяемые обстоятельства (см.: [Сергеева, с. 7]). Иными словами, премия «Мрамор» может быть рассмотрена как феномен литературы, феномен поэзии — поэзии, которая состоит не только из произведений изящной словесности, но и вбирает в себя жизненный путь их автора, в том числе миф, создаваемый его окружением, им самим, а также загадочными обстоятельствами его жизни.

### **«Роттердамский дневник» Бориса Рыжего**

Летом 2000 г. в Роттердаме состоялся XXXI международный поэтический фестиваль, на котором молодое поколение российских поэтов представлял Борис Рыжий. Он трагически погиб в мае 2001 г., а в 2003 г., в четвертом номере журнала «Знамя», была опубликована его проза, озаглавленная редакцией «...не может быть и речи о памятнике в полный рост...». Сам поэт не успел или не пожелал

---

<sup>2</sup> См.: Роман Тягунов: документальный фильм. 2024. URL: <https://rutube.ru/video/7411a2a9eae5ed85b180de6bo2dob41a/> (дата обращения: 23.03.2025).

<sup>3</sup> [Б. н.] Жюри премии «Мрамор» развалилось // Вечерние ведомости (Екатеринбург). 2000. № 246 (533), 26 дек. С. 1.

дать название своему произведению. В качестве названия была выбрана фраза из текста, а подзаголовок произведения, указанный в журнале, — «роттердамский дневник» — стал названием при последующих изданиях произведения (в собраниях сочинений Рыжего «Оправдание жизни» 2004 г. и «В кварталах дальних и печальных...» 2012 г.).

Это сложно определяемое в жанровом отношении произведение повествует о пребывании поэта в Роттердаме, куда он приехал для участия в названном поэтическом фестивале. Каждый абзац представляет собой короткую, в большей или меньшей степени законченную историю. Автор ловко маневрирует между временами и контекстами. События, происходящие с героем в творческой командировке, перемежаются воспоминаниями о разных моментах жизни. Параллельно в настоящем разворачивается история с учреждением премии «Мрамор». Ее можно назвать связующей, поскольку именно она в итоге формирует целостность произведения, хоть и может показаться, что фабульной канвой послужили события фестивальных дней. В ходе повествования, становящегося более безличным, голландские впечатления все меньше вплетаются автором в текст, тогда как премия обсуждается героями в заключительной сцене произведения. События, связанные с премией, Рыжий описывает как свидетель, хотя его герой при этом находится в другой части света. И это не единственный момент, отличающий «Роттердамский дневник» от собственно дневникового текста.

Несмотря на небольшой объем произведения, его сложная структура, переплетение различных мотивов, обилие героев, фабульная и сюжетная открытость позволила исследователям отнести ее к жанру лирического романа (см.: [Тагильцев]). Характер хронотопа, определяющийся переживанием героя в настоящем большого количества событий прошедшей жизни, сам герой, который, безусловно, автобиографичен, субъектная организация повествования и рецептивная установка — все это в совокупности позволяет назвать прозу Рыжего исповедью, имея в виду особый литературный жанр (см.: [Ваховская]). Это не просто рассказ о случившемся, но также анализ и оценка своих действий, совершаемые, как мы можем ретроспективно понять, перед лицом вечности.

Парадоксальным образом события, связанные с премией «Мрамор», которая, напомним, должна была вручаться за стихотворение, наиболее полно раскрывающее понятие «вечность», исполнены в комическом ключе. Первые страницы произведения пронизаны тоской, в которую погружен главный герой. Дождливым вечером Рыжий пьет в барах Роттердама и вспоминает случившееся с ним не так давно на родине. В то время как герой засыпает, вернувшись в отель, в Екатеринбурге его друзья поэты Роман Тягунов и Дмитрий Рябоконт договариваются со спонсором, директором ЗАО «Мрамор», об учреждении новой литературной премии. Повествование меняет тон с мрачного на легкомысленный. Денег, выделяемых под проведение мероприятия, недостаточно для возведения памятника в полный рост, поэтому принято решение, что стихи победителя будут нанесены сусальным золотом на мраморной стеле, выполненной в виде раскрытой книги. Вероятно, такой своеобразный приз, по сути могильная плита, еще и от фирмы, специализирующейся на производстве надгробий, и расположил

автора к черному юмору. Тем более что это была, по всей видимости, далеко не та форма увековечивания, которая удовлетворила бы лирического героя поэзии Рыжего. В своих стихах он неоднократно обращался к теме собственного памятника: «Мы все лежим на площади Свердловска, / где памятник поставят только мне» или «Описав бы всё это, с “Памиром” в пальцах на века / в черной бронзе застыть над Свердловском...»<sup>4</sup>. А в документальном фильме «Сентиментальное путешествие на Вторчермет» (2000), стоя в здании бывшего Дома пионеров, Рыжий произносит: «Посмотрите. Все разрушено к чертовой матери. Ничего не осталось. А скоро этот дом вообще снесут. Непонятно, куда вешать мемориальную доску? Придется ставить памятник. Вот здесь. А это народные деньги. Опять народные деньги»<sup>5</sup>.

В дальнейшем линия премии будет связана в первую очередь с героем по имени Дима Рябоконт, который становится комическим alter ego автора во второй половине романа. На него возлагается обязанность найти поэта, который согласился бы стать лауреатом премии «за памятник», чтобы таким образом можно было распределить спонсорские деньги между членами жюри. Обуреваемый гордыней и тщеславием, зачастую в алкогольном угаре, Рябоконт попадает в разные нелепые ситуации. Несостоявшийся екатеринбургский пикаро, он представляет собой полемический контраст трагической фигуре Рыжего. Аналогичным образом и вся история с премией в качестве включенной плутовской новеллы резко контрастирует по тону с пусть и не лишенной юмора, но все же печальной исповедью главного героя.

В создаваемом Рыжим художественном мире, который в свою очередь является частью его биографического мифа, премия «Мрамор» стала комичным эпизодом. К слову, так же, с иронией, к премии отнеслась и тогдашняя местная пресса. В газете «Вечерние ведомости» от 25 июля 2000 г. можно было прочитать такой пассаж: «И снова мы оказываемся впереди всей России. Учредив самую смешную, самую безосновательно пафосную награду, литературные тусовщики Екатеринбурга переплюнули все без исключения премии, и без того расплодившиеся как опята. Презентация премии, грозящая превратиться во что-то глобальное типа вручения “Оскара” или водружения обелиска на могилу всенародно любимого какого-нибудь поэта, пройдет двадцать второго декабря сего года»<sup>6</sup>.

### **«Премия “Мрамор”» Олега Дозморова**

О том, что произошло впоследствии, в художественной форме рассказал другой участник тех событий. «В кошмарном порядке убывания расположились имена литераторов в перечне жюри премии “Мрамор”: Роман Тягунов, Борис

---

<sup>4</sup> Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. М.: Искусство — XXI век, 2012. С. 427, 417.

<sup>5</sup> Сентиментальное путешествие на Вторчермет: [видео]. 2000. URL: <https://rutube.ru/video/379bd585496bb27479ba3085cb7d23ab/> (дата обращения: 23.03.2025).

<sup>6</sup> Усов А. Стелла из белого мрамора с буквами сусального золота // Вечерние ведомости (Екатеринбург). 2000. № 133 (419), 25 июля. С. 6.

Рыжий, Олег Дозморов, Дмитрий Рябокони. Первым погиб Роман. Потом ты. Следующий, выходит, я»<sup>7</sup>, — писал третий из этого списка.

В 2006 г. во втором номере журнала «Знамя» была опубликована проза Олега Дозморова «Премия “Мрамор”». Композиционно произведение несет много общего с т. н. «Роттердамским дневником», а опубликованное в том же журнале, выглядит своеобразным его продолжением. Автор находится в шотландском пансионате для писателей в местечке под названием Хоторндерн. Пользуясь атмосферой обстановки и свободным временем, он ставит перед собой экзистенциальные вопросы: «Как я стал тем, кем стал? Или, точнее, как я стал никем?.. Что я предьявлю беззубой старухе, что положу на зыбкую чашу весов в особенно пасмурный день жизни?»<sup>8</sup>.

Те же признаки, что и в случае прозы Рыжего, позволяют отнести произведение Дозморова к жанру исповеди. Сам автор пишет, что всего лишь следует изобретенному им рецепту успешной прозы<sup>9</sup>. Его повествование менее разорвано, но также менее многопланово и многоголосно. Как и у произведения Рыжего, у этой исповеди много адресатов, в том числе и автор «Роттердамского дневника». Дозморов упоминает героев и истории, фигурирующие в произведении друга. Автор задается вопросом, насколько миф, создаваемый Рыжим, соответствовал его подлинной биографии: «До сих пор не знаю, был ли на самом деле добродушный дядя Саша, и несчастный Гутя, и подлый Черепеха, который в волшебном стихотворении вдруг превращается в одного из твоих друзей, и чего было больше — романтики или ужасов, да и неважно это сейчас, наверное. А дурень Петя? Был он или нет? Не знаю. Стихотворение ты написал после читки “Избранного” Сапгира, и оно казалось абсолютно ироническим, помню, мы ржали, а трагическим оно стало потом, как и многие другие»<sup>10</sup>. Нам же приходится задумываться, насколько соответствуют описываемые в произведении Дозморова события некогда происходившему в действительности.

Премии, давшей название произведению, уделено в нем совсем немного места, не более двух страниц. Однако фигуру инициатора ее создания, Романа Тягунова, Дозморов сумел вывести намного более рельефно, чем Рыжий в «Роттердамском дневнике». Этот герой не вызывает симпатии, у него много странностей и откровенные психические отклонения. Однажды по вдохновению он выдумывает конкурс, а деньги на организацию берет у знакомых наркоманов, промышленных изготовителей надгробий. Не сумев организовать необходимой рекламной «отдачи», Тягунов становится должником спонсоров и пытается свалить ответственность на других членов жюри. Чтобы разрешить этот конфликт, Рыжий «забывает ему стрелку», в ходе которой оппонент в страхе бежит. И это оказывается их последней встречей. Спустя какое-то время становится известно, что Тягунов погиб: его тело было найдено утром 30 декабря 2000 г. под окнами дома

---

<sup>7</sup> Дозморов О. Премия «Мрамор» // Знамя. 2006. № 2. С. 139.

<sup>8</sup> Там же. С. 136.

<sup>9</sup> См.: Там же. С. 142.

<sup>10</sup> Там же. С. 141.

по улице Челюскинцев<sup>11</sup>. Прототип героя прозы О. Дозморова, поэт Роман Львович Тягунов, погиб 31 декабря 2000 г., тело было найдено под окнами дома № 19 по улице Шейнкмана. Что послужило причиной падения поэта из окна многоэтажного дома в канун нового тысячелетия, так и не было установлено. Отметим, что существует предположение, якобы таким образом люди из криминальных кругов, вложившие в премию деньги и не получившие рекламного отклика, отомстили главному ее вдохновителю и организатору (см.: [Кузин, с. 124]).

Большое количество воспоминаний о людях, бывших членами жюри несостоявшейся премии, транслируют различные версии касательно всего произошедшего и часто противоречат друг другу. В ситуации невозможности проверить факты за давностью лет и отсутствием многих важных свидетелей, все эти воспоминания, опубликованные на страницах журналов и книг<sup>12</sup>, также становятся частью мифа. Профессор Пятигорский писал: «Текст создается в определенной, единственной ситуации связи — субъективной ситуации, а воспринимается в зависимости от времени и места, в бесчисленном множестве объективных ситуаций» [Пятигорский, с. 18]. Премия «Мрамор» — мероприятие сомнительного характера — таким образом, стало литературным феноменом. Открываясь через разные восприятия, оно приобретало черты то комедии, то трагедии в зависимости от того, кто и с какой дистанции пытался осмыслить это событие.

### **«Меморандум большого жюри премии “Мрамор”» Романа Тягунова**

Лишь в 2017 г. был опубликован «Меморандум большого жюри премии “Мрамор”» за авторством Романа Львовича Тягунова. По всей видимости, «Меморандум» был написан Тягуновым единолично, о чем свидетельствует пометка в его записной книжке: «Сформулировать меморандум-манифест — письмо от имени жюри “Мрамор” в виде стихотворения, под которым подпишется всё жюри. Кто подпишется — тот и жюри!» [Азбука имени, с. 199]. Благодаря этому произведению мы можем судить о том, как относился к рассматриваемому событию его главный инициатор. Произведение вошло в книгу воспоминаний о поэте «Азбука имени», во второй части которой было представлено несколько его ранее не публиковавшихся произведений<sup>13</sup>. Тягунов был ярким и самобытным поэтом и писал почти исключительно стихи. Оттого анализируемый текст, написанный им в самом конце жизни, становится очень ценным документом, раскрывающим его представления о целях и задачах поэзии как таковой, его авторскую концепцию поэтического творчества. Учитывая, что, по мнению критика Вячеслава Курицына, многие стихотворения Тягунова «без преувеличения можно назвать шедеврами философской лирики» [Курицын, с. 371], мы полагаем целесообразным

---

<sup>11</sup> См.: Там же. С. 151.

<sup>12</sup> Из книг нужно прежде всего назвать [Азбука имени...].

<sup>13</sup> Опыт интерпретации «Меморандума» Р. Тягунова см. в статье: [Комадей А., с. 99–101].

подойти к анализу его программного прозаического произведения с позиций, соответствующих проблематике текста, т. е. выявить, какие философские концепции прямо или опосредовано могли повлиять на его создание.

Необходимо отметить, что нам неизвестна история создания этого текста: писался ли он специально к инициированному автором событию или это своего рода компиляция из всевозможных идей, которые Тягунов счел нужным оформить к подходящему поводу. Кроме заголовка премия «Мрамор» в тексте не упоминается. Здесь мы снова сталкиваемся с трудностями определения жанра. Ни под какое определение, даваемое в энциклопедическом, юридическом и любом другом словаре «Меморандум» не подпадает, а потому логично предположить, что слово использовано автором в его прямом значении: *меморандум* — то, о чем следует помнить. Вероятно, планируя опубликовать этот текст не от собственного имени, Тягунов хотел придать ему больший вес, нежели тот, что сам занимал в поле русской литературы. Как известно, при жизни Тягунову не удалось издать ни одного сборника стихотворений, а количество его журнальных публикаций было невелико и явно не соответствовало его таланту и амбициям.

Текст «Меморандума» состоит из трех частей. Название первой «Поэзия — Цитата Бытия», на наш взгляд, является очевидным парафразом философской сентенции Мартина Хайдеггера «язык есть дом истины Бытия». Доподлинно неизвестно какими книгами в течение творческого пути вдохновлялся Роман Тягунов, сам он, судя по свидетельствам, старался эту информацию от знакомых скрывать (см.: [Азбука имени, с. 126]). Даже в его записных книжках почти нет сведений о его читательских предпочтениях. Однако некоторые люди из окружения Тягунова вспоминали о его увлечении философией. Мы полагаем, он мог быть знаком с одним из сборников текстов немецкого философа, которые выходили в СССР и России на рубеже 1980–1990-х гг. и содержали «Письмо о гуманизме», где, собственно, и дается авторское определение «языка», в жилище которого обитает человек; хранителями этого жилища названы мыслители и поэты (см., например: [Хайдеггер, 1993, с. 192]).

В следующей части «Меморандума», названной «Обнаружение истины», Тягунов ставит проблему и формулирует цель поэзии. Собственно, цель выведена в подзаголовке, а проблемой является то, что «стихи находятся сейчас в сфере притяжения герметической поэзии»<sup>14</sup>. Как известно, герметизм — это определенное исторически ограниченное направление в итальянской поэзии (см.: [Котлерев]), Тягунов же использует этот термин достаточно вольно, без всякой привязки к современной ему литературе. В данном случае ему приходится создавать некую концепцию, которую необходимо оспорить для постулирования своей собственной идеи. «Герметичность подразумевает адаптированность мира автору, а не адаптацию автора миру», — пишет Тягунов. Результат оказывается парадоксален, т. к. герметичным, т. е. не вполне привязанным к действительности, становится именно «Меморандум». И мы наблюдаем создание в некотором

---

<sup>14</sup> Тягунов Р. Меморандум большого жюри премии «Мрамор» // Азбука имени: Роман Тягунов в воспоминаниях, интервью, мнениях и критике... М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 205.

роде уникального дискурса, внутреннего мира произведения, особого видения, названного «меморандумом» в силу прихоти автора, но скорее относящегося к жанру манифеста. Герметичность поэзии трактуется Тягуновым как «расчленение окружающего мира», а подлинная цель — обнаружить его целостность. Он задается вопросом: «В чем смысл герметизма?». И дает ответ: «В том, что он стереотипному мировоззрению механистических и фашистских теорий противопоставил индивидуализм»<sup>15</sup>. Можно представить его рассуждение в виде триады Гегеля. Тезисом становятся механистические и фашистские теории. Это единственная отсылка к реально существовавшему поэтическому направлению, действительно бывшему реакцией на итальянский фашизм. Механицизм и фашизм предполагают рассмотрение общества как нерасчлененного целого, в котором нет места отдельному человеку. И это не новшество XX в., а скорее традиция, делящаяся из первобытного, а возможно еще природного общежития. Антитезисом является герметическая поэзия, опыт осознания себя индивидуально через язык. По мнению Тягунова, в обоих случаях человек подражает. В первом случае он подражает другим, во втором — своей собственной интуиции. Нивелируя эту разницу, автор переходит к синтезу — очищению мысли «от шелухи преднамеренности». Истина, по Тягунову, невыразима в «оговоренных словах... истина непредставима», и только будучи частью потока, можно стать ее выразителем<sup>16</sup>. Это высказывание можно сравнить с тем, что в работе М. М. Бахтина «К философским основам гуманитарных наук» называется стадией «свободного самооткровения личности», когда вопрос задается не себе самому (антитезис), не третьему в присутствии мертвой вещи (тезис), а самому познаваемому (см.: [Бахтин, 2000, с. 227]).

Герметичности у Тягунова противопоставляется открытость, незащищенность. Эти же понятия использует Хайдеггер в работе «К чему поэты?», анализируя поэзию Рильке. Открытость, по Хайдеггеру, — это обращенность к Бытию, свойственная всем живым существам. Однако человек в процессе отделения от природы, возводя с помощью техники мир в предмет, «сознательно и окончательно заколачивает дверь в открытое» [Хайдеггер, 2013, с. 321]. Определечивание и есть герметичность, расчленение Бытия. Хайдеггер пишет: «Открытое превращается в предмет и тем самым отворачивается от человеческой сущности» [Там же, с. 316]. И именно отказ от своей сущности представляет собой угрозу, причем не относительную или преходящую, а угрозу по преимуществу. Она скрыта, увидеть ее могут лишь те смертные, «которые достигнут дна бездны дальше других» [Там же, с. 323]. Это риск, который берет на себя поэт, становясь более сущим, чем бытие сущего. Рискуя, поэт достигает места, где более нет никакой основы, т. е. «дна» бездны. Нужно уточнить, что риск — это интенция бытия, само бытие рискует человеком и всеми живыми существами, но человек в сфере своего разума всегда старается укрыться от опасности. Поэт и философ, люди, которые обращаются к бытию, тем самым рискуя больше «на один вздох... ускользающий и незаметный». «Трудна песнь в том, что поющий должен быть

---

<sup>15</sup> Там же. С. 207.

<sup>16</sup> Там же. С. 208.

не призывом, но существованием, вот-бытием», — пишет Хайдеггер. Поэт и философ — это медиумы энергий бытия, которые передаются через язык [Там же, с. 343].

Завершающая «Меморандум» часть «Скольжение» декларирует метод поэтического письма, соответствующий указанной цели обнаружения истины. Истина непознаваема, если субъект остается субъектом, если он выводит себя за ее пределы. «Скольжение», вынесенное Тягуновым в подзаголовок, это такая «непоследовательная последовательность», ключевой функцией которой становится сохранение ускользающего смысла<sup>17</sup>. В «Меморандуме» Тягунов постулирует фундаментальность случайного, потому как именно через него посредством скольжения по волнам самозарождающихся ассоциаций мы способны приблизиться к невысказанному краю, где становится возможным осознание целого. На языке работ Хайдеггера это называется «дном бездны».

Рассуждения Тягунова о поэзии в его «Меморандуме» позволяют сопоставить их с еще одной работой — с эссе английского поэта Дэвида Герберта Лоуренса «Хаос в поэзии» (1930). Хотя это произведение не переведено на русский язык, а потому Тягунов едва ли был с ним знаком, выраженные в прозаической форме идеи этих двух поэтов представляются нам в определенной мере схожими. Эссе Лоуренса, как и «Меморандум» Тягунова, было впервые опубликовано уже после смерти автора. Целью поэзии Лоуренс называл отражение смутного, невысказанного смысла. «Основное качество поэзии состоит в том, что она создает новое усиленное внимание и открывает новый мир внутри известного мира...» [Lawrence, p. 234]<sup>18</sup>. Человек, животные, цветы, по словам поэта, живут в мире вечно волнующегося хаоса. Внешний хаос человек называет космосом, внутренний хаос — сознанием или душой. Человек строит зонтик между собой и хаосом, как внутренним, так и внешним, и в конце концов под этим зонтиком и умирает. Поэт — это враг конвенциональности, человек, которые делает разрез в этом зонтике, через который вновь пробивается первородный хаос. «Через некоторое время, привыкнув к видению и испытывая отвращение от сквозящего хаоса, обычный человек малюет подобие окна в хаос и латает зонт лоскутком с этим рисунком. То есть он привык к видению; это теперь часть его домашнего декора. Так что зонт, наконец, выглядит как сияющий открытый небосвод. Но, увы, все это обман в бесчисленных заплатках. Гомер и Китс с комментариями и словарем. Вот наша история поэзии» [Ibid, p. 235]. Лоуренс, однако, продвинулся в своих рассуждениях несколько дальше — он сумел отразить тенденции и установки укрепляющегося в культуре постмодернизма. Тягунов же не хотел их принимать и старался опровергать своим творчеством, хотя неизбежно сам был частью этой полноценно утвердившейся к концу XX в. традиции. Лоуренс писал: «Мы должны оставаться верными себе. Но мы также должны дышать живым и вечным хаосом. Мы создадим еще больше зонтиков. Они необходимы нашему сознанию. Но больше никогда мы не сможем укрыться Абсолютным Зонтиком,

---

<sup>17</sup> Там же. С. 209.

<sup>18</sup> Здесь и далее перевод наш.

будь то религиозным или моральным, или рациональным, или научным, или практическим» [Ibid, p. 238].

Итак, «Меморандум» Тягунова задумывался как фундаментальное произведение, в краткой и изящной форме представляющее творческий подход автора. В этом контексте премия «Мрамор» выглядит как метапоэтическое высказывание, если и не лишенное иронии вовсе, то уж точно ею не исчерпывающееся.

\* \* \*

В подготовительных материалах Романа Тягунова к работе «Стихи — секретное оружие России»<sup>19</sup> мы находим раздел, не включенный в окончательную редакцию: «Реклама — молоко за вредность». Открывается он следующими словами: «Реклама как профессия — опасна. Следует иметь больше страха перед словами». В конце жизни Тягунов занимался, пожалуй, самой опасной формой рекламы — черным пиаром в рамках предвыборной кампании кандидата в губернаторы Тюменской области. Вероятно, уже никогда не будет доподлинно установлено, что произошло в ту ночь на рубеже тысячелетий, после которой Роман Тягунов был найден мертвым. Но это уже тоже поэтический миф. Поэт — это не только его текст, но и создаваемая им самим с учетом обстоятельств биография, наполняющая кружева слов грандиозными смыслами, когда сущее творит великолепную по своей красоте, доходящей до ужаса, историю.

В газете «Вечерние ведомости» от 10 октября 2000 г. вышла небольшая заметка под названием «Поминальная премия “Мрамор”», в которой читателям напоминали о призовых наградах в виде каменной стелы и книги стихов победителя: «Эта самая книга, по идее Бориса Рыжего, должна вручаться лауреату на девятый день со дня установки персонального обелиска. А на сороковой день одной ногой стоящий в вечности поэт будет веселиться на официальной презентации сборника»<sup>20</sup>.

Первый официальный сборник стихов Тягунова вышел на сороковой день после его смерти. На Северном кладбище Екатеринбурга на могиле поэта установлено надгробие из белого мрамора в виде раскрытой книги, на которой высечены его строки:

Уснувший вечным сном,  
уверен, что проснется.  
Когда его коснется,  
наш разговор о нем.

---

<sup>19</sup> Тягунов Р. Подготовительные материалы для произведения «Стихи — секретное оружие России» // ОМПУ КП 26534.

<sup>20</sup> Тихий К. Поминальная презентация «Мрамора» // Вечерние ведомости (Екатеринбург). 2000. № 182 (469), 10 окт. С. 6.

Поэт Борис Рыжий ушел из жизни спустя пять месяцев, проведенных в глубокой депрессии. На мраморе его надгробия высечено:

Душа моя, огнем и дымом,  
путем небесно-голубым,  
любимая, лети к любимым  
своим.

### **1.6. Влияние жанра «литературный портрет» на интервью литератора в эпоху модерна (на примере интервью Л. Н. Толстого)**

Изучение литературного процесса эпохи модерна в связи с появлением новых возможностей интерпретации в связи с нарратологическим и, шире, антропологическим поворотом, в последние годы в отечественном литературоведении чрезвычайно интенсифицировалось. Сама идея пересмотра литературного пантеона, литературного канона, литературного быта важна для литературоведения, т. к. позволяет иначе взглянуть на авторов первого / второго ряда, проанализировать литературные и внелитературные факторы «канонизации» авторов, выявить механизмы конструирования синхронных и диахронных литературных связей с учетом медиаторов этих процессов. В этом смысле подходы, позволяющие изменить акценты в поле литературоведения и ввести в него новый эмпирический материал, являются перспективными. Интервью писателей конца XX — начала XXI в. уже становились предметом изучения (исследованы интервью И. Бродского, В. Набокова, В. Ерофеева и новейших писателей; см. об этом, например, [Лаврова; Венедикт Ерофеев...; Каминская]), тогда как изучение про-тоинтервью — первых образцов данного жанра, только начинается (см., например, [Риникер; Александров; Вахненко; Кузнецов]). Настоящее исследование посвящено анализу интервью Л. Толстого, опубликованных в массовых изданиях с 1880-х до 1910-х гг., взятых не в качестве комплиментарного материала, а как самостоятельный предмет изучения, литературно-культурный феномен, важный для анализа нарративов публичного самоосмысления литераторов.

На наш взгляд, необходимость обращения к нарративам, сформированным в интервью, в контексте динамики медиажанров эпохи модерна обусловлено несколькими причинами. В конце XIX в. массмедиа начинают играть значимую роль в конструировании литературной репутации авторов, не только означивать их в публичном пространстве, но и формировать иерархии; писатели, в свою очередь, влияют на формирование текстов журналистики, сотрудничая с массовыми изданиями, иногда начиная там карьеру, литература и журналистика тесно вза-

имодействуют; благодаря интересу массмедиа к писателям меняется представление о содержательном аспекте биографических и автобиографических нарративов, их тематике и проблематике, в презентации авторов читающей публике происходят серьезные ценностные сдвиги в связи со специфическим запросом социума на писателя как «живого» человека: зачастую не различные сокровенные моменты творческой рефлексии, а эксцентричные поступки и суммы гонораров попадали на страницы изданий. Что особенно важно, литераторам было дано средство прямого обращения к читателю, соучастия в интерпретациях творчества, а также возможность открытого самоосмысления и самоконструирования публичного образа. На наш взгляд, можно говорить об «альтернативном каноне» прессы, длительный период влиявшем на представление массового читателя о «весе» автора в литературном мире<sup>1</sup>, также на оформление анекдотических образов классиков в «интеллигентском фольклоре» (термин предложен Ю. Боровым [Борев, с. 165])<sup>2</sup> и авангардной и поставангардной прозе писателей позднейшего времени (Д. Хармс, А. Терц, С. Довлатов). В момент появления интервью в отечественной журналистике конца XIX в. под ним понимали не жанр медиа (сохраняющий в итоговой редакции беседы вопрос-ответную форму), а метод взаимодействия со значимой персоной, технику сбора данных (тогда как современное интервью сочетает в себе жанрово-методическую бинарность)<sup>3</sup>. Учитывая принципиальный интердискурсивный характер интервью, а также встречное движение интервьюера и интервьюируемого (и разницу их коммуникативных установок и стратегий), мы сосредоточимся на его иной стороне. Как и современное интервью, имеющее разветвленную типологизацию, в жанровом

---

<sup>1</sup> В типологии литературных канонов, предложенной Б. Дубиним, место писателя определяется через «точку пересечения социальных контекстов, в которых так или иначе задаются представления о литературе»: «Можно говорить об устойчиво воспроизводимом, институциональном каноне (школа); актуальном каноне (литературная критика) и модном каноне (издательские стратегии в расчете на новую образованную, околуниверситетскую публику)» [Дубин, с. 69–70]. В этом смысле «канон прессы» не может быть равен «актуальному канону», т. к. не связан с профессиональной интерпретацией именно творчества писателя.

<sup>2</sup> Дневники Ф. Фидлера дают интересный образец оформления образа «анекдотичного» Л. Толстого в среде литераторов начала XX в. См., например: «Несколько лет тому назад Мамин имел обыкновение звать его “comte Leon” и утверждал, что Толстой смертельно заболевает каждый раз, когда чувствует, что его слава улечивается» (Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / подгот. К. Азадовский. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 505); о К. Фофанове: «Когда кто-то сказал, что Толстой проживет еще 18 лет, Фофанов воскликнул “Дай Бог!” и размашисто перекрестился. Затем Пархоменко показал нам светлоголубую фланелевую блузу <...>, и Фофанов благоговейно поцеловал ее рукав...» (Там же. С. 523); Н. Короленко о встрече с Толстым: «Короленко сказал: “Я слушал и слушал, и при этом думал: как можно быть таким гениальным и одновременно изрекать такие глупости?”» (Там же. С. 536).

<sup>3</sup> Прообразом интервью в современном его понимании можно полагать и жанр очерка-диалога, придуманный О. Уайльдом для газеты «The Women's World» (1884), а затем распространившегося по всей Европе [Fitzsimons]. В российских словарях конца XIX — начала XX в. нет словарной статьи «интервью», только лексемы «беседа» [Даль, с. 85] и «портрет» [Брокгауз, с. 323]. Но словарь «Гранат» уже определяет интервью как «собственно (свидание), беседа газетного репортера с политическими и общественными деятелями, выдающимися людьми и т. д. с целью узнать и огласить в печати их взгляды и мнения по определенному вопросу, а также передача этой беседы в форме диалога. Интервью как особый вид репортажа, возникло первоначально в Америке и стало теперь общераспространенным» [Энциклопедический словарь..., с. 322].

смысле массив интервью эпохи модерна может быть разделен на виды по строгим критериям объема, прагматической установки, модальности, проявленности интервьюера и интервьюируемого и т. п., но в данном случае нас интересует как протоинтервью конца XIX в. демонстрируют преимущество к более раннему литературно-публицистическому жанру литературного портрета, находящегося к этому моменту в области прецедентных художественных феноменов. Поэтому именно интервью Л. Толстого, бывшего первым и главным респондентом журналистов изучаемого периода, наиболее репрезентативны для понимания указанных трансформаций литературной среды, закрепления определенного пула вопросов, обязательных для беседы с литераторами, оформления устойчивых нарративов публичного эго-осмысления литераторов. При этом протоинтервью писателя могут быть определены как очерки в связи со значительной редукцией вопрос-ответной формы, но в контексте дальнейшей кристаллизации жанра нами рассматриваются как часть динамики формы интервью литератора. В данном случае мы анализируем не прямую речь литератора, а нарратив интервьюера, ориентирующегося на прецедентность литературного портрета, совпадая с ним интенционально и формально-содержательно.

Для читателей конца XIX в. было очевидно, что Л. Толстой — писатель, заслуживший «право на биографию», поэтому интерес к его персоне стабилен. Его интервью (в отличие от других авторов модерна) публиковались в советское время (см. тома Литературного наследия № 35–38, 69, 75, 90 (1939–1979)), в том числе и как отдельные издания<sup>4</sup>. Респондентами писателя были коллеги-литераторы, не только отечественные, но и зарубежные, представители различных сословий, чьи впечатления попадали на страницы доступных изданий начала XX в. Но специфика уже опубликованных в советское время интервью — в их неполноте, сокращениях при издании, что затрудняет их исследование на современном этапе, заставляет обращаться к первоисточникам — газетам и журналам рубежа веков («Исторический вестник», «Русские ведомости», «Новое время», «Биржевые ведомости», «Петербургская газета» и пр.).

Исследователь жанра *литературный портрет* Д. Брукс высказывает мысль, что литературный портрет обретает семантику только в окружении аналогичных портретных образов [Brooks, p. 31]. В. Топоров указывает, что «право на биографию» субъект получает, когда совпадает с принципиально важными (конгруэнтными) позициями «образцовой судьбы», предложенной дискурсом (в нашем случае — «профессионального письма») [Топоров, с. 44]. К концу XIX в. уже имеется достаточно образцов беллетризованной автобиографии, популярность и укорененность жанра в реалистической парадигме художественности несомненна (например, А. И. Герцен «История одного молодого человека» (1840–1841) и «Былое и думы» (1852–1868), С. Аксаков «Детские годы Багрова-внука» (1858), Л. Толстой «Детство. Отрочество. Юность» (1852–1857), М. Е. Салтыкова-Щедрин «Пошехонская старина» (1887), Н. Гарин-Михайловский «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1895)); а также в целом формируется определенная

---

<sup>4</sup> Интервью и беседы с Львом Толстым / В. Я. Лакшин. М.: Современник, 1987.

традиция составления биографии «новым классикам»<sup>5</sup> (с середины XIX в. издаются биографии российских классиков, например, Г. Р. Державина, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя; популярностью пользуется серия о жизни замечательных людей Ф. Ф. Павленкова, издаваемая с 1890 по 1915 г.<sup>6</sup>; о современниках пишется «Русская литература XX века», издаваемая под научным редакторством С. А. Венгерова<sup>7</sup>, А. Чеботаревская в 1907 г. собирала автобиографии писателей для сборника «Краткие биографические данные русских писателей за последнее 25-летие русской литературы» — см. об этом: [Собрание автобиографий...]), А. Измайлов издает сборник «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья»<sup>8</sup>. Поэтому общение с Толстым и его презентация в виде протоинтервью неизбежно стилизуется под уже имеющиеся разнообразные художественные и литературно-публицистические образцы. Речь идет об определенном читательском ожидании, сформированном под непосредственным влиянием био- и автобиографической традиции, внутри которой портрет оказывается наиболее влиятельной формой.

Под литературным портретом в нашем исследовании понимается, с одной стороны, жанр литературной критики, модель которого закрепилась в начале XIX в. в трудах Ш. О. Сент-Бева («Литературные портреты», «Беседы по понедельникам», «Порт-Рояль»)<sup>9</sup> и Н. А. Полевого («Очерки русской литературы»)<sup>10</sup>, а также иных представителей биографического метода литературоведения, с другой — часть мемуарно-биографических очерков, эссе, литературно-критических статей, предполагающих опору на факт личного общения автора текста с его героем (обобщенное представление о литературном портрете зафиксировано в «Краткой литературной энциклопедии», где особо подчеркивается «документальный характер», наличие в основе очерка «собеседования с героем», а также особая задача: «воссоздание целостного — физического, духовного, творческого — облика героя или к раскрытию лейтмотива, пафоса его жизни, иногда — в определенный отрезок времени» [Краткая литературная..., ст. 895]). По словам Сент-Бева, цель создания литературного портрета — «проникнуть в его душу <писателя>, освоиться с ним, показать его нам с самых разных сторон, заставить этого человека двигаться, говорить, — так, как это должно было быть

<sup>5</sup> А. Рейтблат называет несколько факторов — прижизненных предпосылок для «вхождения в классику»: «публикация критических статей, а в идеале и книг о писателе; споры критиков и ряд положительных отзывов в периодике о нем; переиздание его книг, включение его произведений в хрестоматии; издание собрания сочинений; публикация биографии и портрета; наличие инсценировок его произведений; празднование юбилея» [Рейтблат, с. 31].

<sup>6</sup> См., например: *Соловьев Е. А. Ф. Достоевский, его жизнь и литературная деятельность*. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1912.

<sup>7</sup> *Русская литература XX века. (1890–1910): [т. 1–...]* / под ред. проф. С. А. Венгерова. М.: Мир, 1914–1916; *Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы*. 2-е изд. без перемен. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1907.

<sup>8</sup> *Измайлов А. А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья*. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913.

<sup>9</sup> *Сент-Бев Ш. О. Литературные портреты. Критические очерки*. М.: Худож. лит., 1970; *Sainte-Beuve C. A. Causeries du lundi*. Paris: Calmann Levy, 1857. Vol. III; *Sainte-Beuve C. A. Port-Royal: 1843–1845*. Paris: Calmann Levy, 1876. Vol. VIII.

<sup>10</sup> *Полевой Н. А. Очерки русской литературы: в 2 т.* СПб.: Тип. Сахарова, 1839.

на самом деле; представить его среди домашнего круга, со всеми его привычками, которым великие люди подвластны не менее, чем мы с вами, бесчисленными нитями связанным с действительностью, обеими ногами стоящим на земле, от которой он лишь на некоторое время отрывается, чтобы вновь и вновь возвращаться к ней»<sup>11</sup>. Несмотря на то, что трансформация литературно-критического очерка в художественную прозу происходит позднее в трудах русских формалистов (Ю. Тынянова «Пушкин», «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара»; В. Шкловского «В Ясной Поляне»), неизменной остается ориентация на то, что исследователи этого научного направления называют «литературный быт». Установка на постижение мысли через психологию творца, которую можно понять через анализ окружающей писателя действительности, оказалась чрезвычайно влиятельной для интервьюеров любых идейных позиций, приведя к унификации приемов презентации писателей.

При этом нужно учитывать, что стратегии взаимодействия интервьюеров с героями были принципиально разными. Интервью, взятые у авторов, пишущих на злободневнейшие темы (женский вопрос, взаимоотношение полов, проституция и т. д.), отличает острая полемичность, желание «сорвать маски». Таковы интервью, взятые у Л. Вербицкой, О. Шапиро, А. Арцыбашева, А. Куприна (авторов, вошедших в литературный процесс в конце XIX — начале XX в.). И совершенно иной характер имеют интервью Л. Толстого, к моменту первых взятых у него интервью уже имевшего статус сакральной персоны. Интервью дебютанта Л. Толстого мы прочитать не можем (первые интервью относятся к концу 1870-х гг.). На наш взгляд, взаимодействие интервьюеров с писателем начинается в момент, который можно было бы обозначить как «дебют второй»<sup>12</sup>, т. к. это посткризисный период его творчества, внутри которого литератор формулирует иные принципы художественного письма как с точки зрения содержания, так и формы, начинает выступать в роли «учителя жизни». И это создает интересный диссонанс между определенными ожиданиями репортеров, надеющихся встретиться с автором «Анны Карениной», и новой «толстовской» реальностью, где граф готов рассуждать о вегетарианстве, христианстве, народном чтении и т. п. («Каждый, кому дорого имя любимейшего из русских писателей, творца “Войны и мира” и “Анны Карениной”, поймет, с каким чувством, получив на пути пригласительную телеграмму, я ехал навестить хозяина Ясной Поляны»<sup>13</sup>; «Автору “Анны Карениной” за шестьдесят, он среднего роста, с белыми как снег волосами и бородой; задумчивый взор смотрит вдаль и внутрь, повит той неопределенной дымкой, как у всех мыслителей, вглядывающихся в лежащее за пределами этого

---

<sup>11</sup> *Сент-Бев Ш. О.* Литературные портреты. Критические очерки. С. 47.

<sup>12</sup> Термин «дебют второй» был впервые применен Г. К. Щенниковым к творчеству Д. Мамина-Сибиряка, где под этим явлением понимается переосмысление писателем художественной стратегии, проявление оригинальной творческой манеры и, в связи с этим, обретение нового места в литературном процессе (см.: [Щенников]).

<sup>13</sup> *Данилевский Г. П.* Поездка в Ясную Поляну (Поместье графа Л. Н. Толстого) // Исторический вестник. 1886. № 3, март. С. 529.

мира; в общем он производит впечатление апостола и солдата»<sup>14</sup>). И если к творчеству популярной Вербицкой журналисты подходят с известной долей скептицизма (возможно, стоит говорить об определенной предвзятости<sup>15</sup>), а Куприна настойчиво спрашивают о плагиате в его произведениях об армейской среде<sup>16</sup>, то Л. Толстой вызывает сверхпочтение. Уже при жизни он воспринимается как гений.

В связи с этим важно понимать позицию основного нарратора в протоинтервью Л. Толстого. В противовес более поздним интервью модерна, в исследуемом материале прямая речь — не основная форма для презентации речи писателя, основным нарратором является интервьюер. В типологии повествователей в нарратологии выделяется особая категория — «ненадежный нарратор», в определении которого исследователи при разнице интерпретаций выделяют ядерное значение: недостаточность знания в изложении события, его интерпретации и оценки. Этот критерий выделяет большинство исследователей теории повествования (см.: [Тюпа, 2021; Шмид; Olson]). Формулируя определение ненадежного нарратора на художественном материале, исследователи выделили принципиальную позицию такого рассказчика по отношению к конструируемому им миру: действительность постоянно меняется, читательский путь — открытие новых смыслов и возможностей интерпретации. Это происходит не потому, что рассказчик хочет намеренно исказить историю (у Г. Ольсон такой рассказчик называется «untrustworthy» [Olson]), напротив, такая интенция отсутствует, автор литературного портрета рад обмануться, открыть для себя что-то новое вместе с читателем, читательское соучастие усиливается. Такая позиция нарратора вызывает еще один эффект: несмотря на видимую «близость» к реципиенту (наличие реального разговора), интервьюер не слишком приближается к разгадке «тайны Толстого», что сохраняет конвенции непознаваемости литературного таланта и, конкретно, сакральности Л. Толстого.

Композиционно большая часть протоинтервью имеет рамку, в которой помещена мотивировочная аргументация (цель встречи и резюмирующая часть о ее достижении), описание окружающей обстановки в Ясной Поляне (подъездная дорога, сад, аллеи, интерьер дома, путь в обратную сторону и т. п.). Экспозиция, которая открывает текст, детализирует мир творца, подвержена намеренной каузальности: все в Ясной Поляне (или в городской усадьбе в Хамовниках) говорит о неординарности персоны. Такую же каузальную функцию выполняет и портретная характеристика, определяющая «ориентацию» читателя. Как уже говорилось ранее, первые интервью у Л. Толстого берут в конце 1870-х гг., но основная их часть относится к началу XX в. (писателю больше пятидесяти лет, он известен и популярен). Поэтому описание естественным образом меняется, но остается главный принцип — принцип контраста: репортеры ожидают увидеть старика,

---

<sup>14</sup> Грибовский В. У графа Л. Н. Толстого // Неделя. 1886. № 33. Ст. 1993.

<sup>15</sup> См.: Вербицкая А. А. о своем успехе: [интервью с писательницей] // Московская газета. 1912. № 187, 2 мая. С. 1.

<sup>16</sup> См., например: У Куприна // Голос Москвы. 1909. № 234, 13 окт. С. 2; У А. И. Куприна // Русское слово. 1910. № 60, 14 марта. С. 6.

но встречаются с сильным духом и телом мыслителем, обладающим пронзительным и пронизывающим взглядом: «Нужно видеть эти глаза, чтобы понять их силу и проникновенность, если можно так выразиться»<sup>17</sup>; «Граф Толстой кажется внезапно ожившим апостолом Леонардо да-Винчи, но к этому впечатлению присоединяется еще удовольствие цивилизованного вкуса, не встречающего в фигуре великого поэта ни малейшего следа намеренного оригинальничанья»<sup>18</sup>.

Последовательность событий в основной части интервью показывает движение времени: репортеры оставались в Ясной Поляне не один день, поэтому тематика беседы не сводилась к одной магистральной линии, ценилось многообразие и осведомленность интервьюируемого во многих современных вопросах. Резкие переходы от одной темы к другой при минимальной мотивировке данного перехода — общая черта анализируемых образцов жанра. Исследование интервью позволяет говорить об установке на тотальное всеведение Толстого, посвященность в вопросы морали, политики, художественных тактик рубежа веков, педагогики. К концу XIX в. уже хорошо известны труды ученых, исследующих проблему гениальности и таланта (И. Гердер, Г. Лессинг, И. Гёте, И. Кант, Г. Гегель, Д'Израэли, А. Шопенгауэр, Ф. Гальтон, М. Нордау, Ч. Ламброзо, О. Вейнингер и др.), они публиковались во многих литературно-художественных журналах, поэтому драматургия интервью подчиняется этой ожидаемой экстраординарности и эксцентричности писателя-гения. Современная эстетика предлагает градацию художественных способностей человека («способность, одаренность, талант, гений») [Борев, с. 92]. Но для респондентов Л. Толстого очевидно, что писатель — гений («Великий писатель земли русской»<sup>19</sup>).

В. Шкловский в «Сентиментальном путешествии» протестовал против унификации биографий, созданных по стандартной схеме *curriculum vitae*: «Да будут прокляты книжки биографий Павленкова, все эти образки с одинаковыми нимбами. Все хороши, все добродетельны. Проклятые посредственности, акционерные общества по нивелировке людей» [Шкловский, с. 272]. Ориентация на представление о гениальности должна была сконцентрировать внимание репортеров на исключительности Л. Толстого, т. е. вывести его презентацию в интервью за счет ресурсов формы (личного общения) на иной уровень. О. Вейнингер полагал, что гений — человек крайностей: «Так как гений вмещает в себе с ослепительной яркостью большинство людей, то “амплитуда” каждого периода будет находиться в полнейшем соответствии с богатством духовного содержания человека. Поэтому даровитые люди еще в детстве нередко слышат от своих воспитателей упрек в том, что они “из одной крайности впадают в другую”. Словно они делают это из собственного удовольствия!» [Вейнингер, с. 125]. Ожидание экстраординарных поступков Л. Толстой вполне оправдывал: интервьюеры рассказывают о специфической одежде графа («На авторе “Войны и мира” был какой-

---

<sup>17</sup> Н. Р. Литературная конвенция. У гр. Л. Н. Толстого // Новости дня. 1894. № 3848, 3 марта. С. 5.

<sup>18</sup> Блументаль у графа Л. Н. Толстого. (Корреспонденция из Берлина) // Новое время. 1894. № 6517, 22 апр. С. 3.

<sup>19</sup> Н. Р. Литературная конвенция. У гр. Л. Н. Толстого. С. 5.

то длинный кафтан, напоминающий подрясник»<sup>20</sup>), о незапланированном сборе грибов или яблок, визитах к душевнобольным (намеренно к самым опасным пациентам), саморучной постройке дома, вегетарианстве и т. п. Но в результате уход от тривиальности создал новый шаблон или стандарт описания автора: от писателя ожидают неординарности, в интервью любой его поступок подчиняется логике неожиданного поворота (случается «вдруг»). В связи с большим количеством взятых у Л. Толстого интервью корреспондент оказывается в ситуации все более интенсифицирующегося диалога с теми, кто уже побывал в Ясной Поляне. Поэтому интересен механизм своеобразной «проверки чувств», которой занимаются репортеры: встреча с автором мыслится как «событие» прежде всего для самого интервьюера, оказавшегося перед тайной. «Исключительность» Л. Толстого становится штампом прессы, ее макровысказыванием (пользуясь терминологией У. Эко).

Жанр интервью литератора мы рассматриваем как смену оптики в оценке литературного процесса и его представителей с «контекста и писателя» на героцентричность («писатель в контексте») или же как попытку прийти к балансу в выборе акцентов: корреспонденты газет и журналов выбирали героев публикаций не только и не столько из-за оригинальности художественных стратегий авторов, сколько ориентируясь на «запрос среды» (актуальность проблематики, скандальность, эксцентричность и пр.). Литературный пантеон, который конструировал на основе прочитанного читатель массовых изданий, отличается от того, что в итоге современный читатель определил бы как «русский литературный канон» или «канон Серебряного века». Массовый читатель начала XX в. не слишком заинтересован в символизме и авангарде (модернизме как таковом), напротив, ему интересны авторы-наследники реализма, о чем свидетельствует количественный перевес интервью М. Горького, А. Куприна, И. Бунина центральным изданиям и их перепечаток в провинциальной прессе. И тот портрет Л. Толстого, который появляется на страницах изданий, показателен для анализа тенденций модерна «массового». Дискурсивно интервью литератора находится в центре пересечения двух противоположных способов презентации писателя: с одной стороны, интервью, только что появившееся в журналистике и литературно-критических журналах, демонстрировало запрос на прямую речь, «слово от первого лица», объективность полученных данных (правда факта), новизну информации, с другой — оно должно было оправдывать ожидания массового читателя, осуществлять медиативную функцию, т. е. быть посредником между автором, содержанием его художественного нарратива и читателем. И если более поздние интервью, появившиеся уже после оформления жанра, направлены, прежде всего, на представление нового — новых произведений, новых фактов биографии, новых суждений интервьюируемого, протоинтервью модерна акцентируют момент «контакта» с исключительным человеком. Именно поэтому фактор новизны, уникальность и исключительность полученных данных не ставились во главу угла: провинциальные издания перепечатывали мос-

---

<sup>20</sup> Там же.

ковские и петербургские издания, а те, в свою очередь, перепечатывали европейскую прессу. Протоинтервью модерна не пытались представить нетривиальный портрет писателя, напротив, они проверяли его на соответствие контексту, который сформировал запрос на диалог. Социокультурный запрос на информацию в эпоху модерна серьезным образом трансформировался, поэтому интервью закрыло потребность в определенной деканонизации классиков, сделало их более близкими, понятными и «человечными», не сняв при этом отношение к ним как к персонам особой судьбы. Интервью, с одной стороны, наследовало жанру портрета, с другой — было ему противопоставлено: литературный портрет цементировал отношение к писателю, интервью же, напротив, «оживляло» его.

### **1.7. Формы творческого самоопределения в чешских тетрадах М. Цветаевой**

Марина Цветаева говорила «От поэта ждут неизданного» и выражала уверенность в том, что все, написанное ею, будет напечатано — до последней строчки. Как и в случае с предсказанным в «начальном тексте» грядущим признанием стихов («Моим стихам — как драгоценным винам, настанет свой черед»), это пророчество Цветаевой сбылось. Как раз на 2000-е гг. пришелся всплеск интереса не только ученых, но и читателей, к дневникам, письмам, записным книжкам, был открыт архив Цветаевой, в издательстве «Эллис Лак» выходят сначала «Неизданное. Сводные тетради» (1997), а затем «Неизданное. Записные книжки» (2000–2001). А. Генис замечает: «Повсюду идет охота на невымысленную реальность. <...> Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке — неповторимый, как почерк, голос писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности» [Генис, с. 7].

В 2021 г. в УрФУ вышла коллективная монография «Феномен затекста», во втором разделе которой рассматривается затекст как форма авторской рефлексии, большое внимание здесь уделяется записным книжкам и мемуарам. Т. А. Снигирева и А. В. Подчиненов отмечают: «Записные книжки — тот жанр, в котором с особой очевидностью “проговаривает” себя тип личности писателя, его психология творчества, неповторимость его “трудов и дней”. Отсюда весьма различны причины их ведения и характер оформления» [Снигирева, Подчиненов, 2021, с. 121–122]. Исследователи подчеркивают, что «одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальностей» [Там же, с. 123]. Е. Коркина, И. Шевеленко в предисловии к «Сводным тетрадам» Цветаевой отмечают «нераздельность аналитического наблюдения и по-

этического образа, бытовой записи и афоризма, которая составляет квинтэссенцию цветаевского литературного мышления» [Коркина, Шевеленко, с. 6]. Исследователи указывают на то, что «Сводные тетради» Цветаева переписывает, исправляет и готовит к посмертной публикации. В центре нашего внимания — чешские тетради поэта: записи относятся к 1923–1925 гг. (переписаны в начале 1930-х гг.).

Цветаева не только стихи, но и прозу пишет, чтобы «добраться до сути, выявить суть», здесь оттачиваются мысли, выводятся формулы, связанные прежде всего с творчеством, с природой своего дара. Поэт говорит о своем предпочтении «человека — в дневниках, стихах, письмах», в «беспредельных, самых непосредственных формах — самых не-формах! — человеческой незащитности» (с. 12)<sup>1</sup>. На основании этой записи И. Шевеленко делает вывод о том, что выбор Цветаевой «в пользу записных книжек как дискурсивной модели для прозы был обдуманым, хоть и не соотношенным с реальностью литературной традиции» [Шевеленко, с. 204]. Хотя стихи оказываются в одном ряду с дневниками и письмами, Цветаева все же разводит поэзию и прозу: «Сущность точно раздвоилась по двум руслам поэтического и прозаического слова. Ибо разное через них говорит» (с. 318). Это раздвоение сущности тоже становится предметом рефлексии поэта. Проза в большей степени связывается в сознании Цветаевой с рациональным началом, с мыслью, нередко в тетрадах появляется само слово «мысль», после которого следует двоеточие: можно обратить внимание на возникшую рядом с этим словом более позднюю помету-нотабене: «Я всё, что не стихи, тогда называла мыслью. А м. б. так и есть — у меня?» (с. 340). Несмотря на то, что цветаевская поэзия 1920-х гг. становится по преимуществу интеллектуальной, она противопоставляет стихи и прозу по признаку иррациональности / рациональности: «Рационализм прозы некий подстрочник к иррационализму стихов. Лаборатория мозга, души и сердца, внезапно взрывающаяся — совсем не тем. Так Бертольд Шварц, ища золото, нашел порох» (с. 318).

Н. О. Осипова отмечает: «Взрыв как особая категория состояния материального мира и сознания стал неотъемлемым концептом и теории творчества Цветаевой. Оно было ориентировано на взрыв не только в силу тяготения к полярности и максимализму и не только в связи с авангардистским типом художественного мышления, но и в силу особенностей авторского и личностного сознания... наконец, в силу этического максимализма поэта» [Осипова, с. 125]. Ключевая для Цветаевой метафора взрыва связывает творчество, природу и любовь. В чешской тетради под рубрикой «Наблюдения» Цветаева записывает строчку-заготовку: «Дерева — как взрывы» (с. 269). Показательно, что даже о собственном творческом состоянии Цветаева говорит следующее: «Я начинена лирикой, как ручная граната: до разорвания» (с. 441), а в первом стихотворении из цикла

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в главе цитаты приводятся по изд.: *Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради*. М.: Эллис Лак, 1997 — с указанием страницы в скобках.

«Поэты» так определяется траектория творчества: «Поэтов путь: жжя, а не согревая, / Рвя, а не возвращая — взрыв и взлом»<sup>2</sup>. Переполненность поэта страстью, словом, стихией всегда чревата взрывом, причем в цветаевском поэтическом мире взрыв нередко является ценностью: «Любовь в нас — как клад, мы о ней ничего не знаем, всё дело в случае. Другой — наша возможность любви. И поэтому, никогда заранее: “буду — не буду”. Человек — повод к взрыву. (Почему вулканы взрываются?) Иногда вулканы взрываются сокровищами. Дать взорваться больше, чем добыть» (с. 293). В черновой тетради фиксируется поэтическая строка, содержащая характерную метафору: «Вулкан, извергающий слезы и строки» (с. 255).

Взрывная образность скрепляет пражские поэмы о любви, поскольку в это время К. Б. Родзевич для Цветаевой становится таким «поводом к взрыву». Кстати, И. Шевеленко, рассуждая об отношениях Цветаевой с Родзевичем, отмечает такой парадокс: «Творчество оказывает решительное сопротивление биографии, отказываясь отклоняться от прежнего мифа. Ни слова о счастье не попадает в стихи» [Шевеленко, с. 261]. Имеется в виду цветаевский миф о несовместимости для поэта любви и творчества. Так, в финале «Поэмы Горы» происходит взрыв — извержение вулкана как месть за обытовление чувства: «Виноградниками Везувия / Не сковать! / Великана льном / Не связать!»<sup>3</sup>. А в «Поэме Конца» слово героя звучит взрывом и вызывает взрыв в душе лирической героини поэмы:

Мысленно: милый, милый.  
— Час? — Седьмой.  
В кинематограф, или?.. —  
Взрыв: — домой!<sup>4</sup>

Само слово обрушивается «громом на голову» и ассоциируется у лирической героини с «рушащимся домом». Пережитый взрыв в экспрессионистских поэмах Цветаевой позволяет передать апогей чувств, причем чувств болевых, трагических.

При изучении «Сводных тетрадей» видна концентрация творческого сознания Цветаевой на ключевых образах, вызывающих широкий круг ассоциаций, а также именах и опорных словах, которые по-разному отзываются в поэзии и прозе. Например, Везувий вновь появляется в рассуждениях об определенном роде поэтов: «Есть два рода поэтов: парнасцы и — хочется сказать — везувцы (-ийцы? Нет, везувцы: рифма: безумцы). Везувий, десятилетия работая, сразу взрывается всем. (Взрыв — из всех явлений природы — менее всего неожиданность.) Насколько такие взрывы нужны? В природе (а искусство не иное) к счастью вопросы не существуют, только ответы. Б. П. (Борис Пастернак. — О. С.)

<sup>2</sup> Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 335.

<sup>3</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М.: Эллис Лак, 1994. С. 29.

<sup>4</sup> Там же. С. 32.

взрывается сокровищами» (с. 308). Искусство постоянно рассматривается Цветаевой как явление природы. Безусловно, к поэтам-«везувцам» Цветаева причисляет и себя.

Обратим внимание на то, как поэт обнажает процесс поиска слова, вслушивания в него, ей словно бы отзывается сам язык, подсказывая рифму, которая служит критерием удачно найденной словоформы. Е. Эткинд отмечает, что «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка. Для Марины Цветаевой звуковой довод не только необходим, он часто и достаточен» [Эткинд Е., с. 298]. Почти та же рифма «Везувия — безумия» акцентирует нерасторжимое единство страсти и стихии в «Поэме Горы». «Безумие уст» вызывает извержение вулкана, выстраивается ассоциативный ряд: *кратер — Везувий — лава*. Здесь можно провести параллель с лирической экспрессионистской поэмой В. Маяковского «Облако в штанах», где тоже присутствует рифма «безумий — Везувий», а возлюбленной, играющей страстью лирического героя, он напоминает о легендарном извержении: «Помните! Погибла Помпея, когда раздразнили Везувий!»<sup>5</sup>.

Сравнивая творчество Пастернака с огромной лабораторией (алхимика), Цветаева вновь связывает данный процесс с добычей золота («Б. П. наша трудовая, следовательно — золотая жила», с. 307) и с изобретением Бертольда Шварца (с. 308). Это имя часто мелькает в чешских тетрадах, как «даже не воспоминание, а местопребывание детства... Черная статуя на какой-то площади. (Или в моей памяти — черная? От пороха)» (с. 318). Затем Бертольд Шварц и его порошок отзовется в «Поэме Конца»: в кафе, где происходит решительное объяснение героев, пахнет «коммерческими крахами и неким порошком — Бертольда Шварца...»<sup>6</sup>. *Везувий — вулкан — извержение — взрыв — порох Бертольда Шварца* — вот цепочка ключевых слов, с помощью которых выстраивается формула творчества и жизни поэта. Нередко и сам образ взрыва, и взрывные коллизии возникают в связи с напряженным вслушиванием в собственный внутренний мир и в слово.

Другой образный ряд сближает сон и творчество. «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же — в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованности стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных» (с. 330). Мысль постоянно уточняется, достигая афористической четкости. Цветаева достаточно часто записывает сны, придавая им особое значение, ведь сон — это еще и любимый вид общения, по признанию поэта. Запись сна сопровождается парадоксальной оговоркой: «Снилось (приблизительно, во сне снилось — формулой)» (с. 273). Сон обычно ассоциируется с чем-то иррациональным, формула — с рациональным началом, у Цветаевой же постоянно звучит мысль о том, что сновидческую формулу можно передать лишь приблизительно, с помощью иносказаний. Цветаева к середине 1920-х гг. переходит к «скорописи сна» (образ из поэмы «С моря»), эта художественная стратегия близка сюрреалистической. К тому же Цветаева подчеркивает волевое начало во

<sup>5</sup> Маяковский В. В. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1988. С. 9.

<sup>6</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 34.

сне, отсюда цветаевский окказионализм: «Я сню свои сны» (с. 153). Буквально в следующей записи сталкивается и противопоставляется активное и пассивное действие: «Мне сон не снится, я его сню» (с. 154). В «Поэме Воздуха» это противопоставление будет снято как теряющее смысл в инобытии, сверхчувственной реальности:

Сню тебя иль снюсь тебе, —  
Сушь, вопрос седин  
Лекторских. Дай, вчувствуюсь:  
Мы, а вздох один!<sup>7</sup>

Образ из сна может перейти и в бытовую запись, и в поэму. Например, Цветаева записывает сон об огромном богатом особняке во Франции, где она находится в гостях. Обратим внимание на то, что по сравнению со стихами в «Сводных тетрадах» гораздо больше немецких и французских вставок, в том числе много фраз на французском языке в упомянутом сне. Цветаева подчеркивает, что во сне и беседа велась на французском: «Много гостей. (Ни одного мужчины.) Нарядные горничные — blanc et noir — бесшумные и быстрые как тени» (с. 314). Магический сон преобразует быт. Так, об одной из нянек Мура, новорожденного сына Цветаевой, Кате Рейтлингер говорится: «Это было воплощение тишины, уместности, физической умелости. Как дома пироги у нее возникали сами — без рук — или только с помощью рук — и даже не рук, а нескольких (заклинательных, навстречу и по желанию вещи) движений — так и здесь: — Переложить “Бориса” — перестлать мне, не прикоснувшись ко мне, постель — руки сами, вещи сами, магический сон, тишина» (с. 334). В «Попытке комнаты» эта картина из сна трансформируется в формулу: «Прислуживают — руки? / Нет, то что тише рук, // И легче рук, и чище / Рук. <...> // Прислуживают — жесты / В Психеином дворце»<sup>8</sup>. Тень, тишина, жест, заклинательное движение — все эти образы выражают стремление поэта освободиться от быта, от всего телесного, т. е. наблюдается отчетливая тенденция к *развоплощению*. К тому же происходит то самое движение к всеязычию, смешению разных языков, к полной свободе выражения, которое является характеристикой «того света» в поэме «Новогоднее».

Сон сродни умыслу, это одно из ключевых слов, связанных с осмыслением творчества. Известно, что Цветаева книгу стихов «После России» долгое время хотела назвать «Умыслы». Приведем цветаевскую расшифровку этого слова: «Умыслы — в мире дословном (дословесном) то же, что тайнопись в мире сем. Умысел можно передать только тайнописью» (с. 298). Цветаева обыгрывает (отрицает) известную пословицу «Тайное всегда становится явным» и дает свою формулу: «Умыслы: Тайное, никогда не становящееся явным. Пример: интонация: голосовой умысел» (с. 289). Столкновение однокоренных слов создает эффект вслушивания в слово, проникновения в его суть, проявляет семантическую значимость одной морфемы: «Разница между умыслом и замыслом. Умысел:

---

<sup>7</sup> Там же. С. 139.

<sup>8</sup> Там же. С. 117.

тайное побуждение. Замысел: явная воля к...» (с. 289). Цепочки двоеточий (знак пояснения, раскрытия содержания), назывные и грамматически незаконченные предложения, многочисленные отрицания («умысел не цель, а некий тон поступка») демонстрируют процесс живого биения мысли, спонтанности озарений. Неслучайно И. Бродский, рассуждая о цветаевской прозе, говорил о перенесении «методологии поэтического мышления в прозаический текст», подчеркивал, что «для исследователей психологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории: все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным — доходящим до лапидарности карикатуры — планом» [Бродский, с. 59]. Ключевое слово порождает круги ассоциаций, что становится приметой цветаевского поэтического мышления 1920-х гг., когда центральный образ, по выражению М. Л. Гаспарова, начинает «не развиваться, а уточняться» [Гаспаров, с. 142]. Так строятся стихотворения «Минута», «Рас-стояние», «Заочность», где слово разворачивается в целый лирический сюжет. Потому читатель, знакомый с книгой стихов «После России», мгновенно узнает голос (голосовой умысел) поэта в «Сводных тетрадах». Цветаева отождествляла себя с «книгой подобий»: «Это — из книги подобий, которая есть — я» (с. 197). Запись сделана по поводу стихотворения «Наклон», но и в «Сводных тетрадах» мы встречаем аналогичное нанизывание сравнений и подобий: «Эхо: ответ камня на голос. Эхо: заложенный в камне голос, как зеркало: заложенный в стекле лик, как тень: заложенная в плоти бесплотность» (с. 296). Здесь и диалог с пушкинским стихотворением «Эхо», которое строится на развернутом сравнении поэта с эхом, и характерные для цветаевского поэтического творчества 1920-х гг. автометафоры. *Сон — умысел — голос — тайна (тайнопись) — тень — бесплотность — магия* — еще один ассоциативный ряд, организующий авторскую рефлексю в «Сводных тетрадах» по поводу жизни и творчества поэта.

Стихи составляют суть жизни поэта, доказательство существования: «Стихи мне нужны как доказательство: жива ли я еще? Так узник перестукивается со своим соседом» (с. 328). Или: «А стихов нет. Но сейчас без них тяжело, просто — доказательство несуществования» (с. 341). Здесь видим подступы к стихотворению «Что, Муза моя? Жива ли еще...» (1925): «Так узник стучит к товарищу / В слух, в ямку, перстом продолбленную / — Что Муза моя? Надолго ли ей?»<sup>9</sup>. Найденное в «творческой лаборатории» сравнение несколько раз уточняется в стихотворении: ассоциативная цепочка выстраивается с помощью синтаксического параллелизма и морфемного повтора: «тюремное перестукиванье — больничное перемигиванье — ресничное пересвёркиванье — солдатское пересмеиванье — последнее перетрагиванье»<sup>10</sup>.

Кроме того, Цветаева осмысляет жизнь поэта через прямые отсылки к пушкинскому стихотворению «Поэт»: «Когда я не пишу стихов, я живу как другие люди. И вот вопрос: — Как могут жить другие люди? И вот, на основании опыта: другие люди НЕ живут» (с. 291). Если Пушкин разделяет человека и поэта, то Цветаева спорит с пушкинскими строчками, создавая автобиографический миф:

<sup>9</sup> Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 389.

<sup>10</sup> Там же.

«Пока не требует поэта / К священной жертве...» — А меня — *всегда* требует! И я всегда погружена! (в заботы мелочного света). И не малодушно (гениальное слово!), а — великодушно: п. ч. *мне* ничего не нужно (из сует)» (с. 355). Здесь в полной мере проявляется цветаевский максимализм и аскетизм, отсюда и характерные для цветаевского стиля местоимения и местоименные наречия, противоположные по смыслу, но одинаково категоричные: «всегда» — «ничего». Слова абсолютивной семантики, маркированные различными способами в письмах, записных книжках, сводных тетрадах поэта, становятся предметом анализа в статье С. Ахмадеевой, «частотность их возрастает в состоянии эмоциональной напряженности» [Ахмадеева, с. 405].

Тетрадь отождествляется с жизнью, остальное отрицается («если бы все, прошедшие через эту тетрадь, т. е. мою жизнь», с. 230). Например, перерывы в ведении тетради «Черновая Тезея» отмечены следующим образом: «Перерыв в 5 дней (грибы, поездка в Прагу, Алин день рождения). Возобновляю 5/18 сентября (день Алиного рождения) с лишней раз подтвержденной достоверностью, что *всё*, кроме писания — ничто. (Всё, не разряжающееся — разрешающееся — в слове)» (с. 302). В данной записи события бытового характера перечисляются скороговоркой в скобках как нечто незначительное, вновь сталкиваются слова с абсолютивной семантикой «всё — ничто», последняя фраза звучит как формула, в том числе благодаря сближению паронимов «разряжающееся — разрешающееся» и ритмичным паузам, обозначенным с помощью тире. Последовательно выстраивается образ поэта, живущего лишь писанием, творца-интроверта, словно бы порой даже сомневающегося в существовании внешнего мира. Анализируя записные книжки Цветаевой, Т. Е. Барышникова отмечает: «Характер записей, особенно при их рассмотрении в контексте творчества, свидетельствует о том, что перед нами не только отражение авторской рефлексии в тот или иной момент, но также продуманное выстраивание образа с целью его запечатления в культурной памяти» [Барышникова, с. 156]. В. Лосская говорит о цветаевском моноцентризме, стремлении из своей жизни сделать событие, т. е. создать творческую биографию (см.: [Лосская]).

Таким образом, «Сводные тетради» являются творческой лабораторией, психологическим автопортретом и неотъемлемой частью цветаевского личного художественного мифа, мифа о поэте. Движение к формуле, афоризму происходит путем вслушивания в слово, сближения и столкновения однокоренных и созвучных слов, благодаря приему градации и антитезы, развертывания цепочки подобию, переосмысления фразеологизмов, чужих строк и высказываний. Доминирует стратегия самопрезентации, рефлексия по поводу стилевых сдвигов, которые свидетельствуют, по выражению В. Ходасевича, «о глубоких изменениях душевных». Здесь можно увидеть диалектическое единство рационального / иррационального, «умысла» и замысла в стремлении к «высшей ирреальности». Изучение чешских тетрадей в контексте творчества Цветаевой 1922–1925 гг. позволяют увидеть векторы духовного самоопределения поэта.

## 1.8. Роль путевых очеркистов в процессе геокультурной самоидентификации Урала (конец XIX — начало XX в.)

В истории формирования регионального самосознания массовая периодика конца XIX — начала XX в. сыграла важную организующую и конструирующую роль. Во-первых, местные редакции сплотили вокруг себя ведущих журналистов и литераторов, а во-вторых, они обратились к местной повестке, сделав ее основным предметом описания, в том числе в литературных жанрах.

Конечно, формирование ключевых значений и образов уральской идентичности связано с именами писателей и художников другого ряда. Включение Урала в геопанораму России произошло благодаря В. И. Немировичу-Данченко, Д. Н. Мамину-Сибиряку и А. К. Денисову-Уральскому, которые становятся творцами и популяризаторами самобытного образа Урала в общероссийском пространстве. Однако литературные процессы, протекавшие в местной периодике, заслуживают самостоятельного изучения, поскольку благодаря им происходит формирование внутреннего геокультурного контекста, в основу которого ложатся установки и ценности местного сообщества. Творчество рядовых местных литераторов формировало традиции самоописания, «т. е. такого освещения <территории>, которое велось с точки зрения укорененного в ней человека» [Анисимов, Созина, с. 274]. Эти процессы самоописания становятся основой в становлении региональной идентичности: «Формирование регионального самосознания — кульминация в развитии региональной идентичности, означающая трансформацию исторического пространства, заданного “извне”, то есть сконструированного наблюдающим независимо от представлений исторических акторов, в пространство, сконструированное самими участниками социального взаимодействия, наделенное ими особыми смыслами, выраженными посредством символического универсума системы культуры...», — отмечает И. В. Побережников [Побережников, с. 140]. Развитие местной периодики на рубеже XIX–XX вв., предоставившей возможность для регулярных публикаций местным авторам, послужило одним из решающих факторов, запустивших устойчивые процессы самоописания и саморефлексии.

В региональной газетной периодике рубежа XIX–XX вв. путевые жанры формируют постоянные рубрики литературных подвалов. Обилие путевых очерков, заметок, прогулок на страницах уральской прессы начала XX в. заставили одного из ведущих литературных критиков Перми констатировать наличие целого литературного направления, которое он назвал «дорожной литературой»<sup>1</sup>.

Творческие установки, которыми руководствовались местные авторы, сделавшие путешествия по Уралу предметом описания, представлены нами на материалах, публиковавшихся в основном в пермской периодике и посвященных, соответственно, Пермской губернии и Перми. Авторами этих публикаций выступили

---

<sup>1</sup> См.: *Черномор*. «Дорожная» литература // Пермские губернские ведомости (далее — ПГВ). 1914. 4 июля. С. 2.

ведущие уральские журналисты В. Я. Кричевский, А. Н. Скугарев, С. С. Геммельман, писатели А. А. Городков, Ф. А. Мейер и Н. М. Чукмалдин, краевед и путешественник Н. П. Белдыцкий. Сегодня с этими материалами можно познакомиться в сборнике «По предгорьям Урала»<sup>2</sup>, составленном по итогам большой поисковой работы в архивах дореволюционной периодики.

Одна из основных творческих стратегий местных авторов была связана с общим движением российских литераторов второй половины XIX в. в глубь России. «Не помню сейчас, — пишет автор, скрывшийся под инициалами С. А. Н., — за который год в одном из солидных наших ежемесячных журналов выдающийся писатель заметил, что мы, русские, склонны больше изучать чужие земли, чужие народы, а на свое родное почему-то мало обращаем внимания. Истина этого замечания справедлива: Азия, Африка, а про Америку и говорить нечего, действительно, каждому почти русскому интеллигентному человеку больше известны, чем не только одна из отдаленных от него губерний, но даже один из отдаленных от него уездов»<sup>3</sup>. Актуальность этих установок в общественной жизни страны подтверждается развитием массового внутреннего туризма (см.: [Шульгина О. В., Шульгина Д. П.; Руцинская]). Тем самым путешествия оказываются востребованным предметом интереса массовой аудитории. Местные ландшафты, особенно малоисследованные его уголки, давали обильный материал для журналистов и литераторов, которые сотрудничали с газетами.

Интерес к открытию пространства приводит местных литераторов на север Пермской губернии — к рекам Колва, Печора, Вишера, Язьва. Описания прикамского Севера включают сюжеты, связанные с красотой горных рек и суровой пармы, экзотикой автохтонного населения, потаенной жизни уральских староверов. Так, эти мотивы переплелись в путевом очерке Н. Пруса: «— Скиты там в лесах понастроены, в таких потаенных местах, что, не знаячи, ни в жизнь не доберешься, — рассказывают чердынцы. — Леса большущие, места глухие, речки да горы, есть где укрыться-то. Деревень мало, живут в них пермяки, и те все в раскол ушли. Вокруг самой Пудьвы-то, в лесах, скитов множество, а в Пудьве у них молельня поставлена, всё больше в ней бабы да девки делом руководствуют. <...> Но кроме рассказов есть слухи, что на Пудьве занимаются выделкой денег из пильвенского серебра, а также готовят и фальшивые ассигнации, что там укрывается масса беглых мошенников и т. д. Конечно, не эти фантастические рассказы служили для меня толчком к посещению Пудьвы, а желание увидеть еще мало тронутую нашей культурой девственную природу севера, непроходимые лесные дебри, вершины нашего милого Урала, убранные сверкающим чистым снегом, послушать журчание горных речек с холодной кристальной водой, помечтать под шепот смолистых сосен, и наконец, отдохнуть от лжи и условностей городской жизни среди простых и доверчивых обитателей лесных деревень»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> По предгорьям Урала: путевые очерки конца XIX — начала XX века / отв. ред. Е. Г. Власова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. СПб.: Маматов, 2023. 260 с. URL: <https://mk.permkrai.ru/dokumenty/312920/> (дата обращения: 08.04.2025).

<sup>3</sup> С. А. Н. По Чердынскому уезду: наброски по личным впечатлениям // ПГВ. 1895. 17 дек. С. 2.

<sup>4</sup> Прус Н. В предгорьях Урала: наброски карандашом // ПГВ. 1906. 2 июля. С. 2.

В северных путевых очерках впервые за всю историю путевых описаний Пермской губернии оказались представлены выразительные горные ландшафты Северного Урала: «Снова раздвинулся лес и перед нами предстала деревенька Ябурова в 18 дворов. С этого пункта открывается дивный вид на Помяненный камень, отрог Урала. До этого камня от Ябуровой по прямой линии верст 20–25 и он виден весь со своими причудливыми вершинами, со сверкающим снегом в впадинах. Гордо возносятся навстречу голубому небу эти прихотливые вершины и отдельные скалы, то в виде столбов, то пирамид, то острых пик, которые рельефно выделяются на голубом фоне. Вместе с горами и сам как бы приближаешься к небесам. Простым глазом видно, как зеленая полоса лесов кончается, начинается серая масса известняка, кое-где, в углублениях, покрытая пятнами сверкающего белого снега. От самой Ябуровой до подножия камня идет непроницаемая стена хвойного леса. Воздух чист и ароматичен. Насилу отрываюсь от этой величественной картины и продолжаю дальнейший путь»<sup>5</sup>. Благодаря путешествиям местных журналистов и писателей на литературной карте прикамского Урала появились живописные горные вершины, которые могли конкурировать по красоте и выразительности с вершинами Южного Урала, представленными раньше Маминым-Сибиряком в качестве визуальных доминант уральского пространства (см.: [Власова, 2022]).

Другая творческая стратегия местных авторов путевых очерков определяется связью с актуальной газетной повесткой. Так, описание путешествия С. С. Геммельмана по вновь построенной Богословской железной дороге<sup>6</sup> расширяет географию железнодорожного Урала, которая раньше была ограничена линией Пермь — Екатеринбург. Авторы железнодорожных путешествий чаще всего пишут от лица «журналиста на задании», поэтому в этих путевых отчетах большое внимание уделяется прагматике путешествия. С. С. Геммельман, например, подробно рассказывает о «балластированности» и «упругом приседании вагонов на рессорах», которые приводили к «неимоверному качанию»<sup>7</sup>.

Путевые рассказы о путешествиях по железной дороге акцентируют внимание на горнозаводских особенностях уральского ландшафта. За окнами поезда путешественники чаще всего наблюдают горный и заводской пейзаж: «Вся дорога идет по девственному лесу, местами выжженному постоянными лесными пожарами, местами дикому и запущенному. Но вот лес начинает редеть, всё больше и больше вырубленных пространств, и наконец открывается огромная ровная площадь, на которой не осталось ни одного дерева, а только торчат из земли голые пни и вдали виднеется громадный Надеждинский завод и широко раскинувшийся поселок. Большинство домиков чистенькие, похожие друг на друга, как родные братья. Громадные трубы с клубами черного дыма, высокие домны, выбрасывающие снопы пламени, — всё это господствует над окружающей местностью»<sup>8</sup>. Путевые очерки местных авторов, посвященные поездкам по Уральской

---

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> С. Г-н. На Богословской дороге // ПГВ. 1906. 20 июля.

<sup>7</sup> Там же. С. 3.

<sup>8</sup> Там же.

горнозаводской железной дороге, становятся частью железнодорожного дискурса уральской литературы.

Среди пермских травелогов, связанных с актуальной информационной повесткой, особого упоминания заслуживает путевой очерк Н. М. Чукмалдина о поездке в недавно основанный Белогорский монастырь. Писатель представил значимость Белой горы как важного символического ландшафта — «духовного приюта» и природного «чуда» Западного Урала. Сравнивая белогорскую панораму с классическими горными пейзажами, писатель подчеркивает самобытную красоту Уральских гор, которую еще предстоит оценить любителям горных ландшафтов: «Я видал несравненные панорамы в Крыму, на Кавказе и в Италии. Им придает особый ореол величия и красоты окружающее море; о них многое подчеркивает история и поэзия, они стоят поэтому на недостижимой высоте величия и красоты. Ни моря, ни лазури неба, ни поэзии нет у Белой горы. Она стоит без этих атрибутов и преимуществ. Но после этого во всем остальном Белая гора сияет в полном своем великолепии! Житель России и Сибири, житель всего Приуралья найдет здесь такое дивное сочетание мягких горных видов, такую полную гамму зелени хвойных и лиственных лесов, что остановится в немом удивлении перед величием развернувшейся картины. А это так много и, главное, так многим доступно, потому что у себя дома, чуть не под руками»<sup>9</sup>.

Открытие безопасного сплава железных караванов стало темой путевого очерка «По реке Чусовой. (Впечатления туриста)», опубликованного за подписью В. М. Автор говорит о необходимости создания туристического маршрута по Чусовой и сравнивает ее с мировыми достопримечательностями — «жалкой Иматрой или известным Рейнским водопадом (Рейнфаль)»<sup>10</sup>. Сплав по реке Чусовой предстает, тем самым, в качестве не просто локальной, но мировой достопримечательности. Включение Урала в столь представительный контекст меняет его восприятие: из обычной российской глубинки он превращается в уникальный геокультурный объект, заслуживающий внимания и посещения.

Обсуждение темы коренных народов Урала находит отражение в серии путевых очерков С. Геммельмана под названием «Пермская Башкирия»<sup>11</sup>. Важно отметить, что в этих публикациях представлен достаточно неожиданный взгляд на автохтонное население Урала. Вместо привычного снисходительного отношения к «дикарям», которое доминировало в большинстве этнографических и путевых заметок XIX в. (см. об этом: [Власова, 2016]), автор очерков о Пермской Башкирии продемонстрировал осознанное уважение к самобытной культуре и традициям башкирского народа. Отчетливо прозвучала в этих публикациях тема уважительного отношения русского населения к религиозным верованиям башкир. Рассказывая о башкирском празднике по поводу установки минарета, Геммельман обратил внимание на то, как вели себя русские, пришедшие «из любопытства»: «Но вот наступает самый торжественный момент. Башкиры уселись

---

<sup>9</sup> См.: Чукмалдин Н. М. Поездка на Белую гору. Екатеринбург: Тип. «Екатеринбург. недели», 1896. С. 12–13.

<sup>10</sup> В. М. По реке Чусовой. (Впечатления туриста) // ПГВ. 1909. 22 апр. С. 1.

<sup>11</sup> С. Г-н. Торжество // ПГВ. 1907. 12 окт. С. 3; С. Г-н. Самородок // ПГВ. 1907. 14 окт. С. 4.

на земле и на бревнах, мулла раскрыл старую, пожелтевшую от времени книгу, и всё смолкло. Наступила такая тишина, что казалось, будто на площади не было ни души, стало слышно, как вдали вода шумит на мельнице, как в вышине щебечут ласточки и гулко жужжат мухи и пчелы, носясь в горячем дрожащем воздухе. <...> Русские тоже присели в отдалении и примолкли, как бы чувствуя торжественность минуты и боясь оскорбить чужое религиозное чувство»<sup>12</sup>.

Еще одна устойчивая стратегия уральских авторов связана с выбором отличного от предыдущих путевых описаний маршрута движения. В упоминавшемся очерке «Поездка на Белую гору» Н. М. Чукмалдин намеренно разрабатывает необычный маршрут путешествия в сторону Кунгура: Сибирскому тракту он предпочел пароходное путешествие по Сылве. Благодаря этому счастливому выбору Сылва впервые становится самостоятельным предметом описания. Чукмалдин называет ее «лесной артерией» и младшим двойником Чусовой<sup>13</sup>.

Принципиально важным для геокультурной идентификации региона оказывается выбор направления движения, которое подчеркивает уралоцентричный характер оценок. В этом отношении самым ярким примером является цикл очерков А. А. Городкова «Кама»<sup>14</sup>. Автор выстраивает свое путешествие от верхнего течения Камы к ее устью, что существенно меняет сложившееся в пароходных травелогах XIX в. восприятие Камы в качестве дороги на Урал, или западных ворот Урала. В этом путевом описании Кама предстает самодостаточной и независимой от Волги осью уральского пространства, которая связывает его знаковые культурные ландшафты: исторические Ныроб и Чердынь, солеварни Усоля и Березников, губернскую Пермь и заводскую Мотовилиху, Осу и башкирское Прикамье, хлебные пристани за Частыми и старинные города периода русской колонизации Казанского царства в нижнем течении Камы.

Отметим еще одну геокультурную установку местных авторов, которая реализуется в сфере путевых жанров газетной литературы — это остранение пространства. Особенно выразительно она проявляется в таком специфическом для городской журналистики жанре, как прогулка по городу, формирование которого также связано с газетной периодикой конца XIX — начала XX в. (см. подробнее: [Власова, 2024]).

Прогулка — это характерный для города тип проведения свободного времени, устойчивая практика, опосредованная особенностями городского пространства и городским образом жизни. Вальтер Беньямин, впервые поставивший вопрос о прогулке (фленерстве) как особом способе освоения пространства, связывает это явление с ростом городов и формированием городских пространств для неспешного блуждания и разглядывания. Смысл прогулки, по мнению Беньямина, восходит к попытке преодолеть отчуждение, свойственное жителю большого города, посредством эстетического присвоения (см.: [Беньямин]).

---

<sup>12</sup> С. Г-н. Торжество // ПГВ. 1907. 12 окт. С. 3.

<sup>13</sup> См.: Чукмалдин Н. М. Поездка на Белую гору.

<sup>14</sup> Макк А. А. [Городков А. А.] Кама: (От Чердыни до Перми). Путевые впечатления // Светоч и дневник писателя. 1913. № 3. С. 55–77; № 5/6. С. 3–25; № 7/9. С. 38–55; [Б. п.] По Каме // Светоч и дневник писателя. 1913. № 11. С. 5–19; № 12. С. 18–34.

Прогулка по городу была достаточно привычным типом описания в путевом очерке начиная с «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина<sup>15</sup>. Повествование в форме прогулки опиралось на репортажность, активность комментариев по поводу маршрута движения (*прошли, повернули, остановились*), попадание в сферу внимания прогуливающегося автора примет повседневной жизни горожан. Однако выделение этого типа повествования в самостоятельный жанр происходит только в конце XIX в. благодаря развитию массовой периодики, прежде всего, городских газет. Описание движения по городу оказывается органичной формой для рассказа о городских новостях. Главными жанровыми формами городской прогулки становится репортаж и репортажный очерк, законодателем которого принято считать В. А. Гиляровского. Для региональной периодики более характерными оказываются небольшие форматы городских репортажей, чаще всего юмористического свойства. Такие прогулки появлялись в традиционных для газет того времени фельетонных рубриках «Маленький фельетон», «На злобу дня», «На лету» и др.

Облекая злободневные сюжеты в форму прогулки, местные журналисты создают картографически точный образ города. Например, в фельетоне В. Гукса<sup>16</sup> о рождественских балах и гуляниях прогулка проходит по центральным улицам Перми: автор движется по Сибирской улице к Каме, оказывается в Биржевом сквере, заходит на городской бал в доме Мешкова и возвращается в Биржевой сквер. Однако картография прогулки имеет направленный и оценочный характер. Попадая в поле зрения фельетониста, городское пространство становится предметом комического разыгрывания и образного осмысления. В фельетоне Гукса комическая оценка опирается на игру с неофициальной топонимикой. Так, Сибирская улица названа улицей дам «фельетонного направления», дом пермского пароходчика Н. В. Мешкова именуется подъездом с кариатидами, Биржевой сквер — Козьим загоном. Обращение к неофициальной топонимике и городским нарративам фиксирует живую самоидентификацию пермяков, создавая эмоционально и семиотически насыщенный образ городского пространства.

Фельетонные прогулки используют не только комические, но и лирические краски. Например, прогуливаясь по Перми после долгого отсутствия и ностальгируя по старой Перми, один из авторов говорит о приятных сердцу приметах родного города: чистеньких домиках с цветущими растениями на окнах, острых на слово, но сговорчивых извозчиках, городских чудаках — преподавателях местной гимназии, одноэтажных пароходиках на Каме, постоянно попадающих на мель<sup>17</sup>. В этом лиро-ироническом фельетоне выразительно проявляется основной принцип прогулки как особого способа восприятия города: пространство наполняется субъективными ощущениями и воспоминаниями, превращаясь в эстетически значимый образ. В воспоминаниях Сирина Пермь представляется провинциальным, но уютным городом, стоящим на большой реке. Лирические

---

<sup>15</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Ч. 1–6. М.: Университет. тип., у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1797–1801.

<sup>16</sup> Гукс В. Маленький фельетон // ПГВ. 1902. 25 дек. С. 3.

<sup>17</sup> См.: Сирин. Маленький фельетон // ПГВ. 1916. 4 сент. С. 3.

фельетоны заставляли горожан по-новому взглянуть на себя и на город. Эффект остранения, возникающий в процессе такого восприятия, запускает механизмы воображения и самоидентификации, важные для жизни городского сообщества.

В целом «дорожная литература» превратилась в достаточно обширную и разнообразную по своим темам сферу газетной публицистики. Главной ее заслугой стало участие местных авторов в литературном освоении локального пространства. До этого времени наш регион был в основном представлен приезжими литераторами. Литературная карта Урала в описаниях региональной периодики стала более детализированной, пополнившись новыми ландшафтами. Кроме того, уральские авторы продолжили вслед за Д. Н. Маминым-Сибиряком и В. И. Немировичем-Данченко выстраивать уралоцентричную конфигурацию региона, описание которого перестало ориентироваться на сопоставление с внешним пространством. Изменение ракурса привело к уточнению прежних и формированию новых геопоэтических значений уральского пространства.

## **II. Творческая личность в контекстах времени и судьбы**

### **2.1. Творческая индивидуальность священника: протоиерей Николай Буткин в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях»**

В литературной, а шире — культурной — жизни дореволюционной России немалую роль играла деятельность Церкви, причем не только и не столько официальная, сколько само-деятельность многочисленных столичных и, главным образом, провинциальных, приходских батюшек; ее активизация происходит ближе к концу XIX в. Они открывали православные общества, приюты и церковно-приходские школы, учили в них Закону Божьему, участвовали в организации благотворительных акций для неимущих, наставляли свою паству в храмах, а некоторые из них активно публиковались в периодической печати, — насколько это было позволено их саном и возможностями самой печати. Автор одного из недавних исследований о русских священниках прослеживает тенденцию, очевидную в сознании и жизни выходцев из духовного сословия «старой» России, — их стремление к духовному лидерству, основанное на том, что «поповичи считали себя альтернативной интеллигенцией России — “истинной” интеллигенцией, призванной стать духовным лидером страны» [Манчестер, с. 8]. «Как носители особого самосознания, стоявшие в стороне от официальных порядков, сыновья клириков способствовали развитию в России новых социальных практик и способов мышления, характерных для эпохи Нового времени» [Там же, с. 9], и в определенной мере способствовали формированию в стране гражданского общества, внося свои изменения в активно происходивший во второй половине XIX — начале XX в. процесс секуляризации общественного сознания<sup>1</sup>. Не преминем заметить в этой связи, что большую часть т. н. разночинской интеллигенции в России также составляли выходцы из духовенства, нередко, как и «сыновья клириков», встававшие в оппозицию к интеллигенции дворянской. Для них было характерно «отсутствие кризиса идентичности» [Там же, с. 18], что позволяло им ощущать себя частью народа, причем, в силу происхождения и роли

---

<sup>1</sup> «Традиционные определения секуляризации, — пишет Л. Манчестер, — обычно характеризуют это явление как “приватизацию” религии в рамках модернизационных процессов» [Манчестер, с. 15]. Однако в последние десятилетия наблюдается реконцептуализация этого понятия. Оно означает «проникновение элементов религиозности (понимаемой по-разному — и в духовном смысле, как вера в сверхъестественное, и, по Дюркгейму, как часть социального механизма) в новые сферы общественной жизни, такие как политическая борьба и профессиональная деятельность. Секуляризация в этом смысле может парадоксальным образом не столько уменьшить, сколько усилить влияние религии» [Там же, с. 16]. Об этом пишет и Д. Скарборо: «Теперь под ней (секуляризацией. — Е. С.) стали понимать процесс, в ходе которого религия дифференцируется от других сфер общества, таких как государство и рынок, но может продолжать оказывать влияние в публичной сфере» [Скарборо, с. 11].

в обществе, «избранной» частью, а, следовательно, претендовать на роль идейных вождей и самостоятельную социальную активность. Как подчеркивает другой исследователь, накануне и в период двух революций в России начала XX в. усиливается «пастырское движение» в среде приходских священников, очевидной становится тенденция к превращению социальной миссии церкви, поддерживаемой мирянами, «из государственного предприятия в народную религиозную практику» [Скарборо, с. 27]. На это указывают и отечественные исследователи общественных форм религиозно-церковной жизни в России рассматриваемого времени: «Во второй половине XIX в. и особенно в начале XX в. широкое распространение получили различные организации, призванные аккумулировать усилия общества в решении ряда насущных проблем — прежде всего социальных. В ряду этих организаций были и те, которые формулировали свои цели в русле расширения влияния православия в России, совершенствования церковной жизни, религиозно-нравственного состояния православного населения» [Нечаева, 2008, с. 7]. Все отмеченные процессы и явления были характерны и для Урала, где обнаруживаются свои священнослужители, обладавшие недюжинной социальной энергией, стремлением к служению общественному благу и незаурядным даром проповедничества, как устного, так и письменного<sup>2</sup>. В рамках данной главы мы обратимся к творческой деятельности одного из замечательных пастырей Среднего Урала, чей путь и судьба непосредственно связаны с судьбой России первых десятилетий XX в. Трагедия страны и ее народа неминусом отражалась в трагических судьбах людей, оказавшихся на путях и перепутьях истории.

\* \* \*

Священника Николая Григорьевича Буткина, известного на Урале в начале прошлого столетия, называли «уральским Златоустом»<sup>3</sup>. Его биографию, этапы духовного пути восстановила Светлана Георгиевна Буткина<sup>4</sup>, под ее редакцией и с ее комментариями в «Вестнике Екатеринбургской духовной семинарии»

---

<sup>2</sup> См., например, серию статей А. В. Печерина и др. о новомучениках: *Печерин А. В., Кротова Г. А.* Миссионерское служение священномученика Аркадия Гаряева // Современная православная миссия: материалы докл. и сообщ. Всерос. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Ново-Тихвинского женского монастыря, 2010. С. 309–321; *Печерин А. В., Корсунова И. Н.* Литературное наследие священномученика Аркадия Гаряева // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 6: Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 241–248; *Печерин А. В.* Священномученик Василий, диакон Далматовский // Свято-Успенский Далматовский монастырь — духовный центр Зауралья: история и современность: сб. ст. Екатеринбург: АМБ, 2012. С. 57–61; *Печерин А. В., Стукова Н. Л.* Новые факты к биографии священномученика Константина Богоявленского (1896–1918) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2017. № 1. С. 132–152.

<sup>3</sup> Выражение приведено в статье [Буткина, 2014, с. 289].

<sup>4</sup> См.: [Буткина, 2014; 2017; 2022], а также [Парфенова]. Их материалами мы пользуемся далее, восстанавливая краткую канву жизни о. Николая. Выражаю глубокую благодарность С. Г. Буткиной за предоставленные рукописные материалы, ввести которые в научный оборот — задача будущего. Благодарю также протоиерея П. И. Мангилева за консультации в ходе работы над этой главой.

в 2014–2017 гг. (с перерывами) было опубликовано автобиографическое произведение о. Н. Буткина «Виноградари», которое он писал в последние годы жизни. Это сочинение заслуживает отдельного изучения, в данной же главе речь пойдет о печатных работах о. Николая в популярном издании начала XX в. «Екатеринбургские епархиальные ведомости» (далее ЕЕВ). Но вначале несколько слов о самом Н. Г. Буткине, человеке и священнике, личности, безусловно, крайне незаурядной, чрезвычайно талантливой, настоящем подвижнике русской Церкви. Вехи его судьбы мы приводим согласно имеющимся изысканиям исследователей.

Будущий протоиерей родился в 1882 г. в с. Кривском Шадринского уезда Пермской губернии (ныне Курганская обл.). Отец его был учителем (преподавал в течение почти 50 лет), мать происходила из священнического рода. Н. Буткин с отличием закончил Челябинское духовное училище, Уфимскую семинарию, в 1907 г. — Казанскую духовную академию. Тогда же начал свое служение: был законоучителем в женской, затем мужской гимназии Екатеринбурга, там же служил священником, занимал много различных «общественных» должностей, выступал на общественных собраниях, читал лекции: так, 8 ноября 1912 г. он выступил с лекцией «Аскетизм и христианство», позднее опубликованной в ЕЕВ. С 1 августа 1916 г. о. Николай был назначен благочинным Шадринских церквей и настоятелем Спасо-Преображенского собора г. Шадринска с возведением в сан протоиерея. Он пользовался большой популярностью в Шадринске, любовью его жителей. Когда в Россию пришел новый порядок, о. Николай не приветствовал его, в частности, отказался присутствовать на съезде шадринского духовенства в марте 1917 г., выразившего радость новому правительству по поводу наступления «новой эры в жизни Церкви». Ратовал за необходимость отделения Церкви от государства и «предоставление Церкви полной свободы во внутренней своей жизни», что, по его мнению, не означало отказа «от веками усвоенного теократического принципа Церкви». «Идея, выдвигаемая левыми партиями и служащая отзвуком западного рационализма, о том, что религия есть дело частное, должна быть признана не только ложной, но и убийственной для народной жизни»<sup>5</sup>, — утверждал о. Николай.

Власть в городе неоднократно менялась. Когда в июне 1918 г. в Шадринский уезд пришел Колчак и красные отступили, о. Николай открыл в приходском соборе Симеоновское братство, названное им в честь Симеона Верхотурского, которого он нежно любил. Члены братства активно помогали нуждающимся, заботились о воспитании детей (см. об этом: [Парфенова]). В июне 1919 г. о. Николай с детьми 9–13 лет совершил беспрецедентное путешествие в Далматовской монастырь, об этом событии сохранилась рукопись о. Николая «Детская экскурсия», недавно опубликованная С. Г. Буткиной<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Приводятся строки из статьи (по-видимому, ее предваряло устное выступление) о. Николая в шадринской газете «Исеть» (1917, № 34), цит. по: [Буткина, 2022, с. 293].

<sup>6</sup> Буткин Н., прот. Роман «Виноградари. Часть III. Детская экскурсия» / вступ. ст., публ. и примеч. С. Г. Буткиной // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2018. Вып. 2 (22). С. 214–257.

В августе 1919 г. в Шадринск вновь приходит советская власть, о. Николая арестовывают и то отпускают, то снова берут под арест, причем за него горячо вступаются простые жители Шадринска. В феврале 1926 г. Симеоновское братство было закрыто. В 1927 г. о. Николая высылают в Уфу, где до 1929 г. он служил в Иверской церкви. С. Г. Буткина в одной из своих статей пишет так: «По данным следственного дела 1937 г. известно, что с 1931 года о. Николай проживает в Уфе у двоюродной сестры Ивановой Зинаиды Александровны и “в связи с закрытием храмов в церкви не служит”. 1 августа 1937 г. он арестован как “активный участник контрреволюционной организации”» [Буткина, 2022, с. 165] (см. также: [Буткина, 2014, с. 298]). 28 ноября того же года о. Николай был расстрелян. 4 декабря 1937 г. был расстрелян его брат, тоже священник, о. Александр.

\* \* \*

Делая обзор письменного наследия о. Николая, С. Г. Буткина приводит список его публикаций в ЕЕВ [Там же, с. 299–300] и справедливо говорит о том, что прот. Н. Буткин был там одним из самых активных авторов. Мы попытались систематизировать статьи и заметки о. Николая, хотя сделать это можно с трудом, поскольку все его материалы печатались в неофициальной части издания и, в отличие от многих публикаций других авторов, не обладали особой жанровой строгостью. Они очень разнообразны, но, пожалуй, для всех них характерен индивидуальный авторский стиль или почерк о. Николая. В плане содержания это его пафос истовой веры и безусловной защиты чистоты евангельского вероучения церкви, но веры не фанатичной, а сочетающейся с умным и тонким анализом современной ситуации и различных источников, которые он привлекает для обсуждения. В плане формы письма это его подчеркнутая личностная субъектность, открытая публицистичность в изложении своих взглядов, которую в данном случае вернее будет назвать проповедничеством; иногда лиричность, т. е. теплота и эмоциональность описаний, наконец, прекрасный свободный стиль и язык. О. Николай был начитанным, эрудированным человеком, судя по статьям, он читал современную ему литературу — как философскую, так и художественную. В его статьях встречаются неединичные упоминания Ф. Достоевского, Д. Мережковского, Н. Бердяева, П. Флоренского, М. Булгакова, В. Розанова, Л. Толстого, Л. Андреева, В. Короленко, А. Хомякова, различных отцов Церкви. Их тезисы, а порой и сюжеты он привлекает для разворачивания своих суждений, оспаривает, соглашается, во всяком случае — он никогда не равнодушен, но всегда страстен и искренен. Интересно, что ближе всего ему именно литература, а из нее всего чаще на страницы его статей попадали Л. Толстой (как оппонент) и Ф. Достоевский (как союзник). В своих статьях и письмах о. Н. Г. Буткин предстает как истинно творческая личность, чье слово не разнилось с делом, более того — как творческая индивидуальность: он имел свою точку зрения на вопросы веры и жизни Церкви, которую излагал и воплощал в жизнь, не считаясь с меняющимися установками земной власти.

Итак, в широком спектре разнообразных печатных работ о. Николая в ЕЕВ мы

выделили 1) литературоведчески-богословские статьи: «Иван Карамазов — русский богоборец» (1912), «Смерть и жизнь» (1915) (с примером из пьесы Л. Н. Толстого и разбором рассказа В. Г. Короленко, хотя чисто литературоведческой ее назвать нельзя); 2) философско-историософские статьи с богословским акцентом: «Аскетизм и христианство» (1912), «Ищущие Бога» (1913) (хотя и в них достаточно примеров из художественной литературы), «Хомяков и наше время» (1915), «Константин Великий и христианство» (1913) (историко-богословское сочинение); 3) чисто публицистические статьи, пересекающиеся с проповедью: «Слово на день Тезоименитства Наследника Цесаревича» (1913), «Уроки войны» (1914), «Русскому пастырю» (из цикла «Дневник священника», 1915); 4) практически ориентированные статьи по типу назиданий-рекомендаций: «Задачи благотворительности» (1912), «К пастырям-проповедникам» (1913), «Общее епархиальное дело» (1913), «Проповедь чтецов» (1914); 5) беллетристика, т. е. литературные заметки дневникового или чисто беллетристического свойства, но обязательно с элементами публицистики: «Впечатления от поездки в Верхотурье» (1913) (травелог в традиции описания паломнической поездки), «Очаги благодати» (1914), цикл «Народное чтение» и в нем, например, «В миру на людях» (1914). Можно было бы выделить еще шестой тип — свободные эссе на библейские темы («Детство человека», 1912), но, полагаем, их можно присоединить к пятому типу. Как видим, основные публикации о. Николая на общелитературные и историко-философские темы приходятся на период с 1912 по 1915 г. Судя по описи С. Г. Буткиной, печататься в ЕЕВ он начал в 1909 г.<sup>7</sup> и первое время его статьи (которых за этот период немного) носили более проповеднический, богословский характер. С 1914 г. по понятным причинам в публикациях господствует острый публицистический тон и злободневная проблематика, связанная с тяжелым положением России («Скорбящая Родина», 1915; «Небесный утешитель», 1916 и др.). В 1917 г. выходит лишь 22 номера ЕЕВ, на этом данное издание прекращается<sup>8</sup>, но о. Николай периодически печатает свои воззвания и проповеди в шадринских газетах «Исеть» (1917) и «Народная газета» (1919).

Прежде всего остановимся на трех центральных публикациях о. Николая: «Иван Карамазов — русский богоборец. Кризис интеллигенции и новое мироощущение» (1912), «Аскетизм и христианство» (1912), «Ищущие Бога. Религиозные настроения в народе и интеллигенция» (1913). Они образуют своего рода цикл, поскольку везде автор обращается к анализу современных умонастроений в среде интеллигенции, а частично и народа, определяя духовную ситуацию времени как «кризис веры» и отсылая при этом читателя к работам Н. А. Бердяева, но подчеркивая, что в «наше время» происходит «падение двух идолов — марксизма и рационализма», а следовательно, идет сближение интеллигенции «с верой в Бога живого» (1912, № 20, с. 426)<sup>9</sup>. В первой статье автор прочерчивает ли-

<sup>7</sup> В 1909 г. № 27–34 готовил за редактора священник Н. Буткин (см.: [Нечаева, 2009, с. 7]).

<sup>8</sup> В 1917–1919 гг. вместо ЕЕВ выходило издание «Известия Екатеринбургской церкви» (в 1919 г. под названием «Известия Екатеринбургской епархии»).

<sup>9</sup> Здесь и далее статьи из ЕЕВ цит. с указанием в тексте в круглых скобках года, номера и страниц.

нию развития своего основного «врага»: это рационализм, порождающий демонизм и в конечном итоге выливающийся в богоборчество. В качестве оплотов и представителей рационализма у него выступают герой романа Достоевского Иван Карамазов и реальный писатель Лев Толстой. Первый — поскольку, руководствуясь собственным разумом и индивидуалистическим «я так хочу», он пришел к гордыне, демонизму и богоборчеству. Второй, т. е. Л. Толстой, — поскольку он «религию поставил под контроль здравого смысла» (Там же, с. 427), подчинил влиянию рассудка, тогда как высший орган человека в христианстве — это сердце. Достоевский для о. Николая выступает «выразителем “бесовщины”»: он сам знал раздвоение и предугадал современное «беснование», увидел «в богоборчестве ложь, самообман... великое посягательство на самую природу человека» (Там же, с. 432). Иван Карамазов стоит «на рубеже от рационализма к демонизму» и воплощает «художественный тип богоборца», но в нем еще «борются вера и неверие», он постоянно «колеблется между двумя абсолютами — между Богом и человеком (Там же, с. 435, 447). Отметим, что Иван Карамазов у о. Николая «предупредил и “Единственного”, и “Заратустру”» (Там же, с. 451), т. е. немецких философов индивидуализма М. Штирнера и Ф. Ницше, о чем в философской критике того времени писали еще немногие. Сам разбор им поэмы Ивана Карамазова о Великом инквизиторе следует привычной для нас сегодня логике оспаривания тезисов инквизитора с точки зрения христианского вероучения: христианство живет верой в воскресение каждого человека, что основано на факте воскресения Христа, и дети также «получат за терпение воздаяние от Бога» (Там же, с. 452). История и литературного героя, и реального писателя Л. Толстого демонстрирует ложность их путей. Иван Карамазов «пал под действием собственной муки сердца», совесть в нем «победила богоборчество» (Там же, с. 459, 462). О Толстом о. Николай более подробно будет говорить в третьей работе из вышеназванных.

Заметим, что в своем анализе «болезней» современного общества и обращении к художественной литературе, диагностирующей его состояние, о. Н. Буткин не был одинок. Так, в том же 1912 г. в ЕЕВ публикуется статья без подписи с аналогичными мыслями, но с более отчетливой дидактической направленностью, ее название — «Закон Божий в жизни и школе». «Богоискательство и богоборчество как следствие оторванности общества от церковного понимания учения Христа» (1912, № 24, с. 549), — утверждает в ней неизвестный нам автор и упоминает имена Л. Андреева, М. Горького, Ф. Сологуба, М. Арцыбашева и др. Очевидно, это можно рассматривать как свидетельство широкого культурного кругозора тогдашних авторов ЕЕВ, в большинстве своем священнослужителей.

В концептуальной работе «Аскетизм и христианство» о. Н. Буткин конкретно разбирает религиозный кризис интеллигенции, который выражается в критике исторического христианства, в попытке интеллигенции понять, «как христианство относится к миру, отрицает или утверждает его», т. е. в постановке вопроса о «религиозном оправдании мира» (1912, № 49, с. 567). (В скобках заметим, что здесь Буткин опирается главным образом на работу Н. Бердяева «Религиозное

сознание и общественность», приводит из нее многочисленные цитаты.) В процессе религиозных поисков интеллигенции, указывает он, и родилось новое религиозное сознание, новое язычество — возрождается «культ поклонения богам Дионису и Афродите». В целом же, полагает он, «Новое религиозное сознание хочет повернуть христианство с пути индивидуального спасения на путь созидания праведной общественности и культуры» (Там же, с. 1177<sup>10</sup>). И этой цели о. Николай принять не может, в дальнейшем изложении выясняя глубинную суть христианства через его сопоставление с другими религиями, в частности, с буддизмом. Христианство у него — это не религия душевного здоровья; оно проповедует о спасении людей от существующего в мире зла и является религией освобождения, но зло рассматривает как находящееся не в мире, не вовне, а внутри человека: «Христианство исходит из понятия злого человека и ищет освобождения человека не от зла нынешнего, а от зла как греховного душевного состояния, какое имеет и укоренил в себе человек силою обстоятельств» (1912, № 50, с. 1200). Поэтому аскетизм — необходимая часть или атрибут христианства: это «углубление человека в самого себя в целях опознания в себе духовного начала как источника жизни...», ибо «жизнь должна быть не служением плоти, а развитием в себе души живой» (1913, № 2, с. 38, 39). Затем Н. Буткин выступает против смешения религии с моралью, на чем настаивал Л. Толстой, и культурой, ибо последняя утверждает человекобога, имеет целиком земной характер, религия же направлена на преображение не строя жизни, а самого человека, поэтому же она не может рассматриваться как социальная сила. И здесь, и в других статьях Н. Буткин выступает как апологет идеи «внутреннего устройства» человека в противовес «внешнему», имея в виду две линии, сложившиеся в истории русской мысли с XVIII в.

Как известно, основными идеями «нового религиозного сознания» начала века были тезисы о преображении плоти и создании новой религиозной общественности. Первая как раз и породила т. н. неоязычество и дала мощный толчок философствующим критикам христианства, как то Д. Мережковский, В. Розанов, а также воплотилась в литературе модернизма. Вторая выражалась в различных моделях социального христианства, куда можно отнести толстовцев, духоборов и мн. др. религиозные сообщества в России того времени, о которых также будет писать Н. Буткин. Вопрос о плоти и поле как ее «огненном острие» для него как раз и решает христианский аскетизм, преодолевающий законы естественной жизни и тем преображающий ее, идеал же «преображенной жизни дан в Христе», ибо «Христос осилил и смерть» (1913, № 4, с. 96, 97). Различные стороны социального христианства, воплощенные в жизни, о. Николай рассмотрел в статье «Ищущие Бога», основной темой которой, как это следует из заглавия, стало богоискательство.

О. Николай — не обскурантист, безоглядно отвергающий все современные ему явления жизни, противоречащие догматам. Так, в статье «Аскетизм и христианство» он активно использует лексику нового религиозного сознания и тогдашних

---

<sup>10</sup> По-видимому, при печати произошел сбой пагинации, т. к. номера нескольких страниц необоснованно меняются.

философско-критических публикаций его творцов: говорит о «двоении» современного человека, выстраивает антиномии и парадоксы («разлюбить, чтобы снова полюбить»), пишет о поиске синтеза как «нового освященного соединения с миром» (1913, № 3, с. 69) и пр. Религиозные искания современности он оценивает как показатель «совершившегося в душах людей кризиса, перелома в мыслях и настроении», свидетельствующего «о накоплении нового духовного опыта». «Богоискательство подтачивает самодовольство земных счастливых, обличает грехи... зовет людей к покаянию» (1913, № 28, с. 385) — в этом его важность и симптоматичность для современного состояния сознания. Но «ищущие Бога» забывают, что «Божий разум открывается человеку только через единение с людьми, через приобщение к вере вселенской», руководствуясь собственным разумом, они забывают и о церковном предании (Там же, с. 388). Опираясь на книгу А. С. Панкратова «Ищущие Бога. Очерки современных религиозных исканий и настроений»<sup>11</sup>, на произведения П. Боборыкина, М. Горького, о. Николай приводит различные примеры богоискателей — «блудных сыновей» Церкви. «Представления о религии темного люда» особенно ярко выражаются в сектантстве, в явлении «братчества» (1913, № 30, с. 705). Религиозное движение в интеллигенции началось с Л. Толстого, который заставил многих усомниться в достижениях «положительной науки», задуматься «о тайне жизни и о смысле человеческого существования» (1913, № 39, с. 897). Это не случайно, ибо сам Толстой пережил настоящую «драму мысли и дела», описанную им в «Исповеди». Отсюда, и толстовство, проповедующее любовь «как забытое Христово начало жизни» — «мост от безбожной жизни к христианству» (Там же, с. 900). Но оно, как и сам Толстой, опирается на земную жизнь, тогда как «смысл религии в постоянном общении с миром невидимым ради того, чтобы победить в своей жизни и личности законы естества и воплотить в себе правду Божию» (Там же, с. 901). Главный же порок учения Толстого в том, что оно отрицает живого Бога, представляет собой не религиозную, а моральную систему. Н. Буткин критикует Толстого и за анархизм, поскольку христианство ни в коей мере не отрицает государство и его институты. Церковь — духовная организация, она существует параллельно с государством.

Как известно, рубеж XIX–XX вв. стал особенно жизненным для расцвета всевозможных сект и религиозных движений в русском народе, тогда же аналогичные явления наблюдались в среде интеллигенции. А. Е. Эткинд, основательно изучивший историю отечественных сект, отмечал: «Русское сектантство переоткрывали много раз, но самым бурным способом — в Серебряном веке» [Эткинд А., с. 5], когда «сектантские чаяния» нередко становились образцом и продуктивной основой для мистических увлечений многих писателей, поэтов, философов. Поэтому обращение к этой теме Н. Буткина и закономерно, и показательно: сохраняя верность христианским догматам, он стремится понять свое

---

<sup>11</sup> Александр Саввич Панкратов (1872–1922) — журналист, публицист, исследователь русского сектантства, автор очерков на религиозно-общественные темы. В книге «Ищущие Бога. Очерки современных религиозных исканий и настроений» (М., 1911), которой интересовался и Л. Н. Толстой, он описал различные религиозные секты и движения: евангелистов, «бессмертников», адвентистов, старообрядцев разных согласий, толстовцев и др.

время и найти правильные пути взаимодействия со временем, с прихожанами, со своей верой. Тема богоискательства неизбежно выводит его к актуализировавшимся в ту пору вопросам социальной деятельности церкви, преобразования традиционных форм ее работы с населением страны, о чем мы упоминали в начале данной главы.

Отец Николай признает важность для его времени вопроса «о возможности осуществления в мире христианской организации», это «основной пункт современных религиозных исканий в интеллигенции» (1913, № 40, с. 925). В качестве примера существующих христианских общин он указывает на Крестовоздвиженское Неплюевское братство, упоминаемое и в книге Панкратова, характеризует его как сообщество не подвижников, а «хороших хозяев», земную организацию, имеющую «не спасение первой целью, а благо и пользу в этой жизни» (Там же, с. 928). Цитируя о. С. Булгакова, Н. Буткин подчеркивает ложность идеи «такого церковного социализма», ведущего к «церковному эгоизму». Обращаясь далее к учениям старообрядцев, о. Николай останавливается на фигуре епископа Михаила<sup>12</sup>, который «проповедует о новом социальном христианстве», утверждая: «Не слишком смотри на небо, посмотри — рядом для твоей сестры строится новый позорный дом», или, как писал Л. Андреев, «Ты не можешь оставаться чистым, пока мы скверны» (Там же, с. 929). Все эти факты и настроения, по мысли о. Николая, говорят «об ослаблении в людях церковного сознания, об угасании в них духа соборности». «Церковная организация — это союз людей, одинаково приемлющих Христа и Его учение о спасении, это общение в вере и любви Евангельской. Ее задачи не земные, ее цели не здесь. Она есть Царство не от мира сего» (Там же, с. 930).

Таким образом, социальному христианству, заботящемуся о земном, Буткин противопоставляет христианство личного спасения, но «в одиночку не спасись», как пишет он в работе «Дневник священника. (Хомяков и наше время)», нужно единение с другими, и «церковная жизнь» как раз и «созидается на началах соборности с отречением от собственной воли» (1915, № 26, с. 490). Идеи А. С. Хомякова могут и должны стать ориентиром в нынешнее время духовного шатания и небрежения к церкви, ибо он учил преодолению рационализма и западного раскола церквей. Эти начала соборности о. Николай стремился восстановить в своей общественной деятельности — как проповедник и организатор Симеоновского братства, постоянный член разнообразных епархиальных советов, об этом он читал публичные лекции, писал статьи в ЕЕВ. По-видимому,

---

<sup>12</sup> Епископ Михаил (Семенов) (1874–1916) — богослов, духовный писатель, архимандрит Русской православной церкви, в 1907 г. присоединился к старообрядческой Древлеправославной церкви Христовой (Белокриницкой иерархии), полагая, что синодальная церковь изжила свое. Называл себя «христианским социалистом». А. С. Панкратов писал о нем: «Свободное, или, как еще оно называется, социальное христианство епископа Михаила — “новая вера”. Оно может возникнуть только на пепелище старых форм», и он же добавлял, что христианство еп. Михаила — «совсем не мужичья вера» (Панкратов А. С. Ищущие Бога. Очерки современных религиозных исканий и настроений. М., 1911. С. 124, 126). В 1910-е гг. разрабатывал учение «голгофского христианства»; был очень популярен среди интеллигенции С.-Петербурга (см.: Там же. С. 123–127; Михаил (Семенов), епископ Канадский // Русская вера: офиц. информ. ресурс. URL: [https://ruvera.ru/people/episkop\\_mihail](https://ruvera.ru/people/episkop_mihail) (дата обращения: 01.07.2025)).

о. Николай Буткин может быть отнесен к типу «нового пастыря», который зародился в России во второй половине и ближе к концу XIX в., хотя он сам вряд ли признал бы это за собой. Один из священнослужителей Центральной России писал об этом типе так: «Мы уже видим, что современное духовенство, в сравнении с духовенством прежних времен, стало совсем другое. <...> В настоящее время стал нарождаться... новый тип пастырей — общественных деятелей в роде законоучителей в различных школах духовного и гражданского ведомств, в роде представителей в высших законодательных учреждениях, в земствах, городских управлениях, в роде кооператоров, лекторов и писателей на тех или иных поприщах общественного служения и т. под. Одним словом, появился тип пастырей, которые хотя и не состоят на общественной службе, но всецело проникнуты стремлениями практических деятелей на житейской почве»<sup>13</sup>.

С началом войны публикации Н. Буткина в ЕЕВ обретают все более личный характер, рубрика «Дневник священника», как он именуется свои сочинения, становится собственно дневником о. Николая. Подчас автор наполняет его личной проповедью, обращенной к священству и призванной поднять его дух в тяжелое военное время: «...война имеет религиозный смысл: в ней открывается суд Божий над царями и царствами, ею испытывается совесть народов, поражается зло человеческое и восстанавливается правда Божия», важно только «разгадать намерения Божии» (1914, № 45, с. 997). «Война, великое испытание Божие, должна открыть глаза и духовенству на грехи его» (1915, № 21, с. 399). Привлекая литературный материал (произведения Толстого, Короленко, Достоевского), о. Николай сталкивает концепты жизни и смерти и ведет читателя к мысли о том, что материалистическое мировоззрение «несет за собой опустошение и смерть», но «смерть бессильна парализовать в человеке жизнь, когда сердце питается идеями, одухотворяющими мир, людей, их жизнь верой в бытие истины, добра и красоты» (1915, № 28, с. 537–538). Подчас он заостряет и заставляет звучать болезненные вопросы современности, актуальные во все времена. Так, в написанном для «народного чтения» рассказе «В миру на людях» он ставит проблему спасения — можно ли достичь его в мирской жизни или только в монастыре, приводя героев к выводу, что и незаметная работа «в миру» может оказаться великой для Господа (1914, № 16, с. 345–357). Отталкиваясь от статьи Д. Мережковского «О религиозной лжи национализма»<sup>14</sup>, он пытается примирить злободневные идеологемы, бурно обсуждавшиеся в тогдашней печати: «Всемирность христианская и национализм, будучи непримиримы логически, рассудочно, объединяются в сфере самой жизни религиозной» (1914, № 49, с. 1090). Идея служения Церкви неразрывно соединялась у о. Николая со служением народу и Отечеству,

---

<sup>13</sup> Баженов В., священник. Желателен ли тип современных пастырей, как общественных деятелей? // Тверские епархиальные ведомости. 1914. Апрель. С. 310–311 (цит. по: [Скарборо, с. 56]).

<sup>14</sup> Статья Мережковского входила в сборник «Невоенный дневник. 1914–1916» (Пг., 1917). В ней критик объявлял: «Борьба с национализмом — главная задача русской интеллигенции» и противопоставлял национализму «принцип культуры истинной, всечеловеческой» (Мережковский Д. С. О религиозной лжи национализма // Сайт «Дмитрий Мережковский». URL: <http://merezkovskiy.lit-info.ru/merezkovskiy/kritika-mer/nevoennyj-dnevnik-1914-1916/o-religioznoj-lzhi-nacionalizma.htm> (дата обращения: 01.07.2025)).

о чем он также нередко писал в своих проповеднических статьях (см., например: 1913, № 41, с. 955–959).

Наряду с участием в общественной жизни, в немалой степени волновали тогда приходских священников и чисто профессиональные вопросы — о том, как лучше и вернее донести до «паствы» Слово Божие. Не раз писал об этом и о. Н. Буткин. В докладе «О необходимости сближения пастырей с пасомыми», о котором сообщалось в отчете о деятельности организационной комиссии пастырских собраний в Екатеринбурге за 1912 г., помещенном в официальной части ЕЕВ, он «констатировал рознь... между духовенством и паствою» и говорил о необходимости ее преодоления, в частности, через широкую деятельность по благотворению (1913, № 2, с. 45; см. также: «К пастырям-проповедникам». 1913, № 28, с. 663–669 и др.). Он остро ощущал свое призвание. «Я был рад, что Бог дал мне слово», — завершает он рассказ о поездке в Верхотурье, где ему пришлось читать проповедь и довелось испытать подъем «высоких религиозных переживаний» (1913, № 50, с. 1213, 1215).

\* \* \*

Отвлечемся на некоторое время от статей о. Николая Буткина, чтобы тем вернее высветить своеобразие его позиции, остававшейся неизменной все последующие годы жизни.

В 1912 г. в ЕЕВ публикуется статья «Больной вопрос» (за подп. *Рук для С. П.*), содержащая сочувственный отклик на статью уральского священника прот. Т. Андриевского в столичном журнале «Странник» под названием «О причинах упадка церковного учительства и о средствах оживления его». «...В статье о. Андриевского, — писал неведомый нам автор рецензии, — есть богатый опыт жизни и совершенно новая, оригинальная, навеянная этим опытом, постановка вопроса» (1912, № 30, с. 696). Он довольно подробно излагал основные пункты критики Андриевским современных проповедей и проповедников<sup>15</sup>, равнодушие к которым со стороны общества было очевидно для многих. Причины этого равнодушия — «в самой проповеди», а не в христианстве, поскольку проповедники не считаются с душевным состоянием своих слушателей, с их умственным и нравственным развитием, а потому не в состоянии руководить их духовной жизнью, «их совестью, их сердцем». «Мир весь во зле лежит, все в мире грех, вся погибель людей от греха», но, чтобы «раскрыть людям эту опасность», нужно «знать своего врага в подробностях», т. е. разоблачать существующее зло, многочисленные «язвы, разъедающие нашу жизнь» (Там же, с. 700–701). Андриевский перечисляет эти язвы: «явная и тайная проституция, внецерковный симбиоз, мальтузианство, босячество, хулиганство, алкоголизм, вырождение, сифилис и т. д.» — все они, однако, «или обходятся в церковных проповедях или, если и затрагиваются, то настолько платонически... что у слушателя на первом плане

---

<sup>15</sup> Автор рецензии в ЕЕВ чаще всего дословно цитирует статью Андриевского, поэтому мы цитируем ее по публикации в ЕЕВ. В случаях несовпадения цитаты приводятся по журналу «Странник».

евангельские блудницы, мытари да фарисеи, а современная действительность еще более плотно задергивается покрывалом»<sup>16</sup>. «Очистить язык от всякого рода метафор и образных выражений», действовать и на сердце и на ум слушателей — вот к чему призывал проповедников Андриевский. По мнению автора рецензии в ЕЕВ, он «открывает новые горизонты богословской науки, указывает новые пути ее» (Там же, с. 702). Новизна же предложений о. Тихона состояла в том, что он предлагал внедрять в богословие данные опытных наук и обозначил самые, с его точки зрения, необходимые разделы, с которыми и должно взаимодействовать богословие: амартология, «наука о грехе»; «методика нравственности», т. е. пути «постепенного восхождения человека от низших форм жизни к высшим»; танатология, «наука о смерти» (Там же). «Все семинарские науки, — заключал Андриевский, — должны объединиться в одной общей и великой науке — науке о жизни человека (биотике). Она должна представлять собою синтез человеческих знаний, освещенных откровенными истинами. Она должна научить законам жизни, раскрыть смысл человеческого бытия, указать средства к достижению цели, для которой человек существует на земле...»<sup>17</sup>. Только так проповедники могут превратиться «из нынешних популяризаторов богословских учебников в действительных учителей жизни»<sup>18</sup>.

Андриевский действительно произнес новое слово в современном ему богословии, при этом он ссылаясь не на учителей Церкви, а на И. И. Мечникова, основателя геронтологии, много сделавшего в области иммунологии, автора популярной книги «Этюды оптимизма» (1907). О создании науки о жизни («биотики» или «бионики») тогда только начинали говорить. Неслучайно то обстоятельство, что кроме рецензии в ЕЕВ, иных откликов на статью Андриевского мы не обнаружили: вероятно, его слово оказалось слишком новым и неожиданным. Н. Буткин также подходил к поставленной им проблеме, но решал ее на более традиционных для священнослужителя путях. В статье «Аскетизм и христианство» он утверждал: «С принципом возможности преодоления законов естественной жизни входит христианин в мир, в жизнь и начинает свое религиозное делание. Самый большой грех наш в том, что мы религиозное творчество подменили бытом, мы приняли мир и что в нем есть, как нечто самоценное и вклеили в мирскую жизнь религию только для оправдания быта» (1913, № 4, с. 94). «Дух мещанства», по его мысли, вторгается «в самый строй религиозной жизни и силится захватить, подчинить себе деятельность Церкви, этого святого Царства на земле». Христианин тоже «живет среди людей, соприкасается с их жизнью, бытом. Но не сливается с ним, не входит в него всей своей душой. Он над землей, а не на земле. <...> он силою веры в Бога превращает сырой материал в обратную ценность, выявляет на почве естества присутствие высшей силы и ею преобразует жизнь. Идеал этой преобразенной жизни дан в Иисусе Христе. Нужно чаще глядеть на Него, думать над Его историей, и затем подражать Ему» (Там

---

<sup>16</sup> Андриевский Т., прот. О причинах упадка церковного учительства и о средствах оживления его // Странник. 1910. Май. Отд. 2. С. 783.

<sup>17</sup> Там же. С. 788. В ЕЕВ — «Все богословско-пастырские науки...».

<sup>18</sup> Там же.

же, с. 95–96). «Христианин вслед за Христом Силою Духа Святого исправляет точно также немощь человеческой природы, а с нею и недостатки человеческой жизни, но его средство не медицина и наука, а вера в Бога» (Там же, с. 97) — таким было кредо жизни о. Н. Буткина, основанное на догматике православной Церкви и принципиально противоположное тезисам Т. Андриевского, сориентированным на идеи социального христианства, на прогрессивное развитие и общества и церкви в содружестве с наукой. Радикалистские взгляды этого необычного протоиерея (Т. Андриевского) вкупе с его натурой, в которой, по выражению ученика, «потенциально уживались и протопоп Аввакум, и Иван Карамзев»<sup>19</sup>, повлекли за собой неожиданные повороты в его жизни, которых — несмотря на весь трагизм судьбы — избежал протоиерей Н. Буткин.

Тихон Петрович Андриевский (1873–1935), окончивший Тифлисскую духовную семинарию и Казанскую духовную академию, был рукоположен в сан протоиерея, в 1906–1912 гг. служил преподавателем в Пермской духовной семинарии, в 1912–1917 гг. — законоучителем в гимназии г. Камышлова. После Февральской революции Андриевский сначала поступает в сельхозкоммуну, а в конце 1919 — начале 1920 г. окончательно порывает с Церковью и до 1930 г. работает «антирелигиозником» в Свердловске, Кунгуре, Шадринске. В 1934 г., спасаясь от голода и нищеты, уезжает на Северный Кавказ, где в 1935 г. умирает в районной больнице Беслана от порока сердца<sup>20</sup>. Человек безусловно талантливый и разносторонний, он, как видим, кардинально менял взгляды, но в чем-то оставался верен своим рецептам спасения человечества. Вскоре после 1904 г. Андриевский написал повесть «Архиерей», в которой представил утопическую историю создания усилиями нового архиерея, приехавшего в город, духовной общины из прежних бродяг и ночлежников; благодаря пассионарности владыки и поддержке других священников ночлежники, получив кров и возможность трудиться на свое же благо, довольно быстро преображаются. Основными способами воздействия на них выступают те средства, которые всегда есть в распоряжении церкви: исповедь, причастие, святая вода, но главное — вера, которую пробуждает в душах погибающих людей своими проповедями архиерей, его опора на естественное знание и материальная помощь людям. Немаловажно, что, по воспоминаниям ученика Андриевского в Перми В. А. Игнатьева, Т. Андриевский рассказывал семинаристам об опытах на своей телесной природе, которые, по его словам, увенчались успехом и помогли ему овладеть «плотью»<sup>21</sup>.

Возможно, о вероотступнике Т. П. Андриевском не стоило бы говорить в связи с о. Н. Буткиным, отличавшимся беспримерной честностью и верностью долгу. Но они были знакомы, и в автобиографическом романе «Виноградари», в его

---

<sup>19</sup> Игнатьев В. А. Воспоминания о Пермской духовной семинарии начала XX века. Ч. 1 / под ред. В. Г. Бояршинова; Гос. архив Пермского края. Пермь: ГАПК; ООО «Траектория», 2017. С. 171.

<sup>20</sup> Историю жизни Т. Андриевского реконструировал Ю. М. Сухарев [Сухарев]. Дополнительный список и его трудов, и др. статей см. в нашей статье об Андриевском и его повести: [Созина, 2025].

<sup>21</sup> Игнатьев В. А. Воспоминания о Пермской духовной семинарии начала XX века. Ч. 1. С. 163–165.

второй части под говорящим названием «Обреченные», Буткин вывел Андриевского под именем о. Стефана Тихановского, а себя как рассказчика-героя — под именем о. Григория Загуменных. Незадолго до революционных событий 1917 г. к Загуменным приехал племянник, офицер и бывший семинарист. Он вспоминает учителей семинарии, среди них — Тихановского (т. е. Андриевского), и характеризует его взгляды как очень отличавшиеся от общепринятых: «Например, он говорил, что Церковь действительная существует только в Избранных и невидима. Видимое же христианство представляет собою отпадение от чистоты веры и заключает в себе много человеческого». По его словам, свидетельствует рассказчик, «все большие религии, буддизм, еврейство, христианство, вошли в мир с социальной задачей — изменить жизнь людей. Но, при соприкосновении с действительностью, все эти религии потерпели одинаковое изменение: морально-общественная сторона постепенно скрадывалась. На ее место становилась мистика и личный аскетизм». «Выходит, что мир сильнее религии?» — спрашивает о. Григорий. — «Пока да», — отвечает племянник, воспроизводя логику мысли Тихановского-Андриевского<sup>22</sup>. Не углубляясь в догматику и историю христианства, заметим, что именно силе мира стремился противопоставить силу духа и веры о. Н. Буткин. В этом состоял смысл его борьбы с «бытом» т. е. с жизнью, всецело погруженной в обыденность, лишенной духовного начала. Николаю Буткину был присущ естественный демократизм, не требующий рефлексии, органично сближающий его с прихожанами, что так ярко проявилось с истории его жизни особенно после Октябрьского переворота, когда он разделил со своей «паствой» все тяготы жизни при новом строе и упорно продолжал служить тем идеалам, которым был призван. Андриевский, казалось бы, тоже не принимал власть земного, но его приподнятость над плоскостным существованием означала, наряду со служением малым мира сего, чувство избранности и силу избранничества, не данную другим и позволяющую ему руководить жизнью других, — что, собственно, и делает его герой архиерей в упомянутой повести — и что, напомним, совпадало с устремлениями «поповичей» рубежа веков не только к духовному, но и к политическому лидерству в обществе.

Эти два умных, образованных, наделенных даром убеждения священника представляли разные позиции в понимании социальных функций христианства, так что столкновение их было неизбежно, оно описано в романе Буткина далее. О. Григорий Загуменных (т. е. фактически о. Н. Буткин) был приглашен на собрание благочиннического округа, проходившее в Каменском заводе, по-видимому, осенью 1917 г., там он читал доклад «Жизненная драма духовенства», и там же встретился с Тихановским-Андриевским. Свое выступление о. Григорий закончил излюбленной мыслью: «На пороге новой жизни духовенство должно крепко взяться за то, чтобы очистить церковную жизнь и свою собственную от

---

<sup>22</sup> Буткин Н., протоиерей. Роман «Виноградари. Ч. II. Обреченные». (Окончание) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2017. № 1. С. 312.

бытовой грязи и беспринципности. Быт — наш враг, и ему надо объявить беспощадную войну»<sup>23</sup>. В прениях по его докладу кто-то из «батюшек» предлагал вернуться к прошлому и жить, как жили отцы; кто-то утверждал, что «народ забыл Бога» и в обществе не стало уважения к их сану. Иначе высказался о. Стефан (т. е. Андриевский). Основная мысль его выступления состояла в том, что сама религия и Церковь сегодня переживают драму, выражением которой является печальное положение духовенства, и причина этого — в отрыве церкви от жизни, от науки и культуры, в устарелости ее догм, ибо одна и та же «проповедь о личном спасении, награде на небесах за пост и покаяние» уже не устраивает людей, им нужно нечто иное, более жизненное. «Мы отгородились от жизни, от людей высокими стенами и словно провоцируем сами соблазн: обходитесь без нас. Люди покидают нас, а с нами и Церковь. Кто осмелится бросить в них камень за это. Подумайте — за что нас любить, за что ценить наше дело и проповедь?», — горько сетовал докладчик, но заключал призывом влиться в новую жизнь: «Может быть, новые условия пробудят в духовенстве дремлющие силы, и Церковь выйдет решительно на путь общности»<sup>24</sup>.

Идеи Андриевского открыто перекликались с идеями «нового религиозного сознания», выраженными в работах его идеологов еще в предреволюционные десятилетия. Вот лишь одно достаточно близкое совпадение. В статье «Теперь или никогда» (из книги «Грядущий хам» 1906 г.) Д. С. Мережковский ставил перед Церковью дилемму: «Теперь церкви нельзя больше медлить: теперь ей надо вступить бесповоротно на один из двух путей: или на старый путь пассивного бездействия, явного вольного отречения от всякой политики, тайного невольного служения политике Князя мира сего... или же на новый путь великого общественно-политического действия, служения всечеловеческому Грядущему Господу»<sup>25</sup>. Сближение Церкви с обществом, с интеллигенцией многим казалось тогда насущным вопросом времени. Но, как указывал прот. Г. Флоровский, на соблазне ожидания скорых перемен и сорвалось «новое религиозное сознание». Даже среди священнослужителей «очень немногие сознавали, что нужен духовный сдвиг. Очень немногие понимали, что восстановление внутреннего мира и порядка достижимо не на путях церковно-политических мероприятий, но только в духовном и аскетическом подвиге. Выход был именно в аскетическом собрании или возрождении» [Флоровский, с. 483]. Среди этих немногих был и прот. Н. Буткин. Прот. Т. Андриевский оказался по другую сторону баррикад; после 1917 г. он хотя и не вступил в ряды «обновленцев» русской церкви, но совсем отошел от нее: сначала, объявив себя «независимым священником», недолго служил в одной из церквей Камышлова, предоставленной ему местным исполкомом, а затем и вовсе отрекся от сана.

В дальнейшей переписке отца Николая и (тогда еще) отца Тихона (у Буткина,

---

<sup>23</sup> Там же. С. 315. Как следует из контекста работ о. Николая, «быт» понимался им достаточно широко и почти символически — как «плотскость» мира, противостоящая духу, в которую оканчивается погружен человек, в том числе зачастую и священнослужитель, пытающийся выстроить Царство Божие на земле.

<sup>24</sup> Там же. С. 316.

<sup>25</sup> Мережковский Д. С. Большая Россия. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 72.

напоминаем, — о. Григория и о. Стефана) позиция обоих еще более проясняется. Андриевский упрекает своего «собрата» за пренебрежение к социальным учениям, к общественной жизни, вообще к реальности, к т. н. правде жизни, в том числе народной, где есть лишь «беспросветный мрак, труд и грехи с отчаянья»<sup>26</sup>, рисует картину ужасающей жизни современной деревни (в духе обличительного дискурса русской реалистической литературы). Церковь, равнодушная к положению народа, по его мнению, заслуживает того, чтобы от нее отречься. Он стремится развернуть церковь и религию лицом к жизни со всеми ее противоречиями, раскрыть потенциал христианства как социального учения<sup>27</sup>. Позиция о. Николая Буткина, повторяем, основана на традиции: он противопоставляет религию жизни, полагая, что христианство, противостоя «буйству жизни», «открывает перед нами особый, надмирный путь жизни»<sup>28</sup>, церковь должна стоять вне политики и вне быта, погружение в который и есть грех современного духовенства. Для него важная евангельская истина: «Ищите прежде Царствия Божия и правды Его, и сия вся приложатся вам» (Мф. 6:33). Он прозорливо указывает на истоки идей своего оппонента и то, к чему они приведут: «Пропусту Ваш социализм — это бесплотная идея, отрешенная от всякой наличной формы. Вы хотите накинуть на нее святую одежду первохристианства. Социалисты только потешатся над Вами. Откройте же глаза вовремя! У нас под руками истинное толкование духа социализма. Это дух Великого инквизитора. Его обетование — это счастье последних дней человечества, его тактика — это полное повиновение и доверие к вождям, которые одни знают Тайну»<sup>29</sup>.

Отметим однако, что Андриевский в своих письмах не отрекается от христианства — судя по ним, в ту пору он переживает тяжелейший кризис, состояние выбора между социализмом и церковью, которая в его представлении опорочила себя слишком многим («Неужели Церковь, где недавно хозяйничал Распутин, есть Христова Церковь?»<sup>30</sup>). Последние строки его письма, приводимые о. Николаем, исполнены боли и трагического предвиденья: «Я предвижу роковые искушения умов в народе и если крестьяне русские отступят от веры, вина падет на нас духовенство и на Церковь. Меня страшит эта ответственность». Но он же признает правоту о. Николая, его духовную стойкость: «Счастливы Вы, что имеете дело живое и умеете делать его. Светите хоть Вы за нас»<sup>31</sup>.

Последнее письмо о. Николая Андриевскому действительно наполнено светом веры: «Нам не остановить этого буйства, но мы должны стоять на страже души и настойчиво напоминать о Суде Божьем, о вечности и спасении. Наша проповедь

---

<sup>26</sup> Буткин Н., протоиерей. Роман «Виноградари. Ч. II. Обреченные». (Окончание) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2017. № 1. С. 327.

<sup>27</sup> «Его путь, — справедливо отмечает Ю. М. Сухарев, — нечто среднее между социальным христианством и христианским социализмом» [Сухарев, с. 209], сам же Андриевский называл это «жизненным христианством». Напрашивается сопоставление со «свободным» (социальным) христианством еп. Михаила (Семенова), о котором см. в примеч. 12.

<sup>28</sup> Буткин Н., протоиерей. Роман «Виноградари. Ч. II. Обреченные». (Окончание). С. 326.

<sup>29</sup> Там же. С. 325.

<sup>30</sup> Там же. С. 327.

<sup>31</sup> Там же. С. 329.

не принесет плодов быстро, но пригодится, и когда Власы<sup>32</sup>, нагрешивши достаточно, схватятся за голову, они добром помянут нас. <...> Любить нас при новых порядках, конечно, не будут. Но, я верю, социалисты, сами не желая того, помогут Церкви вернуть себе былые дни чистоты и привлекательности»<sup>33</sup>.

\* \* \*

Мы не беремся выносить оценки и судить о том, кто был прав в этом идейном и жизненном споре двух «батюшек», — свой «суд» свершила история, главный Нададресат (по М. Бахтину) любого человеческого диалога. Свершился ли Высший суд — нам знать не дано. Идеи социального христианства в начале XX в. были крайне популярны и востребованы — это движение отчасти и подготавливало революционное свержение старого строя, так что Т. Андриевский — отнюдь не единичный феномен. Протоиерей же Николай Буткин был верен своему призванию до конца; его статьи, его автобиографический роман до сих пор интересны и привлекательны для читателя, а его полемика с «собратом» и «отступником» и сегодня может заставить нас задуматься о многом.

## **2.2. Литературно-художественные публикации уральских авторов 1910-х гг. на страницах местной клерикальной периодики: инокиня Августа (Щукина), священник Симеон (Васильев)**

С середины 1860-х до революционных 1917–1918 гг. практически в каждой губернии — епархии Российской империи — выпускалось местное церковное периодическое издание «Епархиальные ведомости» (ЕВ). Каждый номер состоял из официальной и неофициальной части. Официальная часть предназначалась для публикации документов — указов Императора, Синода, правящего архиерея, финансовых отчетов духовных учебных заведений и благотворительных обществ, даже списков оставленных в бурсах на второй год — эти материалы хорошо знакомы историкам. Содержание неофициальной части не регламентировалось, зависело от воли редактора, но при этом контролировалось архиереем.

Нередко неофициальная часть епархиальных ведомостей заполнялась случайными материалами: перепечатками новостей столичной светской прессы, популярных брошюр, распространением которых занималось ведомство

---

<sup>32</sup> Имеется в виду герой стихотворения Н. А. Некрасова «Влас» (1855), имя которого становится для о. Николая нарицательным в обозначении русского народа, способного и к греху, и к покаянию.

<sup>33</sup> Буткин Н., протоиерей. Роман «Виноградари. Ч. II. Обреченные». (Окончание). С. 329.

К. П. Победоносцева. Публиковались расшифровки проповедей правящего епископа и популярных среди народа пастырей. Появлялись и травелоги — описания путешествия по святым местам (на Валаам, Афон, в Иерусалим). В епархиях за Волгой, как правило, существовали штатные должности разъездных миссионеров, такие сотрудники представляли в редакцию миссионерские отчеты — особый тип травелога с описанием побед на диспутах в старообрядческих и сектантских селениях, о поражениях говорить было не принято. Стихи, малая проза, литературная критика на страницах таких изданий появлялись редко, впрочем, не реже чем в светской периодике.

Между тем у провинциального литератора из уездного или губернского города практически не было шансов опубликовать свои произведения на родной земле. Пробиваться же в столичные литературные журналы и издательства требовало затрат времени и сил. Церковная периодика была в этом отношении исключением. Публикация не стоила автору денег, хотя и не приносила гонораров. Зато ЕВ приходили в самые отдаленные уголки, непременно попадая в уездный город или село писателя. Существовали, разумеется, и конфессиональные рамки, в которые должен был вписываться присылаемый материал, но они не были жесткими. Кроме размышлений на религиозную тему, поэтических парафраз молитв, библейских сюжетов, в изданиях приветствовалась пейзажная лирика, патриотические сочинения о подвигах героев войны и т. д.

В центре нашего внимания две судьбы, две творческих траектории дореволюционных авторов, принадлежавших к церковному клиру, — инокини Августы (Щукиной) из Туринской Слободы, стихи которой публиковались в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях» (ЕЕВ), и о. священника Симеона Васильева, печатавшего в «Оренбургских епархиальных ведомостях» (ОЕВ) короткую прозу.

Оба автора жили в уральской глубинке, вдали от губернских и епархиальных центров, а значит подготовить и напечатать произведения стоило им значительных усилий. С учетом их клерикальной принадлежности, других шансов, кроме как публикация в местной церковной периодике, у них не было. Клерикальность определила их авторские стратегии, содержание и жанровые формы их литературного творчества — оды, акафистоподобные гимны, святочные рассказы, а также патриотические сочинения о Первой мировой войне.

\* \* \*

**Инокния Августа (Щукина)** публиковала стихи на страницах ЕЕВ в 1912–1916 гг. Сведения о ее жизни скудны, разбросаны по новостным заметкам ЕЕВ, церковным ведомостям.

Августа Михайловна Щукина происходила из купеческой семьи, по другим сведениям — из мещан. С середины 1900-х г. была «рясофорной послушницей» и несла послушание «письмоводительницы» в Красносельском Введенском монастыре. Неоднократно паломничала в Верхотурье и Тобольск в сопровождении сестер, участвовала во встречах архипастыря, в том числе на станции Верхотурье,

и при выходе из вагона вручала владыке свои стихотворения. В печати подписывалась «инокиня Августа» или инициалами *и. А.*

Несколько слов следует сказать о самой обители. Изначально она зародилась в с. Бобровском, потом переместилась в с. Красное, ныне Краснослободское — всё это окрестности Туринской Слободы (см.: [Нечаева]). Монастырь был тесно связан с обителями Верхотурья, что неоднократно отражала в своем творчестве матушка Августа. В 1919 г., когда церковная печать уже не выходила, праведный Симеон сам «оказался» на время в Красном селе — туда его мощи эвакуировали белые, чтобы переправить их в Тобольск, но дальше двигаться не смогли. В 1924 г. обитель закрылась, храм был разрушен, не восстановлен до сих пор. Как это часто случалось при закрытии монастырей, сестры разошлись по ближайшим селам. Дальнейшая судьба Августы Шукиной неизвестна.

Какое же положение занимала в обители инокиня Августа и как оно соотносилось с ее литературными занятиями? Вопрос этот важен постольку, поскольку уход в монашество предполагал отречение от мира: монах делается чужд в том числе и литературного творчества, а если берется за перо — то по благословению духовного наставника или настоятеля обители (так трудятся монастырские летописцы). Отрекаясь от мира, монах отрекается и от собственной воли — а какое без этого творчество? Разумеется, в современном мире мы знаем множество исключений из этого правила.

Инокиня Августа занимала, как мы указали выше, положение «рясофорной послушницы». В отличие от греческой, в русской традиции «инок» или «рясофор» (буквально «носящий священные одежды») — промежуточный статус между послушником и полноценным монахом, постриженным в мантию или в схиму. В обиходе женщин в таком статусе называют «матушками» и «сестрами», однако они пока сохраняют мирские имена, тогда как при полном постриге имя принято менять.

Инок еще «не до конца» отрекается от мира, и это касается монастырских должностей (послушаний), где контакт со светским миром неизбежен. Именно такую должность и занимала матушка Августа — письмоводитель, секретарь обители. Поторопись она с принятием следующей степени — мантии, — она либо получила бы управленческую должность, либо до конца была бы обречена трудиться с сестрами на огороде, ничем не выделяясь среди прочих. Таким образом, иноческому сану матушки Августы мы и обязаны знакомством с ее творчеством в печати.

В жизни каждого литератора очень важно первое произведение, с которым он переступил порог редакции, решившись его опубликовать. Матушка Августа впервые отправила в редакцию ЕЕВ поэтическое посвящение священнику-миссионеру Александру Миропольскому. Сегодня он канонизирован в числе Каслинских мучеников и входит как в собор Екатеринбургских, так и в собор Челябинских святых. В ее посвящении речь идет о миссионерском дневнике отца Александра, публиковавшемся из номера в номер в ЕЕВ, выпущенном в наше

время отдельным изданием<sup>1</sup>: «О, с каким необъятным восторгом / Я прочла Ваш дневник до конца: / дивной речи в нем слышался голос, / и в словах отражалась душа. / Озаренное светочем веры, / ваше слово, живое в устах, / разливалось здесь плавно и мерно / на безжизненных книги листах. / Я читала... и сердцем следила / за Апостольским Вашим трудом / и не раз, той порой, оросила / Ваш дневник благодарной слезой» (1912, 31, с. 731–732)<sup>2</sup>.

В основе стихотворения — евангельская метафора: притча о сеятеле. Напомним, что в Писании речь шла об апостолах, проповедующих Иисуса Христа, а судьба всходов оказывалась разной: некоторые падали при дороге, попадали на каменистую почву и взойти шансов не имели. Однако инокиня Августа сравнивает своего героя не только с сеятелем, но и с пахарем, тщательно заботившемся о Божией ниве: «Сейте больше на ниве родной: / Вам родна она, чуждая духом, / Вам близка она волей Творца... / Вашей миссии ревностным плугом / да проложится веры бразда...»; его усилия не пропадут даром: «Семя слова взойдет и окрепнет, / благодати роса снизойдет / и молитвами Матери-Церкви / колос веры, как солнцем, нальет» (Там же, с. 732).

Плодом миссионерского труда являются, конечно, вновь обретенные для православия души: «И откликнется грубое сердце, / и душа затоскует во тьме... / повлечет ее к истине, к свету, / и невер станет брат о Христе. / Будет сын нашей Матери-Церкви... / О! каким неземным торжеством / возликует в тот миг Ваше сердце...» (Там же).

Инокиня Августа создает цикл стихотворений, посвященный архиерейским визитам — как в ее родную обитель, так и посещение епископом торжеств в Верхотурье. Эти произведения, несомненно, имеют признаки оды, сама же инокиня называла их «приветами». (А. П. Богданов в монографии «Стих торжества: рождение русской оды» использует для обозначения таких стихотворений слово «приветство» [Богданов, с. 25].)

Осенью 1913 г. инокиня Августа публикует стихотворение «Встреча Архипастыря. (Отголоски Верхотурских торжеств)», посвященное освящению Крестовоздвиженского собора в Свято-Николаевском мужском монастыре.

Крестовоздвиженский собор, построенный в неовизантийском стиле, был освящен к 300-летию юбилею Царственного дома Романовых. Внешние его стены окрашены в золотистый цвет. Матушка Августа сравнивает собор со златокудрым витязем, собирающим вокруг себя всё русское в этих краях не оружием, но крестом, осеняющим урало-сибирские просторы: «Светло празднует обитель, / под трезвон колоколов, / вот грядет уже Святитель / на ее священный зов. / Как не праздновать преславной: / вот в ее святых стенах / днесь готов собор желанный / и красив, и величав, / точно витязь златоглавый, / над обителью он встал / и высоко над Уралом / крест злаченный приподнял. / Точно кликнул добрым кличем / он к себе Святую Русь...» (1913, 40, с. 949–950).

<sup>1</sup> Миссионеру нельзя молчать об истине. Житие и литературное наследие сщмч. Александра Миропольского. Екатеринбург: УЦИО, 2018.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на публикации инокини Августы в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях» приводятся в круглых скобках с указанием года, выпуска и номера страницы.

Стихотворение пронизано библейскими аллюзиями, например, на Вход Господень в Иерусалим. Также в нем обыгрывается евангельское выражение «свет во тьме светит, и тьма не объемлет его». Всепоглощающей ночи противопоставляется буйство красок и звуков: «Ночь немая град объемлет, / но в обители святой / всё живет, ничто не дремлет... / Все в восторге. Храм сияет / в блеске радужных огней, / запах пихты и в слиянии — / красный звон, ночная тень...» (Там же, с. 950).

Наконец, прибывает владыка Митрофан (Афонский), епископ Екатеринбургский и Ирбитский, сначала прикладывается к раке с мощами праведного Симеона, затем благословляет народ. «И народных тысяч очи / с дивным трепетом в груди / на святителе почил / здесь сказала их любовь...» (Там же, с. 951).

За год до этого, осенью 1912 г., епископ Митрофан (Афонский) посещал Свято-Николаевскую обитель, и матушка Августа также откликнулась на его визит поэтическим «приветом». Она указывает на то, что владыка назначен в епархию не случайно, но призван сюда святым праведным Симеоном Верхотурским: «...Гряди, отец, владыка дорогой / в наш храм святой, / где мирно почивает / Сибири светоч — дивный Симеон! / Ты избран им и призван волей Бога / на труд святительский в Уральскую страну... / Гряди, отец, священною стопою / он ждет тебя ко гробу своему» (1912, 50, с. 1217–1219).

Хотя стихотворение и адресовано владыке Митрофану, значительная его часть посвящена праведному Симеону: «Здесь двести восемь лет небесный житель рая / почиет плотью девственной своей... / Здесь, где душа его в молитвах привитала, / благоволил себя он плотию вселить, / дабы луною полною сияла / обитель, так возлюбленная им» (Там же, с. 1218). Матушка Августа пророчески видит связь между праведным Симеоном и Царской семьей: «И чтит его великая Россия, / льет ему хвалы далекая Сибирь, / и славою цветет у нас его святыня. / За тысячи верст летят к нему мольбы. / В нем видит мощь Державный Император / и в царственных трудах несет ему хвалы, / и близок он, небесных благ ходатай / для всей, их Дома, Царственной семьи» (Там же).

Епископа Митрофана (Афонского) сменяет на екатеринбургской кафедре епископ Серафим (Голубятников). В августе 1915 г. он отправляется в поездку для знакомства с вверенной ему епархией и в числе прочего посещает Красносельскую Введенскую обитель, где несет послушание инокия Августа. Составляя новому архипастырю стихотворный привет, матушка Августа прежде всего подчеркивает простоту и скромность владыки Серафима. Он путешествует «в простой кибитке, одетый поверх рясы в азам (непромокаемое пальто), под проливным дождем» (1915, 34, с. 628). Обитель в глуши редко посещается архиереем. Инокия Августа утверждает, что владыка призван Пречистой Богородицей — небесной покровительницей монастыря: «Ты дорог Ей, святитель Божий, / как наш владыка, наш отец, / не без любви Она вручила / тебе обитель наконец. / Гряди же с миром, наш желанный, / гряди, владыка дорогой, / и нашу юную обитель / утешь, обрадуй, успокой. / О, пусть в убожестве склонилась / семья насельниц пред тобой, / но светлой зорькой озарилась / она с тобою... и тобой... / В Твоих

святительских молитвах / она душою отдохнет, / с тяжелой долей примирится / и легче крест свой понесет» (Там же, с. 629–630).

Еще один цикл стихотворений инокини Августы посвящен святым угодникам. И здесь наблюдается жанровое разнообразие: от гимнов до интимных лирических диалогов.

Гимн святителю Николаю Чудотворцу ритмически перекликается не только с акафистом (самым известным молитвословием этому святому), но и с гимном Российской Империи «Боже, Царя храни» (напомним, что во главе империи стоит Николай II, и святитель Николай Чудотворец — его небесный покровитель): «Слава во веки — Святителю! / Веры Христовой — Носителю! / Вечных заветов — Хранителю! / Церкви — Учителю! / Паств — блюстителю... / Слава небесному жителю! / Таин неведомых — зрителю!..» (1914, 18, с. 401).

Таков и «Гимн святому благоверному князю Александру Невскому», небесному покровителю почившего императора Александра III: «Державы Российской — хранитель, / Небесный, святой покровитель, / Великий наш князь Александр!.. / Под крепкой, могучей десницей / скрываясь, как хищные птицы, / упали ливонцы — враги. / Твоею молитвой святою, / Как чудной, небесной росой, / Российскую рать — укрепи!» (1914, 41, с. 901–902).

В 1916 г. — и это последняя публикация инокини Августы на страницах «Екатеринбургских епархиальных ведомостей» — матушка отправляется в паломничество в Тобольск и создает стихотворение о молитве у гроба святителя Иоанна (Максимовича). Поэтический диалог автор ведет не с самим святителем, но с собственной душой, храня перед святым благоговейное молчание. «Не ты ль, душа моя, стремилась, / не ты ль рвалась идти к нему, / не ты ли с жаром торопилась / отдать священный долг ему?.. / Не ты ли сердцу говорила: Зачем напрасно слезы лить? / Иди к Апостолу Сибири, / проси святых его молитв!.. / Свершились дивные минуты, / отрадней их не помню я: / в священном храме Златоуста / стою в восторге дивном я... / Застыло слово... я молчала, / лишь сердце било в грудь мою. / Я тихо, тихо зарыдала, / Без слов поведав всё ему» (1916, 24, с. 192–194).

Как и большинство дореволюционных духовных поэтов, инокиня Августа не обходит в своем творчестве и Евангельских сюжетов, прежде всего событий Страстной седмицы и Пасхи, как в стихотворении «Мироносицы»: «Под глубокою звездною сенью, / лишь забрезжился только рассвет, / по дорожке лиловою тенью / отразился в саду силуэт... / Кто тяжелый им камень отвалит, / от пещеры Его гробовой? / И, плотней завернувшись в гиматий, / поспешила Мария вперед... / Устремилась Мария ко гробу, / видит, камень отъят от него!.. / Он воскрес! Он сказал, что воскреснет... / И ликуя, трепещет душа» (1916, 16, с. 216–217).

Летом 1914 г. начинается Первая мировая война, и инокиня Августа публикует цикл патриотических стихотворений. Как правило, исходным материалом для них служат публикации в светских газетах, рассказывающие о героях, буднях фронта и тыла. В первом таком произведении «Дерзай, Святая Русь» матушка вдохновляется подвигом членов Царской семьи, а также Великой княгини Елисаветы: «Мужайся, Русь! / те раны нам не чужды, / их первые утер наш Венценосный Царь! / И злато полилось — покрыть святые нужды. / Дерзай! твои сыны,

всё те же, что и встарь! / И первую Сестрой святого милосердия, / как Ангел наш земной, Царица поднялась / и с Царственной Сестрой, и с Дочерью-Царевной / заботу о борцах на рамо приняла» (1914, 39, с. 857–859). Война должна принести Победу, только бы Русь не возгордилась и не забыла, за что ниспослано свыше испытание: «И когда славный мир / покорит смерти пир, / светло празднуй победу желанную... / Не забудь только, Русь, / материнскую грусть / сохранить, как тебе свыше данную» (1914, 52, с. 1144–1145).

Мотив родительской любви неотделим от призыва к самопожертвованию. Стихотворение «Святая скорбь» представляет образ сельской матери, не получившей уже полтора года письма от сына Фролушки с фронта. Мать борется с унынием, но в финале вручает сына Царице Небесной: «В Твой покров сына любимого / я всецело отдаю, / пусть умрет за Русь любимую, / не в позорном лишь плену...» (1916, 10, с. 159–160). Схожий сюжет — и в стихотворении «Отец и сын», в котором «с отвагою мчится седой генерал, / вокруг него рвутся шрапнели» — он разыскивает на поле боя сына Александра, но успевает застать лишь окровавленное мертвое тело: «Фуражку он снял и широким крестом / Навек осенил дорогого. / И так же отважно назад поскакал, / Для дома Отчизны родного» (1914, 43, с. 945).

Особое стихотворение инокиня Августа посвятила памяти иеромонаха Антония (Смирнова), героически погибшего вместе с затонувшим минным транспортом «Прут»: «Пусть... Я верю: Десница Господня / Осенит твой священный здесь прах! Память Вечную петь будут волны. / Но ты жив в наших русских сердцах» (1914, 51, с. 1226).

Стихотворение «За что?» изображает случай в санитарном поезде: в темноте русская сестра милосердия склоняется над лежащим пленником. «Раненый верно? и быстро фонариком / свет на него навела, / видит: германец — и правда, что раненый, / только с винтовкой рука. / Целится в грудь... Не успела родимая / краткой молитвы прочесть...» (1915, 13, с. 260–262).

С 1917 г. публикация стихотворений инокини Августы на страницах ЕЕВ обрывается.

\* \* \*

**Священник Симеон Васильев**, согласно источникам, происходил из дворян, детство провел в Самарской губернии, в начале 1910-х окончил Оренбургскую духовную семинарию (см.: [Щегольков, с. 171–172]). Путь в церковный клир, отметим, нетипичный. Обычно в семинарию поступали дети представителей духовного сословия — от священников до чтецов, дворянским же детям была уготована карьера военного или чиновника. Обращает на себя внимание и то, что несмотря на существование семинарии в Самаре, юноша направляется в соседнюю Оренбургскую губернию. Та благодаря переселенцам была «заповедником» сектантских движений — адвентизма, штундизма, хлыстовства, немало там было и старообрядцев, причем беспоповских толков. Это может означать, что молодой священник намеренно стремился к стезе миссионера, собственным словом воз-

вращающего отпавших в церковное лоно. Однако его судьба сложилась несколько иначе: молодого священника не отправили в степь вести беседы со штундистами и старообрядцами — некоторое время отец Симеон занимал должность эконома семинарии, потом был направлен сельским настоятелем в с. Отрада Дедово-Исаевского благочиния, а после революционных событий был переведен в Уфимскую губернию. На этом следы его теряются.

Робкий шаг в литературу молодой священник делает в 1912 г., когда начинает печататься в «Оренбургских епархиальных ведомостях» (ОЕВ). Первой его публикацией был святочный рассказ; впоследствии он и сосредоточится на малых прозаических формах. При этом, как утверждают историки, перу Симеона Васильева принадлежала также повесть «Павел Колосков», созданная в 1913 г. (см.: [Там же, с. 171–172]), однако найти следов ее публикации не удалось.

В целом, отец Симеон следует канонам жанра святочного рассказа<sup>3</sup>, однако, в отличие от секулярных авторов, он делает акцент на библейской морали, в большинстве рассказов очевидной: не просто благополучный финал, но непременно евангельская или ветхозаветная реминисценция. Разумеется, его святочный рассказ не обходится без «зимних» деталей: жизни или здоровью героев угрожают снег и холод. Фигурируют они и в пасхальных рассказах отца Симеона (хотя Пасха может выпасть и на позднюю весну, отрицательный герой его повествования на санях проваливается под лед).

Герой рассказа «В Рождественскую ночь» (1912, № 51/52, с. 1151–1155)<sup>4</sup> — старый звонарь, он по-детски мечтает первым встретить Христа. Силы его иссякают, и поэтому он поднимается на звонницу (колокольню) значительно раньше положенного срока. Удары в колокол кажутся ему непосильно тяжелыми, но внезапно он обнаруживает, что колокола звонят сами. Звонарь спускается вниз, в храм, и встречает умерших родственников.

Люди готовятся встретить Младенца Христа. Звучат песнопения Рождественской заутрени, и в соответствии с ними происходит движение, приближающее молящихся к Пречистой Деве и Младенцу. Звонарь озабочен неподобающим состоянием своей одежды — известный Евангельский мотив, однако подлинная одежда человека — его добрые дела.

В финале прихожане, так и не дождавшиеся звона к Рождественской службе, поднимаются на колокольню и находят замерзшего насмерть старого звонаря. Очевидная в данном случае метафора «смерть как сон» претворяется в христианскую мораль: смерть есть рождение для новой, вечной, жизни.

Характерен для святочного рассказа также и образ младенца, оказавшегося ночью на морозе, на ветру, ведь и Христос, Царь мира, рождается в яслях за городом, потому что богатые жители Вифлеема не желают принимать Его и Его семью на ночлег. Этот мотив звучит в рассказе отца Симеона «Новое счастье» (1914, 1, с. 11–16). Главный герой — богатый и благочестивый Мирон Осипович — опечален: накануне Рождества у него погибает долгожданный сын Николенька.

<sup>3</sup> Жанр досконально изучен, см., например: [Душечкина; Ковтун, Бурьлова].

<sup>4</sup> Здесь и далее ссылки на публикации о. Симеона в «Оренбургских епархиальных ведомостях» приводятся в круглых скобках с указанием года, выпуска и номера страницы.

Но происходит чудо: в Рождественскую ночь к нему на крыльцо подбрасывают младенца, при котором — записка с его именем: Николай. Мирону Осиповичу сложно принять «чужую кровь», он твердо настроен отдать подкидыша господину исправнику, и лишь когда он принимает нового Николеньку как родного сына, он переживает просветление, а вместе с этим в дом возвращается и атмосфера праздника.

Сюжет другого рассказа Симеона Васильева, «Примиритель. (Быль из недавнего прошлого)» (1915, 51/52, с. 684–694), развивающийся вокруг конфликта сына и отца, перекликается с библейской притчей о блудном сыне. В Евангелии отец принимает блудного сына без условий, в рассказе же отец не может забыть прежнюю обиду, хотя сын постоянно ищет примирения. Вернуть мир в семью помогает внук — единственный грамотный в семье. Дед не желает видеть внука, но в канун Рождества душа его томится без слов Писания. Бабушка тайком пускает внука в дом, тот раскрывает Библию и читает о Рождестве Христовом.

Зимние холода в святочных рассказах нередко сочетаются с мотивом дороги, который отсылает к евангельскому повествованию (Святое семейство также находится в пути: сначала из Назарета в Вифлеем, чтобы участвовать в переписи, затем из Вифлеема в Египет, чтобы спастись от преследования царя Ирода). Это сочетание находит отражение в рассказе Симеона Васильева «Под Рождество» с подзаголовком «Истинное происшествие» (1912, 51/52, с. 1067–1072). Два семинариста возвращаются домой на каникулы; чтобы сэкономить, они нанимают одну подводку до пункта, где живет один из них, второму же предстоит одолеть лишь несколько верст до села Арбузово по знакомой дороге. Поднимается вьюга, юноша сбивается с пути и падает в снег.

Много лет спустя в приемную епископа обращается купец, желающий пожертвовать деньги на добрые дела. Купец рассказывает о том, как тяжело бездомным зимой, и между делом упоминает, что в юности сам сбился с дороги и случайно наткнулся на окоченевшего юношу-семинариста. Ямщик ворчал, считая прохожего безнадежным, но будущий купец настоял взять его с собой. Семинариста доставили в село Арбузово, и тот оказался жив.

Архиерей и купец — оба растроганы. Первый — тем, что встретил наконец своего спасителя, второй — тем, что спас не просто человека, но будущего архипастыря. Он говорит владыке, что с тех пор не знал неудачи в делах — и здесь звучит параллель с библейским псалмом царя Давида: «жил и состарился, но не видел праведника, просящего хлеба».

В рассказе «Счастье дедушки Мартьяна» (1914, 1, с. 857–864) сельский богач Кузьма отказывается подвезти путника — старика Мартьяна, идущего в храм и поющего рождественские песнопения. Внезапно под ноги лошадям богача бросается заяц, сани переворачиваются, Кузьма получает травму, а Мартьян рад простить обидчика и поспешить ему на помощь.

Еще одно сочинение священника Симеона Васильева называется «Рождественская ночь. Рассказ книгоноши» (1913, 51/52, с. 1043–1049). Продавец книг сбивается с пути и с трудом выбирается к селу. Однако на ночлег его пускают неохотно — в селе живут старообрядцы, которые не хотят общаться с никонианами,

питаться с ними из одной посуды. Тем не менее они не оставляют путника замерзать, пускают в дом. Книгоноша сразу же заводит с ними диспут о преимуществе «новых» книг над «старопечатными» и под утро обращает хозяев из раскола в каноническое православие.

Финал «Рассказа книгоноши» может показаться надуманным, но напомним, что автор в молодости стремился к миссионерскому поприщу, т. е. был знаком с атмосферой сельских религиозных диспутов. С точки зрения автора возвращение в каноническую Церковь — тоже рождение в новую жизнь, что совпадает с основным мотивом праздника Рождества.

К рождественскому циклу священника Симеона Васильева примыкает и рассказ «Пасхальная риза» (1914, 12/13, с. 270–277), он также связан с мотивами губительного холода и дороги. Старый священник просит сельского богача Лукьяна купить новые облачения (богослужебные одежды) к празднику Пасхи. (Поясним: на Пасху принято надевать красные ризы, красный — цвет торжества, но одновременно и цвет крови. Библейское пророчество о Христе говорит: «почто червлены ризы Твоя?». Этот образ можно отнести и к Спасителю, идущему на жертву ради человечества, и к старенькому священнику, посвятившему жизнь своим прихожанам.) Купец Лукьян не соглашается на лишние траты. Священник в ближайшее воскресенье произносит проповедь о несправедном богатстве. И тогда Лукьян отправляется в город с жалобой к епископу на старого пастыря, надеясь получить на приход более сговорчивого батюшку. Рассерженный, он решается форсировать реку накануне ледохода и едва не погибает. Возвращается же в село он не с указом об отставке священника, а с новыми пасхальными одеждами для него — для общего блага в праздник Пасхи.

Непосредственно не связан с Рождеством, но близок к святочному жанру рассказ отца Симеона «Пустой случай» (1909, 29/30, с. 47–52; 31/32, с. 42–45). Снова в центре повествования несправедный богач и его любимый сын. (Рассказ опубликован с продолжением в двух номерах, но в первой части мальчика зовут Миша — Михаил, а во второй Моша — Моисей.) Богач выселяет за неуплату давнего квартиранта — неудачливого столяра, попутно читая ему мораль. В это же время дети богача и столяра потешаются над собакой с кутятами (в чем угадывается отсылка к Илюшечке и Жучке из «Братьев Карамазовых»). Трагедия разворачивается, и вот бедный мальчик кричит богатому: «Кровопийцы!» — а Моша не может вынести этого и едва не умирает от нервной горячки.

Финал рассказа изображает идиллическое будущее: отцы умирают, повзрослевший сын столяра занимает весь дом и открывает известный в городе магазин мебели и зеркал, он благочестив и ходит на исповедь в монастырь к духовнику, которым оказывается его товарищ по детским играм — прежний Моша, теперь иеромонах.

Помимо святочного цикла священник Симеон Васильев опубликовал ряд рассказов о Первой мировой войне. С рождественскими произведениями их роднят всё те же мотивы смерти и воскресения, чудесного спасения и вразумляющего наказания, призыва поверять себя максимами Евангелия. Однако, в отличие от

инокини Августы (Щукиной), отец Симеон черпает вдохновение не во фронтовых репортажах прессы, а в сельском быте.

В рассказе «Война примирила» (1914, 39, с. 614–621) автор возвращается к сюжету конфликта отца и сына, к которому уже прибегал ранее. Отец — алкоголик, но при этом зажиточный крестьянин, не желает знать ни невестку, ни внуков. Сына призывают в армию, и хозяйство оказывается без мужских рук. Терпеливое вразумление со стороны священника заставляет старика принять невестку и внуков в собственный дом, ведь война — не время для личных обид.

Рассказ «Господь спас» (1916, 1/2, с. 6–12) воспроизводит известный сюжет: почта доставила похоронку, а мать не верит, не желает служить панихиду — и, как выясняется, не напрасно: ее сын Тимофей Канчурин оказывается жив. Спасло его чудо. Вместе со своей ротой на биваке он готовит обед. Перед едой ему хочется помолиться и перекреститься на купол храма, он отходит на несколько сажен, в это время снаряд уничтожает всех его товарищей, сам он лишь ранен. Пока Тимофей в беспамятстве, командир, считая бойца убитым, отправляет его родителям похоронку. Наконец, сам Тимофей возвращается из госпиталя, для брата и матери он — воскрес.

Этой же теме посвящен очерк «Деревня во время войны» (1915, 47/48, с. 30–37): матери ждут писем от сыновей с фронта, и, если от кого-то весточки нет, не нужно терять надежды, молиться о здравии, а не заупокой, — наставляет их батюшка.

Рождественскую и военную темы священник Симеон Васильев соединяет в рассказе «Война родит героев» (1916, 47/48, с. 619–626). Главный герой Кузьма Гвоздев еще до войны проявляет себя пацифистом, дерзает спорить в храме со священником, что христианство против войны, и тем не менее в августе 1914-го попадает под мобилизацию. Он и на фронте не рад сражаться. Но вот в канун Рождества Христова наступают немцы (напомним, у Европы и России разные календари и, соответственно, разные даты праздника). Воодушевленный общим «ура», Кузьма совершает подвиг. Очнувшись в лазарете, он слышит откуда-то пение тропаря: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума...». Со словами о Рождестве на устах Кузьма предает душу Богу. Здесь автор снова приходит к оппозиции «смерть — рождение». Умер Кузьма — родился герой и одновременно новый гражданин Царства Божьего.

\* \* \*

Епархиальные ведомости — неотъемлемая часть истории литературного процесса на Урале начала XX в. Сочинения инокини Августы (Щукиной) и священника Симеона Васильева, опубликованные на страницах этих изданий, конечно, клерикальны. Евангелие, отсылки к богослужению, к церковной культуре того времени определяют в их творчестве многое: от выбора жанра произведения (святочные и патриотические рассказы, гимны) до морали и метафор, основан-

ных на цитатах из Священного Писания. В то же время их произведения — отклик на события повседневности, какими их воспринимали не миряне, а именно люди в рясах, «профессионально» связанные с церковной средой.

Лица духовного звания не составляли большинства, но так или иначе влияли на общественный дискурс: одними они воспринимались как святые пастыри, другими как оппоненты и мракобесы, и линия вражды нередко разбивала семьи, когда сыновья сельского батюшки из семинарии выходили убежденными революционерами. Поэтому важно расслышать голос тех, кто остался церкви верен, и в этом нам помогают литературные свидетельства, опубликованные на страницах епархиальной периодики.

### **2.3. Творческая личность Р. П. Кумова в культурно-национальном контексте времени<sup>1</sup>**

Творческое наследие Романа Петровича Кумова (1883–1919), одного из крупнейших донских прозаиков и драматургов первых десятилетий XX в., вернулось из литературного небытия лишь в постсоветское время. Причинами столь долгого забвения были духовно-религиозная ориентация его творчества и поддержка белоказачьего движения в годы гражданской войны. Современному читателю стали доступны два сборника его избранных произведений<sup>2</sup>, биографические статьи о писателе [Заяц; Запелалов]. При жизни Кумова было издано шесть его книг, включающих рассказы, очерки, драмы. Однако значительная часть литературного наследия писателя, выявленная нами в дореволюционной периодике, ждет своего обнаружения. Донской литературный архив Кумова, о содержании которого известно из воспоминаний летописца донской литературы Виктора Севского, пропал после захвата большевистскими войсками его родной станицы.

Множество белых пятен существует и в творческой биографии писателя, и, прежде всего, в осмыслении эволюции его творческой личности (см.: [Гольденберг, Медведева, 2021]). К их числу относится проблема атрибуции Кумова как донского писателя (см.: [Гольденберг, 2023]). Донская тема вышла на первый план в его творчестве лишь в годы революции и гражданской войны, когда его родной край стал центром казачьих восстаний против советской власти. К этому времени относится дружба с Ф. Д. Крюковым, классиком донской литературы,

---

<sup>1</sup> Исследование подготовлено за счет гранта Российского научного фонда и Администрации Волгоградской области, проект № 24-28-20015 «Творческое наследие Р. П. Кумова», <https://rscf.ru/project/24-28-20015/> (руководитель А. Х. Гольденберг).

<sup>2</sup> Кумов Р. П. Бессмертники. Рассказы / сост., предисл. М. А. Антипова. СПб.: Сатисъ, 2000; Кумов Р. П. Избранное / сост. В. И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008.

«Гомером казачества», как называли его современники, ставшим в 1918 г. соратником писателя по усть-медведицкому литературному кружку. В отличие от него Кумов не сражался с большевиками, но отразил в своих произведениях этого периода его духовно-религиозные и психологические коллизии с позиций христианского гуманизма.

Процесс формирования творческой личности писателя невозможно проследить вне культурно-исторического и национально-художественного контекста его жизни и творчества. Кумов родился 25 ноября (8 декабря) 1883 г. в станице Казанской Области Войска Донского в семье мирового судьи. В 1889 г. семья переехала в станицу Усть-Медведицкую. В 1894–1899 гг. Кумов учился в местном духовном училище, а затем в Новочеркасской (Донской) семинарии. Сразу после окончания семинарии в 1905 г. он поступил на юридический факультет Юрьевского (Тартусского) университета. Через год перевелся на юридический факультет Московского университета, откуда в 1910 г. был выпущен кандидатом права.

После окончания университета Кумов вернулся в станицу Усть-Медведицкую, где преимущественно и жил до 1919 г., бывая по литературным делам наездами в Москве и Петербурге. В сентябре 1911 г. он стал присяжным поверенным в камском городе Сарапуле Вятской губернии, куда приезжал раз в год, в остальное время решая дела перепиской. Однако впечатления от поездок на Каму оставили заметный след в его творчестве.

Свою литературную деятельность Кумов начал еще в младших классах семинарии с публикаций в донских газетах и петербургских религиозно-философских ежемесячниках «Отдых христианина» и «Трезвая жизнь», издаваемых Александро-Невской лаврой. Они составили его первый сборник «Бессмертники» (1909), в котором он заявил о себе как о писателе духовно-религиозной ориентации<sup>3</sup>. В центре большинства произведений сборника — судьбы представителей православного духовенства, от послушника до архиерея, но в большинстве своем сельских пастырей. Образ священника в этих рассказах Кумова тесно связан с темой духовного подвижничества. Автор романтизирует своих героев, самозабвенно воплощающих евангельские идеалы в обыденной жизни. В книгу вошел рассказ «Игумен Иосаф. Из донских преданий», герой которого поплатился жизнью, пытаясь защитить казачий монастырь от притязаний московских властей XVII в. Когда царские войска подошли к монастырю, он, как и в легенде о граде Китеже, ушел под воду вместе монахами во время церковной службы (см. подробнее: [Гольденберг, Медведева, 2017]). Это было первое обращение писателя к донской теме. Показательно, что рассказ был востребован издателями в 1917 г. и выпущен отдельной книгой<sup>4</sup>.

Сильнейшее влияние на формирование Кумова-писателя оказал Чехов, поклонение которому он пронес через всю жизнь, унаследовав от любимого классика лирическое начало, тонкий психологизм в изображении своих героев. Молодой литератор, еще будучи студентом Московского университета, решился

<sup>3</sup> Кумов Р. П. Бессмертники. СПб.: Журн. «Отдых христианина», 1909.

<sup>4</sup> Кумов Р. П. Игумен Иосаф: (Дон. предание). Пг.: Жизнь и знание, 1917.

вступить в творческий диалог с Чеховым, используя темы и сюжеты его произведений. Так, один из лучших его рассказов «На родине» (1907) стал своеобразным палимпсестом знаменитого чеховского «Архиерея». В разработке сюжетной ситуации он во многом следует за Чеховым. Однако интерпретация темы носит иной характер. Если для чеховского архиерея смерть — освобождение от тяготившей его социальной роли, возвращение к истокам своей личности, к человеческому в себе, то архиерей Кумова, побыв на родине «обыкновенным человеком», в предсмертном видении вспоминает о своем пастырском назначении. «Он вдруг увидел то, о чем долго думал когда-то в молодости, когда решил сделаться священником. Он увидел Христа, Который пришел к нему, сел около и смотрел — молча, тихо, грустно — смотрел на Своего архиерея» (с. 153)<sup>5</sup>. Обращаясь к проблеме религиозного чувства, так и не обретенного перед смертью чеховским героем, Кумов вступает со своим литературным предшественником в идейную и творческую полемику (см.: [Гольденберг, Медведева, 2016]).

Любовь к Чехову объединила Кумова с В. Ф. Комиссаржевской, оценившей его первые пьесы. Они вместе посещают могилу Чехова, и великая актриса советует ему перестать писать для православных журналов и развивать свой несомненный драматургический талант. Литературным наставником Кумова становится один из «спутников Чехова», писатель И. Л. Леонтьев-Щеглов, привлечший его к участию в литературном отделе газеты «Слово».

В 1913 г. выходит второй сборник писателя «В Татьянину ночь», посвященный памяти В. Ф. Комиссаржевской<sup>6</sup>. В этой книге Кумов продолжает художественное исследование религиозно-философских вопросов, среди которых центральное место занимает проблема бессмертия человеческой души. «Описывая бытательское, Кумов соприкасается с вечным, бессмертным <...> Не знаю, верит ли Кумов в бессмертие, но знаю, что он верит в бессмертное. И передает нам эту веру», — писал в своем отзыве издатель сборника В. А. Поссе [Поссе, 1913].

Однако в книге появляются и новые для писателя темы и сюжеты, заметно меняется творческий почерк. Более многосторонними становятся образы духовных пастырей. Рисуя повседневную жизнь сельского священника, писатель на первый план выдвигает острые социальные проблемы. Так, герой рассказа «Проповедь» отец Поликарп в своей церковной проповеди решает обличить деревенского содержателя трактира. В течение недели священник не знал душевного покоя, боясь его жалобы мирским и церковным властям. Развязка рассказа по-чеховски неожиданна и носит трагифарсовый характер. Трактирщик пожаловался земскому начальнику на то, что священник говорил слишком долго, из-за чего он, слушая проповедь, простудился и потому просит взыскать с батюшки расходы на лечение. Еще более трагикомичен финал рассказа «Несчастье», герой которого, искренне горя о смерти жены, размещает на ее памятнике рекламу своего магазина. В рассказах Кумова появляется и новый герой — провинциаль-

---

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты из произведений писателя, кроме отдельно оговоренных случаев, приводятся по изд.: *Кумов Р. П. Избранное*. Волгоград, 2008 — с указанием страницы в скобках.

<sup>6</sup> *Кумов Р. П. В Татьянину ночь: рассказы и очерки*. СПб.: Жизнь для всех, 1913.

ный и сельский интеллигент, живущий мечтой об иной, духовной жизни («Туррист», «В Татьянину ночь»). Сборник вызвал многочисленные критические отклики. В их числе была рецензия М. Горького, который, пеняя Кумову за излишнее подражание Чехову, подчеркнул своеобразие его творческой манеры: он «умеет писать просто и кратко о страшной русской жизни <...> умеет говорить о ней своими словами, умеет найти в ней что-то новое, поучительное и трогательное за сердце» [Горький, 1913, с. 372]. Сборник выдержал несколько переизданий и закрепил за Кумовым репутацию «донского Чехова». По словам В. Севского, «Кумов это Чехов, ушедший в степь, Чехов, зачарованный ковылем и чобором» [Севский, 1919а, с. 3].

В 1915 г. сборник «В Татьянину ночь» был повторно издан писателем (с измененным на четверть составом) под названием «Очерки и рассказы»<sup>7</sup>. Открывался он рассказом «Толстой-странник. Легенда», указывая тем самым на его программный характер. Действие рассказа происходит во время поездки повествователя на пароходе по Каме. Он и его попутчики — немец-инженер и мещанин — видят на каждой пристани одну и ту же картину: группы донельзя оборванных мужиков «поют Лазаря», чтобы получить подавание на хлеб. Причем с каждой новой стоянкой их количество растет, что свидетельствует о массовом голоде в этих краях. Немец восхищается музыкальностью русского народа, пока ему не объясняют, зачем поют духовный стих о Лазаре. «А что, Лёв Толстов у вас еще? — вдруг кричит мещанин, — Не. Об Ивана Постнаго уходи... — Куда? Мужик махнул рукой куда-то в сторону от реки»<sup>8</sup>. На недоуменный вопрос попутчиков мещанин рассказывает о Льве Толстом, который странником в лаптях и крестьянской одежде ходит от деревни к деревне и расспрашивает мужиков об их жизни.

Согласно легенде, народ, узнав об уходе Толстого из дома, верит, что он странствует по Руси, чтобы узнать о его нуждах: «...сядет на лавку, лапотки переобует и начнет выпрашивать — как мужики живут. Мужики уважают его. За вечерю его сажают, — честь чество. Только едок он плохой. Вот этакий кусочек хлеба и — сыт. Наставляет. Только зубов у него нет, а усы в рот лезут. Говорит — фам, фам, — по-стариковски. Мужичьи ребятишки хохочут, и он сам весел...»<sup>9</sup>. Бытовой, на первый взгляд, образ Толстого в своем посмертном существовании невольно сакрализуется, обретая в народном сознании жизнь вечную. Можно отметить близость поэтики рассказа-легенды Кумова стилистике народных рассказов Толстого.

В основу рассказа Кумов кладет реальные факты и темы творческой и личной биографии Толстого. Это тема голода и тема ухода и странничества. Первая сопровождает публицистическую и художественную деятельность Толстого с самарского голода 1873 г., продолжается голодом 90-х гг. и завершается 1907 г. («Письмо к издателю. (О Самарском голоде)» (1873), «Страшный вопрос» (1891), «Письма о голоде» (1892), «Заключение о помощи голодающим» (1893), «Два

<sup>7</sup> Кумов Р. Очерки и рассказы. 2-е изд. Пг.: Жизнь для всех, 1915.

<sup>8</sup> Кумов Р. Толстой-странник. Легенда // Жизнь для всех. 1914. № 1. С. 92.

<sup>9</sup> Там же. С. 93.

старика» (1885) и др.). Великий писатель одним из первых обратился к обществу с призывом о реальной помощи голодающим крестьянам, сам во всю силу своего таланта включился в борьбу за их спасение (см.: [Ахметова]).

Тема ухода и странничества — одна из ведущих в позднем творчестве Толстого. Достаточно назвать такие его произведения, как «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», «Отец Сергей», «Воскресение», «Живой труп» и др. Она неоднократно возникает в дневниках и письмах Толстого. Для русской литературы сюжет ухода является архетипическим (см.: [Виролайнен, с. 389–399]). В творчестве Кумова темы голода и странничества были весьма значимы. Странствуют, спасаясь от голода, герои очерка «Мужики», уходит из пустыни и странствует герой «Сказания о старце Зосиме и Марии из Египта». В основу сюжета рассказа «На родине», о котором шла речь выше, положен уход преосвященного Иоанна, возвращающегося в родные места, от своей социальной роли, ощущение им свободы и счастья быть обыкновенным человеком. Странствует по святым местам после ухода из дома представитель богатого купеческого рода Степан в драме «Конец рода Коростомысловых».

Впервые рассказ «Толстой-странник» был опубликован в журнале «Жизнь для всех», с которым Кумов был тесно связан с 1910 г. Редактор журнала известный литератор, журналист, общественный деятель В. А. Поссе не раз бывал у Л. Н. Толстого в Москве и Ясной Поляне (см.: [Поссе, 1929]). Он сочувствовал многим идеям Толстого и стремился их поддерживать на страницах своих изданий.

Нравственная философия позднего Толстого отразилась и в ряде других рассказов Кумова («Алексей Петрович», «В келье»), и в его драматургии. В 1916 г. драма Кумова «Конец рода Коростомысловых»<sup>10</sup> получила первую премию на Всероссийском конкурсе драматургов имени А. Н. Островского. В ней появляются необычные для прежних произведений Кумова сильные характеры, не знающие удержу своим страстям, готовые преступить через кровь. Лейтмотивом драмы является библейский сюжет о Каине, на который проецируется ее действие. Таков главный герой пьесы — необузданный в своих чувствах и желаниях владелец многомиллионного состояния камский лесопромышленник Кузьма Коростомыслов, в образе которого слились черты предков — речных разбойников и религиозных подвижниц, основательниц монастырей в заволжском крае. Кузьма — двойной грешник: хочет жениться на девушке-сироте, за которую готов отдать ее опекуну ктитору городского собора Хлудову свое состояние. В конце драмы появляется тема инцеста: она оказывается его племянницей. Есть на нем и каинова печать: он убивает в припадке ревности своего племянника Николая.

В драме переплетаются мотивы и аллюзии на роман Достоевского «Идиот» (чтобы искупить грех покупки невесты, Кузьма бросает в огонь свои миллионы, его конфликт с религиозным и нравственно чистым племянником может быть соотнесен с сюжетной линией Рогожин — князь Мышкин) и художественные темы Толстого (ревность как губительная страсть в «Анне Карениной», «Крейцеровой сонате» и др.). Важную роль в мелодраматическом сюжете играет образ

<sup>10</sup> Кумов Р. П. Конец рода Коростомысловых: драма в 4 д. Пг.: Н. Карбасников, 1916.

брата Кузьмы Степана, ставшего после трагической гибели любимой женщины странником по святым местам и вернувшегося домой через двадцать лет в самый острый момент конфликта его сына с дядей из-за любви к главной героине драмы Татьяне. Кузьме приходится отдать брату его долю семейного наследства, за счет которого Степан хочет основать монастырь на месте убийства ее матери, которую он любил. Хлудов, опекун главной героини, убивший в припадке ревности изменившую ему жену и мать Татьяны, продающий ее Кузьме, узнает, что она дочь Степана. Он, как и Степан, собирался основать монастырь на месте убийства, чтобы замолить пролитую кровь.

Развязка драмы перекликается с финалом толстовской пьесы «Власть тьмы». Жертвы отказываются от мести, берут вину на себя, зло наказано изнутри. Хлудов повесился, Кузьма отдает себя на суд Божий и умирает. Так прерывается цепь зла, но кровавые следы его остаются на страницах старинной семейной библии, по которой Николай читает Кузьме историю Каина и Авеля. Центральной в пьесе является проблема соотношения мирского и духовно-религиозного начал в земной жизни человека, одна из ключевых в творчестве и религиозной философии Толстого (см.: [Мелешко]). Она решается драматургом в духе нравственных идей его учения 1880–1890-х гг. об устройстве жизни на основе братства, любви, прощения, самопожертвования (см.: [Гольденберг, 2024]).

Драма была принята к постановке в Александринский театр, но еще раньше поставлена в московских и провинциальных театрах, где имела большой успех, а в начале 1920-х гг. была дважды экранизирована. Однако драматургу не удалось увидеть свою пьесу ни на сцене, ни на экране. Революция и гражданская война отрезали Дон от остальной России.

Исторические перемены, свидетелем которых стал Кумов, меняют вектор его творчества. Впервые главной в нем становится донская тема. Ей посвящены произведения 1917–1919 гг., в частности, «Донские письма», небольшие очерки о новых явлениях станичной жизни между Февралем и Октябрем 1917 г., опубликованные в трех номерах петроградской казачьей газеты «Вольность». К этому же времени относится и сотрудничество Кумова с М. Горьким. Он посылает в редактируемый им журнал «Летопись» рассказы «Завещание» и «Малаша с Перекопских гор». Между писателями завязывается оживленная переписка, в которой отражается политическая и духовная атмосфера новой российской жизни. Так, 9 февраля 1918 г. он пишет М. Горькому: «Зараза плохой русской внутренней политики и подлого политиканства проникла и в наши девственные места и произвела опустошения больше, чем чума и холера! Всюду кровь, злоба, подозрительность, звериные крики и звериный вой. Будь она проклята — эта политика!» (цит. по: [Медведева, 2020, с. 165]<sup>11</sup>).

В этом Кумов и Горький были единомышленниками. В своей статье 1918 г. Горький писал: «Политика — почва, на которой быстро и обильно разрастается

---

<sup>11</sup> В этой публикации письма Кумова к Горькому, хранящиеся в Архиве А. М. Горького ИМЛИ РАН, были впервые введены нами в научный оборот и позволили восстановить исторический контекст донского периода творчества писателя.

чертополох ядовитой вражды, злых подозрений, бесстыдной лжи, клеветы, болезненных честолюбий, неуважения к личности» [Горький, 1990, с. 113].

Свои надежды оба писателя возлагают на культуру. Кумов, как и Горький, полагает, что «главная задача интеллигентных сил сейчас в России — вести общекультурную работу в противовес работе политической, которая разожгла в человеке зверя» (цит. по: [Медведева, 2020, с. 166]).

Художественное преломление донская тема находит в рассказе «Малаша с Перекопских гор». Автор писал о нем В. Севскому 23 ноября 1917 г.: «Это дань Дону, который я, чем дальше, тем больше люблю» (с. 480). В своих поездках по родным местам Кумов неумолимо собирает донской фольклор, образы и сюжеты которого становятся источником его творчества. В рассказе о молодой казачке Малаше писатель обращается к образам славянской демонологии, которые играют значительную роль в его поэтике. Автор повествует о том, как ревнивая свекровь пытается отравить своевольную невестку, которая, по ее мнению, является ведьмой, приворожившей ее сына. Однако в ходе повествования черты ведьмы начинают отчетливо проявляться в образе свекрови. Сюжет разворачивается по законам фольклорной былички как поединок ведьмы и колдуна-знахаря, деда Малаша, чьи целебные травы и заговоры спасают ее от смерти. Этот герой получает сакральные знания от родной донской природы, узнав тайные имена почитаемых в народе стихий — воды и земли. Фольклорная основа образов писателя дает ему возможность представить традиционный бытовой конфликт в глубинном мифологическом контексте, противопоставить духу злобы и ненависти, о котором он писал Горькому, защитную силу своего художественного слова.

Если говорить о присутствии фольклорного начала, доминирующего в художественном творчестве Кумова 1918–1919 гг., следует прежде всего отметить обращение писателя к жанрам сказочной прозы — демонологическим рассказам и донским легендам. Так, легенда о чудесном обретении иконы святого Иоанна Предтечи в образе донского казака лежит в основе сюжета рассказа «Старохоперский поход» (1918). Однако в его финале сюжетная схема религиозных легенд об иконах нарушается: она не обретается, а пишется после возвращения казаков из похода за иконой. Кумов не стилизует народную легенду, а наполняет ее новыми смыслами (см.: [Медведева, 2018, с. 108]).

Последние донские произведения Кумова «В черном море земли» и «Пророчество» (1919) насыщены мотивами эсхатологических легенд. В первом рисуется картина необычайного изобилия земли перед концом света, во втором — грядущий апокалипсис: «какая-то мелководная степная речка ночью густо покраснела, — как бы от великой крови, и вылилась из берегов и затопила самые высокие степные места. И было указано потопа кровавого срок — год и восемь месяцев <...> И завыли немногочисленные оставшиеся люди по-звериному, погибая от крови, голода и мора» (с. 466). Эти мотивы являются художественным отражением эсхатологических умонастроений, присущих донскому фольклору этого времени.

Для произведений Кумова, непосредственно посвященных гражданской

войне, характерна документальная стилистика<sup>12</sup>. В очерке «Наказ» и рассказе «Малый огонь (эпизод гражданской войны на Дону 1918 года)» нашли отражение взволновавшие писателя исторические события: призыв Круга спасения Дона об отделении от России и бой за освобождение от большевиков его родной станицы Усть-Медведицкой. Донской сепаратизм был чужд Кумову: «Дона без Великороссии я не могу представить себе, как не могу представить своего внутреннего душевного мира, напр., без Пушкина, без преподобного Сергия, без Москвы, без Волги и т. д. Дон без Великороссии — это неестественно», — писал он Севскому (с. 481). Эта мысль доминирует в диалоге героев очерка «Наказ», делегата на Войсковой круг и старой казачки. В рассказе «Малый огонь» точность описания Кумовым военных действий подтверждается воспоминаниями одного из руководителей Усть-Хоперского восстания генерал-майора Голубинцева [Голубинцев, с. 61].

Важной вехой в творческой биографии писателя стало образование усть-медведицкого литературного гнезда, объединившего крупнейших донских прозаиков Ф. Д. Крюкова и Р. П. Кумова, волей исторических событий оказавшихся вместе в родных местах, учителя словесности окружной гимназии, известного переводчика европейской литературы и критика С. Пинуса (Серапина), других представителей станичной интеллигенции — литераторов, фольклористов, художников, музыкантов. Сквозной темой их творчества стало прошлое, настоящее и будущее Дона. На базе газеты «Север Дона» возникло одноименное издательство, которое в ноябре 1918 г. выпустило сборник, редактором которого был Кумов, посвященный 25-летию литературной деятельности Ф. Крюкова<sup>13</sup>. Он дает представление о составе и творческих возможностях членов усть-медведицкого кружка. Впоследствии часть из них оказалась в эмиграции и продолжила там свою литературную деятельность. Историко-литературная ценность этого станичного издания не только в том, что в нем впервые были опубликованы письма В. Г. Короленко юбиляру, но, прежде всего, в том, что он стал своеобразным литературным смотром местных культурных сил. В эпоху вынужденного распада литературных связей, центробежных тенденций российского культурного пространства значимость таких локальных литературных гнезд трудно переоценить.

Кумов был очевидцем многих трагических событий этого времени, нашедших отражение в его произведениях. В донских рассказах и очерках фольклорные традиции гармонично сочетаются с документальной стилистикой исторического повествования. Они пронизаны мотивами народной эсхатологии, гуманистическим пафосом, основанным на христианских ценностях, в них гражданская война воспринимается как национальная трагедия. При этом писатель остается на стороне защитников Дона от большевистского террора, стремясь поддержать их борьбу силой своего таланта. Таково его пронзительное стихотворение в прозе с эпиграфом из А. Плещеева: «Ах, сколько, сколько пало их / В борьбе за край

<sup>12</sup> Подробнее об этом см.: [Медведева, 2016].

<sup>13</sup> Родимый край: сб., посвящ. двадцатипятилетию литературной деятельности Ф. Д. Крюкова (1893–1918 гг.). Усть-Медведицкая (Донской обл.): Север Дона, 1918.

родной — / Отважных, гордых, молодых...»<sup>14</sup>.

Судьба, однако, отмерила певцу донского края недолгий срок. Роман Петрович Кумов умер 20 февраля (5 марта) 1919 г. от сыпного тифа в Новочеркасске, куда бежал из захваченной красными родной станицы Усть-Медведицкой. Ему было 35 лет. Даже на фоне кровавой гражданской войны на Дону с ее многочисленными жертвами смерть писателя была воспринята как огромная литературная и человеческая потеря национального масштаба. Войсковой круг Всевеликого Войска Донского почтил Кумова *национальным погребением* с воинскими почестями. Так не хоронили на Дону ни одного писателя.

Чувством глубокой скорби были проникнуты статьи и некрологи донских литераторов, появившиеся во всех донских газетах и журналах. Первым на смерть Кумова откликнулся Федор Крюков, предсказавший великое будущее творениям писателя [Крюков]. Ему вторил Сергей Пинус (Серапин): «Умер Роман Петрович Кумов, великий писатель земли донской, умер в полном цвете своих душевных сил и таланта. <...> Лаской и любовью веет от каждой страницы его дивных творений, и во всей современной русской литературе — нет и не было писателя, заключавшего такую светоносную силу, которой был преисполнен почивший Роман Петрович. Когда будет известно его творчество в полном объеме, Донская земля оценит своего великого писателя и будет свято чтить память Романа Кумова» [Пинус, 1919а].

В эти скорбные дни впервые прозвучала мысль о том, что его творчество нельзя свести к донскому патриотизму — оно принадлежит России: «Эта общая скорбь всей земли Донской и всей России реяла над гробом почившего светлого человека и опять возвышала нашу печаль» [Пинус, 1919б]. Полемическое заострение эта мысль получила в статьях В. Севского и Е. Венского, возражавших против сведения имени Кумова к званию донского писателя и утверждавших его законное место в русской литературе.

Наиболее весомый вклад в сохранение памяти и творческого наследия Кумова внес Виктор Севский, талантливый прозаик, критик, публицист, летописец донской литературы, редактор еженедельника истории, литературы и сатиры «Донская волна», самого авторитетного литературного издания Дона 1918–1919 гг. Именно в нем было опубликовано большинство произведений Кумова донского периода. 3 марта 1919 г., вскоре после смерти писателя, вышел выпуск еженедельника с его портретом на обложке. В нем Севский опубликовал неизвестные произведения и письма Кумова к нему 1916–1918 гг. Там же были помещены воспоминания Севского о покойном, статьи Ф. Крюкова, И. Сургучева, Е. Венского и др. Это был своеобразный литературный венок умершему. Благодаря Севскому стал известен общий состав пропавшего усть-медведицкого архива писателя, оставленного в станице. Среди известных ему рассказов, пьес, сценариев он выделяет «произведение редкой литературной ценности — законченный роман “Святая гора”, над которым покойный работал несколько лет» [Севский, 1919б, с. 4]. Кумов знакомил с ним близких ему литераторов. Один из них охарактери-

---

<sup>14</sup> Донская волна. 1918. № 12, 26 авг. С. 2.

зовал роман, как «дивное изображение религиозного движения, которое он <Кумов> усмотрел в простонародной среде северо-донского казачества» [Пинус, 1922].

Севскому удалось опубликовать лишь малую часть этих материалов. Но то, что сохранилось в донской периодике 1917–1919 гг., архивных фондах, переписке Кумова и воспоминаниях современников, позволяет по-новому оценить роль донской темы в творческом наследии писателя. Это дает возможность реконструировать его культурно-исторический и национально-художественный контекст; обосновать изменение литературной репутации писателя до и после 1917 г. — от «донского Чехова» до «национального писателя Дона»; акцентировать общественно-политическую позицию Кумова как последовательного противника отделения Дона от России; проследить эволюцию поэтики писателя как свидетеля и участника трагических событий донской Вандеи; объяснить закономерность обращения Кумова к таким жанрам донского фольклора, как историческое предание и религиозная легенда, выявить соотношение общенационального и регионального в творческом наследии писателя.

Таковы основные грани многосторонней творческой личности Романа Кумова — автора тонких психологических рассказов о жизни православного духовенства, «донского Чехова», проводника толстовских идей, самобытного драматурга, донского национального писателя. Но в каждой из них отразилось важнейшее свойство его писательской личности, зовущей читателя, по словам Ю. Айхенвальда «в свой светлый внутренний мир». Мир, в котором, по мнению критика, есть «искреннее религиозное чувство, внутреннее благочестие», «лирическая ласковость, доброе участливое отношение к людям, вера в них и в самую жизнь, рисуемую в тонах неподавляющей печали» [Айхенвальд, 1916б].

Анализ творческой личности Кумова в культурно-историческом и национально-художественном контекстах позволяет уточнить место и масштаб художественного наследия донского писателя в истории русской литературы первых десятилетий XX в.

#### **2.4. «Я — Напевность всемирная Лир...»: челябинский Бальмонт М. Г. Чучелов**

Отражение в культуре российской провинции художественно-эстетических исканий модернизма — одно из проблемных полей современного литературоведения. Историк М. А. Воскресенская, рассуждая о географических границах феномена Серебряного века, пишет, что проблема приводит исследователя в замешательство «уже на стадии самой постановки вопроса о возможности развития этой культуры на периферии, в удалении от столичных культурных центров с их динамичным ритмом жизни, высокой восприимчивостью к новым идейным

и художественным веяньям, великосветской салонностью и европейским лоском» [Воскресенская, с. 44]. В отсутствие заметных профессиональных сообществ (например, литераторов) и специальных литературно-художественных журналов следует обратить внимание на творчество отдельных представителей провинциальной культурной жизни, их близость своеобразному мироощущению творцов модернизма, той духовной общности, которая сложилась на основе этого мироощущения. Здесь будет важна «не глубина таланта художника, а степень отражения в его произведениях того, что принято называть “духом эпохи”» [Там же, с. 48], и то, как отразился этот «дух эпохи», по выражению В. В. Абашева, на «обширной и пестрой периферии поэтического потока 1910-х» [Абашев, с. 9]. Так, в фокус нашего исследования попадают неизвестные или забытые уральские поэты. Неизвестные или забытые, отметим, в силу разных причин и прежде всего в силу смены как художественной парадигмы отечественной литературы, так и представлений о ее историческом развитии. Произведения таких авторов часто недооцениваются, однако, даже сугубо подражательные, они играли роль катализатора региональных дискуссий о литературе, выполняли медиаторские функции между провинциальным читателем и значимыми литературными событиями начала XX в. и стали частью той «почвы» [Козлов, Созина, с. 28], на которой сформировались основные направления уральской литературы последующих десятилетий.

Среди молодых поэтов Урала пореволюционной поры, близких модернизму, выделяется фигура Михаила Георгиевича Чучелова (1898–1919). Биография и творчество его изучены мало, первая попытка подробного жизнеописания поэта была предпринята М. Б. Дудко [Дудко], упоминает о поэте в контексте исследования литературной жизни Южного Урала в целом Н. С. Журавлева [Журавлева]. Чучелов родился и вырос в Челябинске, после учебы в Красноярском землемерном училище в 1916–1918 гг. вернулся в родной город. За свою короткую жизнь он стал известен как начинающий и подающий надежды поэт, выпустивший первый поэтический сборник в литературной истории Челябинска, принявший участие в первом челябинском поэтическом конкурсе 30 марта 1919 г. Он был учеником художественной студии Е. Т. Володина, участвовал в первой челябинской выставке 23–27 июля 1918 г. (см.: [Дудко, с. 230–231]). «Даровитый юноша много обещал и много уже сделал за свою короткую жизнь. <...> То там, то здесь вспыхивали яркие образы, радуя и обещая» (цит. по: [Там же, с. 240]), — сообщалось о Чучелове в неподписанном некрологе в газете «Утро Сибири» в 1919 г.: поэт умер в юном возрасте.

Первые регулярные публикации стихотворений Чучелова связаны с Красноярском. Он участвовал в создании журнала «Дитя революции», печатался в «Красноярском рабочем». В стихотворениях красноярского периода поэт обращался к темам победившей революции и народной свободы, однако в своем единственном сборнике обошел их, сосредоточившись на темах вневременных: творчество, музыка, познание мира. Сборник «Утренник. Стихотворения 1914–1918 г.» был издан в 1918 г. в Челябинске. Автор предисловия к нему — А. Г. Тур-

кин, писатель, поэт, общественный деятель, организатор культурной жизни города, редактор газеты «Голос Приуралья», высоко оценивший стихотворения молодого поэта: «Свежие зерна усталой земли, давно тоскующей о мире и о песнях любви» [Туркин, с. <б. н>], — но в то же время отметивший их подражательность: «как робкие зарницы, вспыхивали свои образы, свои мысли» [Там же, с. <б. н>].

Замечание Туркина справедливо: именно как подражательные можно определить стихотворения Чучелова в сборнике «Утренник»: в них сильно влияние русского символизма и прежде всего — Константина Бальмонта. Однако нельзя сказать, что молодой поэт слепо заимствовал темы, идеи, приемы, поэтический язык столичного мэтра. Чучелов учился у Бальмонта, в том числе теории стиха, совершенствуя свой собственный поэтический талант. Ввиду своего интереса к современной литературе и близости кругу Туркина Чучелов абсолютно точно был знаком с актуальным творчеством Бальмонта. 13 марта 1916 г. Бальмонт выступал в Челябинске с лекцией «Лики женщины в поэзии и жизни» (см. об этом: [Подлубнова, Романов]), а в предыдущем урало-сибирском туре, обошедшем стороной Челябинск, — с лекцией «Поэзия как волшебство». Оба гастрольных тура поэта освещались в уральской прессе, в Челябинске — тем же Туркиным. Неизвестно наверняка, мог ли Чучелов лично слушать выступление Бальмонта, но, вероятно, он был знаком с тезисами обеих лекций, тем более что «Поэзия как волшебство» вышла отдельным изданием в 1916 г. и могла быть воспринята челябинским поэтом как руководство к собственному творчеству.

В сборнике «Утренник» четыре раздела: «Лирические стихотворения», «Родина», «Сибирь», «Лики жизни». К ним примыкают фрагменты неоконченной трагедии «Человек на Престоле». Это три небольшие отрывка («Песни капель», «Песни русалки», «Фейные песни»), по которым сложно восстановим замысел целого произведения.

Первый раздел представляет читателю лирического героя — поэта-мага, проникающего в тайны мира. Первое стихотворение сборника — «Поэт»:

Бого-Дух я в семействе Богов,  
Бого-Царь веленьями Вечности,  
Я — Великий Властитель миров,  
Я — Начало Конец Бесконечности!

<...> Я — губительный Яд Красоты,  
Злой Урод между дивно Прелестными,  
Павший Ангел с святой высоты  
В грязь Земли Пеленами небесными.

Я — Напевность всемирная Лир,  
Я — Огонь Мировых Изменений!..  
...Смерть моя остановит весь Мир,

Кинет в Пропась гнилых разложений!.. (с. 1)<sup>1</sup>.

Сборник Бальмонта «Будем как солнце» (1903) с огненным распростертым человеком художника Х. Хеппенера на обложке также открывается манифестационным стихотворением «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...», где поэт предстает творцом мечты, творцом поэтического слова, заключающего в себе целые миры, побеждающего смерть и забвение. Чучелов идет тем же путем: стихотворение «Поэт» открывает сборник «Утренник». Само название сборника ассоциативно связано с восходом, молодостью, силой, рождением нового, и стихотворение «Поэт» — дерзкая самопрезентация входящего в литературу молодого автора. По эмоциональной заряженности, абсолютному эгоцентризму и чрезмерной драматизации равных «Поэту» стихотворений в сборнике нет. При всей потенциальной комичности его задача — провокация, но при этом и привлечение и удержание внимания читателя. «Порази их в сердце вымыслом певучим, / Думу закали на пламени страстей», по завещанию того же Бальмонта, или его соратника по цеху: «Сам же себя полюби беспредельно»<sup>2</sup>, «я» поэта становится в центр мироздания, организует пространство и время стихотворения. Каждая деталь хронотопа сакрализуется («Начало Конец Бесконечности»), делает появление героя исключительным событием для мира / для читателя. Отсутствие (за редким исключением) глаголов создает эффект остановки времени: отсюда, от лирического «я», из абсолютного центра развивается, раскрывается художественный мир поэта.

«Изысканность всех утонченностей» и «напевность всемирная Лир», конечно, заимствованы из поэтического языка Бальмонта. Обилие абстрактной лексики, в особенности с суффиксом «-ость», узнаваемое бальмонтское словообразование (см.: [Анненский, с. 115; Баймуратова, 2011; 2012; Кожевникова]), создает вряд ли осознаваемую автором пародийность. Самый очевидный источник этих образов — знаменитая «изысканность русской медлительной речи», возведенное в высшую степень слово поэта-символиста. Вероятно, это же стихотворение — источник синтаксического параллелизма и оппозиций «Бог / падший Ангел», «колдун / безумец», «изысканность / урод». У Бальмонта: «гром / ручей», «для всех / ничей». Однако оппозиции в стихотворении молодого челябинского поэта более заострены, лирический герой поставлен в том числе над миром и читателем. Второй несомненный источник и образного ряда, и синтаксиса в стихотворении — «Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайня степень вещества...», с одним значительным расхождением: герой Чучелова не задает вопросов Создателю, в стихотворении «Поэт» есть только пафос самоутверждения. При этом если задача Бальмонта показать «изысканный стиль», раскрыть художественный метод («Все пойму, все возьму, у других отнимая»), задача Чучелова — показать грани собственной творческой личности, самоутвердиться.

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворения Чучелова цит. по: Чучелов М. Г. Утренник. Стихотворения Михаила Чучелова 1914–1918 г. Челябинск: Тип. «Деятель», 1918 — с указанием номера страницы в скобках.

<sup>2</sup> Брюсов В. Я. Избр. соч.: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. М.: ГИХЛ, 1955. С. 68.

Уже в первом стихотворении поэт предстает колдуном, управляющим снами, «влюбленностями» и магическим поэтическим словом. В стихотворении «Чародей» паутина фантазии, туманы, звезды, цветы, весна и луна свиваются, обвиваются его «манящим» словом. Он воздействует на мир, «знакомит» весну с мечтой, но и мир открыт ему, он видит его тайны: «Сказку фейную чуть вижу наяву» («Звенья»), «Чуткий, тонкий шорох сказок...» («Мое сердце»). Поэт избегает конкретных образов, останавливая внимание на неуловимых связях, нитях, звеньях, паутине, полутонах, едва слышных звуках. Так, в стихотворении «Мое сердце» сердце героя, его мир — это хрупкие нити, свитые «шорохом сказок»:

Нити трепетные тонки,  
Чуть заденешь — оборвешь,  
Как цветочные коронки,  
Забавляясь песней звонкой,  
Под кустом ногой сомнешь (с. 6).

Эта паутина свивается, повивается, ткется, создает узоры, или сам герой эти узоры создает:

Я влил мечты, елей и мир живой  
В сосуды из фаянса дорогого,  
Покрыл зари узорчатой фатой,  
Обвил лучами солнца золотого... (с. 6).

В стихотворении «Звенья» (как указал автор, было написано для несостоявшегося журнала «Звенья»):

В грозах жизни «Звенья» золотые  
Я кую привычною рукой,  
Песни слушаю узывно-огневые,  
Чуть сконившись над работой головой.

Песню сам пою призывную,  
Всех с собой на светлый труд зову,  
Тку картинность слова срываю,  
Сказку фейную чуть вижу наяву (с. 4).

С одной стороны, мир, создаваемый поэтом, эфемерен и неуловим: в ярком солнечном свете теряются очертания предметов, остаются звенья золотые, трепетные нити, узорчатая фата. С другой стороны, магия этого мира создается мастером, упорным тружеником, выполняющим сложную работу «в грозах жизни», одиноким монахом, аскетом, служителем поэзии, красоты («Поэзии», «Звенья»), Бога («Келья», «Пророк») и природного мира («Я живу...»).

Ключевые для первой части образы и мотивы сходятся в стихотворении в прозе «Дорога». Именно это произведение выделил А. Г. Туркин и разместил его в газете «Голос Приуралья». Одиноким герой едет в санях по зимней степной

дороге и слышит таинственное приближающееся и удаляющееся пение, «как будто пела сама тишина, рассказывая мне в своих песнях о какой-то великой мировой неразгаданной человеком тайне». Но он не может отправиться за манящим голосом и падает в плаче: «Узка была дорога, по которой я ехал, и тяжело было тело для полета!..» (с. 14). Описание голоса, музыки, мелодии отсутствует, есть только описание впечатления, которое производит песня, причем это не песня в тишине, а как бы песня самой тишины, едва уловимый звук в отсутствии звука. Герой, способный слышать эту песню, снова оказывается в абсолютном центре мира, но теперь его положение задается вполне конкретным пейзажем: степная дорога, низкое зимнее солнце и одноцветное небо создают эффект отсутствия горизонта и близости неба: «седой шар был чист и ясен». Романтическому двоемирию соответствует романтическая же тема невыразимого: мир горный становится ближе земному человеку в его воображении, в знаках, которые он улавливает чутким слухом в реальности, он пытается приблизиться к нему, но достигнуть его, как и изобразить — не может.

Именно песня, музыка (и здесь он находится в целом в русле символистского искусства) становится для Чучелова главным выразителем скрытой реальности, которую он прозревает. Мир вокруг него поет: поют нимфы, феи, девушки, лебедь, фиалка, а скрипка заставляет молиться души и зовет «в божественный храм». «Скрипка (В. Графман)»:

<...> Были узывности, слезы, рыдания,  
Были печали в дрожании струн,  
Слышались скорбные стоны страдания,  
Плакал о ком-то святой Гамаюн...

Души молились, а струны надрывные  
Звали с собою в божественный храм,  
Где колдовали напевы узывные,  
Плакали струны, струил фимиам... (с. 10)<sup>3</sup>.

Музыка, пение, песня в тишине — организующие мотивы в художественном мире Чучелова, перенятые юным поэтом, вероятно, также у старшего учителя-символиста. Музыка, звук у Бальмонта — основа и поэзии, и мира вообще (см.: [Петрова]). В своей теоретической работе 1915 г. «Поэзия как волшебство» Бальмонт писал, утверждая магию слова и звука: «Прислушиваясь к музыке всех голосов Природы, первобытный ум качает их в себе. Постепенно входя в узорную многослитность, он слагает из них музыку внутреннюю, и внешне выражает ее — напевным словом, сказкой, волшебством, заклинанием»<sup>4</sup>. Музыка природы у Чучелова — это переливы, ручьи, лучи, утреннее солнце. В первых двух частях

<sup>3</sup> М. Б. Дудко предполагает, что поэт присутствовал на челябинском концерте скрипача В. Н. Графмана, ученика Л. С. Ауэра, в Челябинске 3 сентября 1916 г. (см.: [Дудко, с. 102]).

<sup>4</sup> Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915. С. 19.

сборника повторяются «солнечные» образы и мотивы, сочетающиеся с узнаваемой звукописью Бальмонта и оригинальным, но Бальмонтом же подсказанным словотворчеством. Так, в стихотворении «Три этюда весны»:

В звенящем шелесте кружащихся снежинок,  
В цветистой сгибности струящихся лучей,  
В истомной нежности властительных ночей,  
В шуршащих шорохах проснувшихся полей  
Весна красавица спустилась к нам с тропинок (с. 16).

Вероятно, от Бальмонта Чучелов воспринял и импрессионистичность, внимание к меняющимся краскам мира, «волнам лучей», стремление запечатлеть случайно увиденную слезинку, росинку, тонкий узор:

Есть у снега запах лилий,  
Запах тонкий чайной розы,  
Одуванок-легкокрылий,  
Распустившейся березы (с. 24).

Или:

Узорность лета —  
Стихи поэта,  
Шутливый шелест  
Больших камышин  
И злая прелесть  
Опавших вишен (с. 20).

«Живописным» называет метод Бальмонта А. А. Ревякина, сравнивая названия циклов в сборнике «Тишина» с акварельными рисунками. Поэт как бы разрушает зрительный образ, «замещая его ирреальным, алогичным, аморфным поэтическим образом» [Ревякина, с. 116]. Полутона, неуловимые звуки, нерезкие образы — в стихотворениях Чучелова, «фейные сказки», которые его герой «чуть видит» («Звенья»). Схожее впечатление — в отзыве В. Брюсова на книгу Бальмонта «Фейные сказки» (1905): «Легкое, прозрачное паутинное кружево» [Брюсов, 1990, с. 167]. Это неслучайно: образы невидимого мира фей, купающихся в лунном свете, поющих нимф, слезинок, переделанных в жемчуг, паутинок Чучелов черпает и из книги для детей, которую Бальмонт посвятил дочери, Н. К. Бальмонт-Бруни («Солнечной Нинике, с светлыми глазками — / Этот букетик из тонких былинки. / Ты позабавишься Фейными сказками, / После блеснешь мне зелеными глазками, — / В них не хочу я росинок»<sup>5</sup>).

В центре же художественного мира и Бальмонта, и Чучелова — организующее и преобразующее этот тонкий и меняющийся мир «я» поэта. Эта генеральная линия прочерчена через весь сборник «Утренник» от первого стихотворения до

---

<sup>5</sup> Бальмонт К. Д. Фейные сказки. М.: Гриф, 1905. С. 5.

предполагаемого конца — поэмы «Человек на Престоле» (о чем мы можем судить из названия). В работе «Поэзия как волшебство» Бальмонт писал: «Природа дает лишь зачатки бытия, создает недоделанных уродцев, — чародеи своим словом и магическими своими действиями совершенствуют Природу и дают жизни красивый лик»<sup>6</sup>. Чародеем (так называется и одно из стихотворений сборника «Утренник») предстает герой лирики Чучелова. Искусство наделяется преобразующей силой, могущей если не разгадать, то осмыслить, привести к форме загадку природы.

Природа с ее изменчивостью, красками, музыкой, доступными лишь чародею-поэту, — главная тема сборника. Однако социально-политическая и историческая темы, ввиду событий, на которые пришлось детство и юность поэта, также составляют его значимую часть. По всей видимости, учитывая круг знакомств поэта и те издания, в которых он печатался в Красноярске, Чучелов не был чужд социалистических взглядов. Творческий талант Чучелова вместил в себя одновременно два противоположных полюса: эгоцентричность и эпатажное изящество поэзии Бальмонта и «музыку революции», которая застала поэта в Красноярске:

Царствуй, желанная,  
Дева-Свобода,  
Волей народа  
На век избранная.

Царствуй желанная  
Дева, попранная  
Старою властью,  
Гори!..<sup>7</sup>

Или:

На водичке с сухарями  
Проживает Николай,  
За высокими стенами  
Вспоминает прошлый рай<sup>8</sup>.

К этому же времени относятся стилизации под частушки (или частушки, собранные и опубликованные поэтом — установить не представляется возможным):

Жил Романов далеко,  
А теперь близко.  
Был он раньше высоко,  
А теперь низко<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. С. 21.

<sup>7</sup> Чучелов М. Гимн // Дитя революции. 1917. № 1, 21 мая.

<sup>8</sup> Чучелов М. Житье-бытье // Союзная мысль. 1917. № 162, 11 окт.

<sup>9</sup> Чучелов М. Сибирские частушки // Красноярский рабочий. 1917. № 160, 3 окт.

Интересно, что в сборник «Утренник» не вошли стихотворения на тему революции. Возможно, их патетический заряд шел вразрез с планомерно выстраиваемым образом автора — последователя символистов, хотя по духу их можно сравнить с «Песнями мстителя» (1907) Бальмонта. Остросоциальные темы отчасти получают воплощение в отдельных стихотворениях, но изображаемые поэтом события воплощены в аллегориях или прописаны в самых общих чертах. Так, в стихотворении «Борец» он призывает Россию склониться перед павшим борцом, но образ борца абстрактен, как и цели, ради которых он «пал». В «Крестьянину» описание тяжелой жизни крестьянина внезапно завершается мотивами борьбы («Будем биться до конца; / У всемирного пожара / Не видать еще конца», с. 38), но подробно образ пожара не раскрывается. В стихотворении «Кровавые рубли» рисуется дьявольский образ денег (отсылка к власти капитализма). Поэт смотрит на свой объект как бы на расстоянии, события на земле приобретают космический характер, теряется привязка к конкретным событиям, времени и месту:

Безмолвные Рубли — Властительные боги  
Судьбы безжалостной стареющей земли  
Вы в Мир бессильный, трепетный, убогий,  
Следами старыми изъезженной дороги  
Толпой стихийною вошли... (с. 37).

Более конкретный характер, фабульность, соотнесенность с историческим периодом имеет выделяющееся на фоне остальных предпоследнее в сборнике стихотворение «Иван Грозный». В стихотворении, тяготеющему к балладному жанру, царь-тиран тщетно пытается разбудить лаской, убеждениями, шантажом и угрозами спящую девицу:

Не пернатых царь над птицей  
Когти мощно распустил —  
То над спящею девицей  
Взор Иван свой наклонил.  
Он любит девицы  
Луногрезным тихим сном  
И из бархата ресницы  
Шевелит у ней перстом (с. 40).

Девица не просыпается, и он, перечисляя варианты пыток и мучительной смерти, отдает ее Малюте Скуратову:

— Что ж? Молчишь... Так, гей! Малюта!  
И вошел кровавый пес  
Злой, безжалостный Малюта —  
И красавицу унес (с. 41).

Это одно из немногих стихотворений, в котором звучит оригинальный голос поэта, обратившегося в пореволюционное время к теме истории и судьбы России. Могущественный царь предстает дряхлым стариком, желающим союза с девушкой. Тема «царской невесты», популярная во второй половине XIX в. (произведения А. Островского, А. Милюкова, Л. Мея и опера Н. Римского-Корсакова и др.), канонические образы царя и Малюты Скуратова (из того, что могло оказаться в круге чтения Чучелова, можно назвать «Сон Иоанна Грозного» С. Надсона, «Опричники» К. Бальмонта) сочетаются с символистским образом спящей девушки, должной пробудиться ото сна. Здесь уместно вспомнить Русь-жену, Родину-мать А. Блока и А. Белого, женственный образ России, воспринятый от Вл. Соловьева и развивавшийся в современной поэтам русской философско-религиозной мысли. Россия представляется невестой, ждущей жениха в славянофильской мысли, на этом образе строит свои рассуждения в известной статье «Душа России» Н. Бердяев: «Государственная власть всегда была внешним, а не внутренним принципом для безгосударственного русского народа; она не из него созидалась, а приходила как бы извне, как жених приходит к невесте» [Бердяев, с. 5]. Конечно, вряд ли юный челябинский поэт был глубоко погружен в работы современных ему философов, но образ, выведенный им в заключительном стихотворении сборника «Утренник» соответствует и «духу времени», и его собственным антимонархическим взглядам: будущее страны более не может быть связано с царской властью, ни царь, ни его палач не дадут ей сил, царь более не может быть женихом невесте. Следующее за стихотворением «Иван Грозный» декадентское «Вороны» усиливает пессимистические настроения:

Черным кружевом кружатся Черные Вороны  
 В разные стороны,  
 Мрачное горе народу сулят,  
 Злые несчастья свивают крылами  
 Над головами  
 Тех, что бессонно стихийно спешат  
 Вперед и назад,  
 В беге мышшином слепыми глазами  
 Солнца не видят в сияньи лучей —  
 Тени, скользящие в мраке ночей... (с. 42).

Люди, забывшие о своей солнечной природе, не желающие обратиться к «фейному» миру, прозреть для тайн мира, становятся обречены, превращаются в тени. Узренный поэтом солнечный мир противопоставлен ночному миру обыденной жизни, а между мирами, как символ возмездия, вороны.

Вероятно, сборник должен был быть закончен оптимистическими нотами поэмы «Человек на Престоле», в которой образ Человека объединял бы «вертоград» пышного и разнообразного художественного мира молодого поэта, переключаясь с первым стихотворением «Поэт». Но поскольку в сборнике были опубликованы лишь отрывки, посвященные «фейному» миру, сборник как будто завершается механически: поэма выделена в отдельную часть по принципу жанра, создавая впечатление разнородности или недосказанности.

Разнонаправленность стихотворений поэта была отмечена его современниками. Так, челябинский педагог И. Д. Искоков в газете «Народный университет» по поводу конкурса поэтов 30 марта 1919 г. в зале городской управы писал: «Поэта Чучелова коснулось крыло модернизма, и это обстоятельство мешает определить сущность подлинной природы его произведений» (цит. по: [Дудко, с. 237]). Отметим, что автор заметки разделил модернизм и «подлинность», уже в 1919 г. наметив путь, по которому пойдет последующее литературоведение. Возможно, это и станет причиной забвения молодого поэта. Неизвестно, как бы проявил себя оригинальный челябинский поэт-самоучка Чучелов: времени для раскрытия таланта у него было недостаточно. «В одиночестве, — пророчески писал он в предисловии к своему сборнику стихов, — я пел и собирал росинки в сосуд, который был со мной. Сосуды я берег — это мои тетради. Росинки я лелеял — это стихи мои — и весь я отражался в их небольшой зеркальности, но дна сосуда не увидел» (с. <б. н.>).

Стоит признать, что полноценного развития модернизм на Урале не получил: здесь не случилось своего литературного журнала, могущего объединить силы деятелей культуры новой формации, не было издательств, подобных петербургским и московским, не было крупных талантов, могущих сформировать школу. Однако к этому сложились предпосылки, и одно из свидетельств тому — первый выпущенный на Урале символистский по духу сборник стихов заочного ученика Бальмонта Михаила Чучелова, поэта, выросшего из круга А. Туркина, из среды, благоприятной для формирования оригинального поэтического таланта.

## **2.5. Творческая личность А. С. Погорелова в зеркале его героев**

По словам Б. О. Кормана, «Собственные жизнь, биография, внутренний мир во многом служат для писателя исходным материалом» [Корман, с. 10]; называя этот материал «жизненным», он отмечает, что «прежде чем и для того, чтобы стать предметом художественного изображения, жизненный материал должен подвергнуться известной обработке, характер которой определяется идеей произведения» [Там же, с. 9]. Иными словами, в литературных текстах писатель не основывается на событиях своей жизни напрямую, но сама атмосфера произведений, настроения героев, поднимаемые проблемы позволяют выйти к авторской личности, осуществить ее своеобразную реконструкцию.

Алексей Сергеевич Погорелов (настоящая фамилия Сигов) — малоизвестный русский прозаик, чьи произведения печатались преимущественно в журнале «Русское богатство» в период с 1895 по 1906 г. В своем творчестве он был сосредоточен на изображении горнозаводского Урала; сюжеты его произведений разворачиваются в заводских поселках, деревнях, уездных городах, на заводах

и фабриках. Писатель высвечивает социально-экономические проблемы Уральского региона, показывает, как переживался людьми в пореформенный период глубокий кризис уральской промышленности<sup>1</sup>. Среди его героев — люди разного социального положения, но в основном — управляющие заводами, золотопромышленники, чиновники, инженеры, учителя, агрономы.

Научных работ о жизненном и творческом пути А. С. Погорелова опубликовано немного. Первый критико-биографический очерк о нем был напечатан А. С. Ладейщиковым в 1937 г. [Ладейщиков, 1937], позже он составил список всех трудов писателя [Ладейщиков, 1949]. В 1959 г. отдельным изданием вышел критико-биографический очерк о Погорелове М. М. Верховской, в котором она опирается на архивные источники и анализирует ряд произведений автора [Верховская]. В 2007 г. в словарь «Русские писатели 1800–1917 гг.» вошла небольшая статья М. А. Николаевой [Николаева]. Среди критических работ следует отметить главу И. А. Дергачева «Глазами честного свидетеля» в его монографии «Книги и судьбы. Страницы литературной жизни Урала» 1973 г. [Дергачев], где он рассматривает творчество А. С. Погорелова в контексте реалистического искусства и анализирует тематику его произведений. Также можно упомянуть журнальные заметки В. Б. Королевой и Л. А. Чесновой [Королева; Чеснова], содержащие общие сведения о писателе. Сегодня творчество Погорелова — объект научного внимания также и российских историков. В монографии «Мировоззрение Погорелова» (2008) В. Л. Семенов рассматривает мировоззренческие установки писателя, во многом определившие, как предполагает ученый, содержание его произведений [Семенов]. Примечательна статья М. И. Вебера, в которой впервые публикуются архивные источники (письма Погорелова к друзьям и родным), связанные с малоизвестными нам последними годами жизни писателя и позволяющие судить о его политических взглядах [Вебер].

Ставя целью выявить специфику творческой личности писателя-реалиста рубежа XIX–XX вв. А. С. Погорелова, мы выдвигаем гипотезу о том, что некоторые психологические черты личности героев его произведений были свойственны самому прозаику. В настоящем исследовании мы опираемся на архивные документы — письма Погорелова к родным и близким, записные книжки и заметки, зарисовки с натуры, семейную хронику, воспоминания родственников писателя, неопубликованные биографические и критические статьи. Эти материалы содержат свидетельства членов семьи Погорелова о его эмоциональном состоянии в годы Первой русской революции, высказывания о его характере и жизненных принципах. Материалом исследования служат художественные произведения писателя, герои которых испытывают серьезные внутренние противоречия — ведомые, как мы предполагаем, самому автору.

А. С. Сигов родился в 1860 г. в Майкорском заводе Пермской губернии (ныне Пермский край) в семье уральских мастеровых. Согласно многим источникам,

---

<sup>1</sup> О причинах этого кризиса писал Д. Н. Мамин-Сибиряк в статье «Кризис уральской горнопромышленности» (1886). Среди современных работ, посвященных изучению социально-экономической природы уральской горнозаводской промышленности в пореформенный период, следует отметить труды Д. В. Гаврилова [Гаврилов].

с ранних лет находясь в заводской рабочей обстановке, Погорелов-Сигов был свидетелем жестокого обращения заводской администрации с рабочими: «Отец А. Погорелова был крепостным конторщиком, затем правителем дел в заводских управлениях, и будущий писатель с детства имел возможность познакомиться с бесправием, темнотой и приниженностью привязанного к заводам населения, так характерными для дореволюционного Урала» [Кочергин, с. 3]. Детство будущего писателя проходило «частью в захолустных селениях, частью в уездном маленьком городе Красноуфимске»<sup>2</sup>. Сигов любил учиться и имел большие успехи в обучении. В 10 лет он поступил во второй класс приходского училища в Красноуфимске, где учителя обратили внимание на его способности; в 1873 г. поступил в Красноуфимское промышленно-техническое реальное училище, став одним из лучших его учеников. Младший брат Сигова Павел Сергеевич так описывал годы обучения брата в училище: «Окружающая школьная среда в подавляющем большинстве была невежественна, почти без всяких умственных запросов, и на фоне ее ярко светили и мерцали, как алмазы в куске минерала, лишь два человека. Краса и гордость училища: брат мой Алексей и Водька (Всеволод Алексеевич) Владимирский»<sup>3</sup>. После окончания училища будущий писатель нацелился поступить в столичный университет. В 1880 г., после неудачной попытки, Погорелову все же удается поступить в Институт гражданских инженеров (ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет). Именно в студенческие годы он стал занимать активную позицию протестующего против беззакония властей. Будучи студентом первого курса, Погорелов-Сигов вступил в партию «Народная воля». Краевед-историк и библиограф А. К. Шарц отмечал, что его увлечение революционной деятельностью выражалось в выпуске нелегальных журналов: «Сигов ведет работу среди студенчества, совместно с поэтом, народовольцем П. Ф. Якубовичем (Мельшиным) издает нелегальный студенческий журнал “Студенчество”»<sup>4</sup>. В 1883 г., чтобы избежать ареста, Погорелову-Сигову пришлось уехать из столицы. Несколько месяцев он проработал техником на Балахнинском заводе «Товарищества В. И. Рагозин и К<sup>о</sup>», который находился в Балахнинском уезде Нижегородской губернии (ныне г. Балахна в Нижегородской области). В декабре того же года он был арестован за агитацию и заключен в Нижегородскую тюрьму. После годового заключения переехал в Пермь. В итоге за свою активную революционную деятельность Погорелов-Сигов поплатился восьмилетним полицейским надзором.

Брат и впоследствии биограф А. С. Погорелова Иван Сергеевич Сигов объясняет вероятную причину обращения его брата к литературному творчеству так: «Самое побуждение к писательству было вызвано чувством возмущения теми

---

<sup>2</sup> Весновский В. А. Сигов Алексей Сергеевич. (Листки из воспоминаний). 1933 // ОМПУ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 10. Л. 2.

<sup>3</sup> Выписки из воспоминаний Сигова П. С., сделанные Сиговой Е. П. 1956 г. // ОМПУ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 9. Л. 4.

<sup>4</sup> Шарц А. К. Рукопись указателя «Алексей Сергеевич (Погорелов)» (второй вариант). 1940-е — 1970-е гг. // ОМПУ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 11. Л. 4.

жуткими картинами разнузданного произвола заводских агентов и местных властей, которые ему приходилось наблюдать (по долгу службы. — Я. С.)»<sup>5</sup>. По его словам, в основе многих произведений Погорелова лежал его «богатейший опыт <...> обширный материал»<sup>6</sup>. 20 лет жизни Погорелов посвятил работе в Пермском губернском земстве, где состоял заведующим отделом по распределению селений в губернии. М. А. Сигов, один из его сыновей, писал: «Работа эта, связанная с постоянными разъездами по деревням и заводам Урала, ставила его в самую близкую связь с крестьянством и горнозаводским населением, открывала широкие возможности наблюдения за жизнью народа»<sup>7</sup>. Наблюдения, факты, живые сценки — всё это Погорелов заносил в записные книжки. Он накопил редкий по ценности материал, который затем частично переработал в прозаические произведения. Метафорическое значение Урала в них отметил в своей статье И. С. Сигов: «В произведениях Погорелова Урал — это водоворот страстей, кипящий котел, арена ожесточенной борьбы и проявления взаимной ненависти между высшими заводоуправлениями и горнорабочими»<sup>8</sup>.

В пермский период творчества у Погорелова выходит несколько ярких произведений, которые были отмечены критикой: рассказ «Мрак» (1895), повесть «Перед грозой» (1899), рассказ «Впотьмах» (1902), повесть «Омут» (1904). Эти произведения примечательны тем, что главные герои в них изображены в состоянии напряженного внутреннего конфликта<sup>9</sup> — именно оно дает начало развитию сюжетного действия. Герои Погорелова зачастую отражают свойственные ему внутренние коллизии, словно бы судьба героев произведений и судьба писателя имели общие корни. Таковы горнозаводские чиновники, управляющие или смотрители завода, занимающие промежуточное, опосредующее положение между народом и властью: они переживают внезапное пробуждение совести, переоценивают свою прошедшую жизнь, но чаще всего в подобной ситуации изменить что-либо кардинально уже не могут. Это управляющий Камышинскими заводами горный инженер Псалтырин (рассказ «Мрак»)<sup>10</sup>, смотритель на Нижне-Каргинском заводе Прохор Кузьмич (рассказ «Впотьмах»)<sup>11</sup>, золотопромышленник Пахом Саввич Бутылин (повесть «Омут»)<sup>12</sup>. При этом Погорелов выводит и противоположного героя: его судьба словно бы воспроизводит один из возможных, но нереализованных вариантов развития собственной жизни писателя.

<sup>5</sup> Сигов И. С. Мамин-Сибиряк и Погорелов, как бытописатели Урала. Рукопись. 1940 г. // Государственный архив Пермского края. Ф. Р-926. Оп. 1. Д. 74. Л. 42–43.

<sup>6</sup> Сигов И. С. Дореволюционная деревня в изображении Погорелова (по неопубликованным и неиспользованным материалам). Очерк. Черновик автографа // Государственный архив Пермского края. Ф. Р-926. Оп. 1. Д. 396. Л. 4.

<sup>7</sup> Сигов М. А. Рукопись статьи «Дореволюционный Урал в произведениях А. Погорелова». До 1962 г. // ОМПУ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 23. Л. 2.

<sup>8</sup> Сигов И. С. Мамин-Сибиряк и Погорелов, как бытописатели Урала. Л. 2.

<sup>9</sup> Своеобразие психологических коллизий героев произведений Погорелова обстоятельно рассмотрено в нашей работе [Сапса, 2023в]; в ней поднимается тема «разорванного сознания» личности персонажей.

<sup>10</sup> Погорелов А. С. Мрак // Русская мысль. 1895. № 12. С. 141–173.

<sup>11</sup> Погорелов А. С. Впотьмах: рассказ // Русское богатство. 1902. № 11. С. 111–153.

<sup>12</sup> Погорелов А. С. Омут: повесть // Русское богатство. 1904. № 3, гл. I–XI. С. 5–50; № 4, гл. XII–XXII. С. 3–54.

Таковым можно назвать главного героя повести «Перед грозой» Николая Ивановича Толмачева: он предает идеалы своей молодости, выбирая карьеру. С юности он мечтал быть похожим на своего друга Чагина, защитника народа: вместе с Чагиным они принимали крестьян, пытались помочь им решить проблемы, связанные главным образом с землеустройством. Став земским начальником, он переживает острое чувство несогласия с самим собой, внутренний конфликт, вызванный осознанием того, кем он является теперь и кем на самом деле хотел бы быть, но в силу слабости характера не стал: «Иногда я испытываю такой ужас, что не нахожу себе места... тогда я ищу развлечений <...> Мне кажется, что я скатываюсь куда-то вниз, в сырую, скверную, темную, тесную и вонючую тьму», — признается он своему другу Чагину<sup>13</sup>. Человек нерешительный, чья слабохарактерность и боязнь ответственности каждый раз оказываются сильнее «благих порывов» и стремления к лучшему, Толмачев представляет собой тип «мечущейся души» — один из самых сложных в творчестве Погорелова (см. подробнее: [Сапса, 2023a]). В итоге этот герой становится всецело частью лживого чиновничьего мира, а от его мыслей «о следовании правде» не остается и следа.

По нашему предположению, в повести «Перед грозой» Погорелов изобразил тот путь, на который, служа в земстве, мог бы вступить, но не вступил, путь, достаточно типичный для провинциального интеллигента того времени. В предреволюционные 1902–1904 гг. он выражал сильное недовольство земской деятельностью, в письмах к брату отмечая, что хочет уйти из земства, потому что «здесь служение скоро превратится <в служение> даже уж и не рублю, а черт знает кому»<sup>14</sup>. В неопубликованном произведении Погорелова «Дневник агронома», где повествование ведется от первого лица, писатель выступает прототипом одного из героев и размышляет о своей службе как о «тине нескончаемой лжи, постоянных противоречий и сделок с совестью» (цит. по: [Верховская, с. 133]).

Пристальное внимание к психологическим противоречиям в личности героев и персонажей объясняется личными переживаниями писателя, необходимостью их осмыслить. Как вспоминает И. С. Сигов, «Беспокойство за судьбу своего народа в юности заставило его пережить мучительный кризис в борьбе между личными привязанностями и властным побуждением»<sup>15</sup> (под «властным побуждением» он имеет в виду потребность служить народу, чувство долга). В Пермском губернском ведомстве будущий писатель имел значительное влияние на направление земской политики. Он часто выступал бесплатным ходатаем по делам крестьянского и заводского населения, открыл у себя дома «Сиговское юридическое бюро» — так в народе называли собрания, на которых Погорелов помогал населению в борьбе с царившей тогда враждой на почве земельных захватов, составлял для крестьян прошения и заявления. Все это давало писателю глубокие знания о жизни простого народа. Краевед В. А. Весновский называет при-

---

<sup>13</sup> Погорелов А. С. Перед грозой: повесть // Русское богатство. 1899. № 9 (12), ч. 3, гл. VI–X. С. 36.

<sup>14</sup> Письмо А. С. Погорелова И. С. Сигову // Рукописный отдел РГАЛИ. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 168.

<sup>15</sup> Сигов И. С. Алексей Сергеевич Сигов — А. Погорелов. Некролог (1920, 20 февраля) // Рукописный отдел РГАЛИ. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 94.

чины популярности «Сиговских консультаций»: «Присяжная местная адвокатура обычно избегала крестьянских и рабочих дел, во-первых, из соображений тактических, а во-вторых, благодаря недостаточному знанию законов о крестьянах и мастеровых»<sup>16</sup>. Именно эту «лакуну» и восполнял Погорелов, поскольку отлично знал юридическую сторону всех спорных вопросов и проблем в силу своей профессиональной деятельности. Земельный вопрос на Урале во второй половине XIX — начале XX в. был весьма запутанным, сложным, связанным с «особым» социально-экономическим укладом, который сложился в регионе после реформы 1861 г. (см. об этом подробнее: [Созина, Сапса]). Брат Погорелова И. С. Сигов, посвятивший множество трудов изучению аграрной проблемы как на Урале, так и в стране в целом, в одной из своих работ писал: «Есть такие места, где крестьяне совсем не получили земли или получили так называемый нищенский надел. А раз земли нет или мало, приходится арендовать, где только можно и чего бы это ни стоило»<sup>17</sup>. Тяготы трудового люда Погорелов принимал близко к сердцу, пытался помочь крестьянам и горнозаводским мастерам в борьбе с захватами земельных наделов новыми капиталистами, т. е. кулаками, нередко выраставшими из той же среды.

В 1902 г. в «Русском богатстве» вышел рассказ Погорелова «Впотьмах», центральной сценой в котором было разорение заимки заводского мастерового, чья семья оказалась жертвой мошеннических схем заводской администрации. В 1904 г. публикуется повесть «Омут» — отдельная ее глава описывает отношения золотопромышленников к заводскому населению: воспользовавшись землей и силами рабочих, компания лишила людей крова и буквально выбросила на улицу. Земельный вопрос, таким образом, ставился во многих произведениях Погорелова.

Как отмечал В. А. Весновский: «Погорелов всегда восставал против торжествующей неправды, не задумываясь о том, как это отразится лично на нем»<sup>18</sup>. «Сиговское юридическое бюро» пользовалось большой популярностью у народа, в то же время вызывая нескрываемое недовольство местных властей. Отношения А. С. Погорелова с властями в Перми постепенно обострялись. Он активно занимался вопросами незаконной вырубki леса (эта тема поднимается в первом опубликованном рассказе «Мрак»), писал прошения пермскому губернатору, в которых указывал на бездействие местных властей. Параллельно с этим Погорелов вместе с общественным деятелем и публицистом П. А. Голубевым редактировал прогрессивную газету «Пермский край», которая противостояла официальным «Пермским губернским ведомостям». В газете освещались социально-экономические проблемы народа, а главной задачей издания было разоблачение мошеннических операций властей. Все это в совокупности создало Погорелову совершенно определенную репутацию, так что местная администрация пристально следила за всеми действиями писателя, а в 1902 г. чиновники заподозрили его в организации собрания тайного политического общества. «Писателю

<sup>16</sup> Весновский В. А. Сигов Алексей Сергеевич. (Листки из воспоминаний). 1933. Л. 6.

<sup>17</sup> Сигов И. С. Народ и земля. Петроград: Союз солдат-республиканцев, 1917. С. 19.

<sup>18</sup> Весновский В. А. Сигов Алексей Сергеевич. (Листки из воспоминаний). 1933. Л. 1.

грозила высылка из пределов Пермской губернии, и он давал подписку о невыезде» (цит. по: [Верховская, с. 79]). В земстве Погорелов проработал до 1904 г., а затем решил окончательно оставить службу. После долгих размышлений он решил переехать в Петербург, где получил должность представителя бюро страховых обществ по осмотру городов и выработке для них страховых тарифов, а затем, в 1911 г., возглавил это бюро.

В столице Погорелов оказался поглощен революционными событиями, в письмах к родным 1905–1906 гг. он часто критикует реакционную правительственную политику. Жене Ольге Порфирьевне Сиговой пишет об аграрных беспорядках: «В некоторых губерниях (Саратовской, Самарской и других) уже обнаруживаются признаки грядущего полного неурожая...»<sup>19</sup>. Писатель с болью говорит о неизбежном голоде, о начавшейся русско-японской войне: «А безумствующие заправила несчастной страны окончательно утвердились в решении продолжать войну во что бы то ни стало... Опять свирепствует цензура...»<sup>20</sup>. В 1906 г. Погорелов становится издателем и редактором петербургского журнала «Вести», который неизменно возрождался под новым названием («Мирские вести», «Народный вестник» и др.). Наблюдая за разворачивающимися революционными событиями, Погорелов выражает горечь и разочарование не только в письмах, но и в своих литературных сочинениях. В этот период он пишет цикл очерков, в которых изображает предреволюционную обстановку в деревне и события накануне русско-японской войны 1904–1905 гг. Повествование ведется от первого лица — земского учителя, который проводит беседы с деревенскими жителями, подталкивая их к активному сопротивлению против произвола властей. Параллель к такой деятельности героя можно найти в одной из записных книжек Погорелова, где он, размышляя над проблемами деревни, эмоционально пишет: «В деревне прежде всего поражает полнейшее непонимание законности... Среди деревенского мрака происходят сплошь и рядом чудовищные вещи с точки зрения юридической, и крайне бестолковые с крестьянской» (цит. по: [Верховская, с. 165]). И литературная, и общественная деятельность Погорелова была направлена на осуществление общедемократических задач.

В 1905 г. выходит рассказ Погорелова «Тишина», в котором изображается напряженный конфликт личности с властью и всей окружающей средой, исполненной покорности и раболепства (см. об этом: [Сапса, 2023б, с. 72–79]). Центральная сюжетная линия связана с судьбой «народного заступника», правдоискателя Мережина. Будучи корреспондентом, он пишет статьи о мошеннических операциях чиновников с башкирской землей. Тему одной такой корреспонденции емко пересказывают герои рассказа: «Какой-то недоброжелатель писал, что в башкирских волостях Чудновского уезда будто бы уже около семи лет фактически осуществлено крепостное право <...> причем хозяином этого крепостного района является непредусмотренный законом Чудновский башкирский попечительский комитет»<sup>21</sup>. Обличая чиновников-мошенников, Мережин пытается

<sup>19</sup> Письмо от Сигова А. С. к Сиговой О. П. 1 июня 1905 г. // ОМПУ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 4. Л. 1.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Погорелов А. С. Тишина. Рассказ // Русское богатство. 1905. № 10. С. 5.

вступить в диалог с представителями местной администрации, идет на прием к губернатору. И эта сюжетная линия воспроизводит обстоятельства службы самого писателя: как отмечалось выше, Погорелов писал многочисленные прошения, пытался донести до государственных учреждений точку зрения народа на вопросы распределения земли.

Имея в виду участие писателя в издании нелегальной революционной литературы, организацию «Сиговской консультации» и его постоянное активное содействие крестьянам и рабочим в решении их проблем, можно сказать, что авторская позиция в этом рассказе выражается в корреспондентской деятельности главного героя, Мережина, ищущего правду и пытающегося добиться справедливости. Некогда занимавший высокое положение в земстве, Мережин был уволен со службы «за непокорство... за подачу жалобы на земского начальника... за вредные разговоры...»<sup>22</sup>. В третьей главе автор приводит одну из статей Мережина, где доказывается незаконность действий властей с землей. Но и герою рассказа, хорошо знающему законы, не удается добиться в своей борьбе каких-то результатов. Его активная позиция приводит к катастрофическим последствиям. Попытка ходатайствовать в защиту крестьян оборачивается для Мережина физической расправой: губернатор приказывает высечь ослушника, после чего Мережин кончает жизнь самоубийством: «Я весь разбит, душа у меня разбита <...> Исконное рабство, гнет, миллионы обид, слез, кровь, убожество и тоска, тоска... И все это зря, ни к чему... без отмщения, без назидания, без результатов»<sup>23</sup>.

Итак, герои произведений уральского писателя выступают своеобразным отражением его личности, а обстоятельства и положения, в которые он их помещает, воспроизводят и развивают ситуации из его собственной жизни, служебной деятельности. Изображая социально-политический кризис в России начала XX в., крайне негативно повлиявший на положение крестьянства и рабочих в Уральском регионе, Погорелов выводит на первый план персонажей, оказавшихся в неоднозначной, двойственной ситуации. Их моральное состояние отражает те чувства и переживания, которые, как мы полагаем, испытывал сам писатель. Выходец из горнозаводской семьи, «народный заступник», он выражал горячее сочувствие представителям простого народа, как чиновник же — понимал логику действий представителей власти. Осознание своего посреднического, «буферного» положения между народом и государственными служащими не позволяло Погорелову однозначно занять одну позицию, и, судя по его записным книжкам, критическим заметкам и воспоминаниям его родных, это постоянно его мучило. Бесконечные угрызения совести он нередко передает главным героям своих произведений — они разрываются между разными «голосами» своего сознания. Литературное письмо позволяет ему выразить этот внутренний конфликт ярче и трагичнее — зачастую герои Погорелова, не в силах справиться с внутренним конфликтом, разочаровываются в себе (повесть «Перед грозой»), уходят в запой (рассказ «Мрак») или тяжело заболевают (рассказ «Впотьмах»). А в рассказе «Тишина» герой — борец за справедливость — не может вынести

---

<sup>22</sup> Там же. С. 10.

<sup>23</sup> Там же. С. 46.

надругательства над собой и добровольно уходит из жизни. Вероятно, литературное творчество, позволявшее делегировать вымышленным героям собственные переживания, сомнения и боль, изображение в психологическом отношении тяжелых, подчас крайних, безвыходных состояний, которые захватывают героев и определяют их личность, давало возможность самому писателю сохранять в жизни некоторый баланс, примирять враждующие голоса своего я.

## **2.6. Творчество П. И. Заякина-Уральского в контексте региональной и общенациональной литератур**

Павел Иванович Заякин родился 1 ноября 1877 г. в Верхне-Синячихинском заводе Верхотурского уезда Пермской губернии. Его отец — Иван Леонтьевич — работал в это время коновозчиком. Павел окончил Верхнесинячихинское земское училище и поступил в Уральское горное училище, но после смерти матери — Харитины Андреевны — начал работать, возить вместе с отцом руду на завод. По несчастливой случайности на этой работе он сломал ногу, а после выздоровления поступил переписчиком в рудничную контору. Позже в прозаических произведениях Заякина-Уральского появится образ героя, рассказчика, который работает на заводе: «Достаточно устойчивый образ, имеющий прототипом самого автора. Как правило, это мелкий конторский служащий, занимающий срединное положение на социальной лестнице и знающий поэтому как нравы начальства, так и тяготы рабочих. Герой томится застойной жизнью в заводском поселке ... Однако он преисполнен веры в будущее...» [Барковская, с. 274–275].

В 1891 г. Заякин работает счетоводом на Талицком руднике, затем становится помощником смотрителя рудника. В 1899 г. он уже смотритель Нейво-Шайтанских рудников в Алапаевском горном округе. Свою работу Павел Иванович выполнял добросовестно и аккуратно — косвенно эту предрасположенность к кропотливому канцелярскому труду подтверждает тот факт, что как переписчик он участвовал в I всероссийской переписи населения 1897 г. и был награжден медалью.

В 1903 г. в Варшаве, где Заякин проходил военную службу (1899–1903), вышел первый сборник его произведений «Рассказы и песни уральца». Позже исследователи будут утверждать, что это был сборник «ученический» и Заякин относился к нему критически. Возможно, так и было, однако подобное говорят о первой книге любого автора. Заметим, что впоследствии Заякин-Уральский активно использовал тексты из этого сборника, перепечатывая их в других изданиях, при этом не всегда переделывая. Так, несколько стихотворений из этой книги были перепечатаны затем в итоговом сборнике 1916 г. «Мгновенное и вечное» (главным образом те, что относятся к условному «уральскому циклу»: «Ничего»

(«Много терний легло на пути...»), «Рудокопы», «Смерть рудокопа» и др.); прозаический текст «Рассказ деда» стал второй главой очерка «В плену у железа» (опубликованного в «Правде» в 1912 г.), а описание завода из рассказа «Заводская барышня» — его первой главой. Изменения текста были при этом по большей части минимальными. Так, например, завершается очерк «На руднике»: «Шел я по узкой тропинке, по обеим сторонам, тихо колыхаясь, стояла высокая рожь. Небо по-прежнему было глубоко, и жаркое солнце так же ярко сияло, и так же нестерпим был зной»<sup>1</sup>. А так начинается 2 глава «В плену у железа»: «Сидим с дедом на меже у полосы золотой пшеницы. Незаметно угасает знойный и яркий день. Ласково сияет голубое небо, начавшее темнеть. Перед нашими взорами блестит, как шлифованная сталь, спокойный, задремавший пруд в зеленых берегах»<sup>2</sup>.

К началу XX в. в отечественной художественной прозе способ изображения завода был достаточно разработан, и Заякин-Уральский часто воспроизводит его в своих текстах, рисуя уральский завод. Следует при этом отметить, что он постоянно и целенаправленно стремится развивать уральскую тему в разных произведениях — писать о том, что знает непосредственно. Основные картины и образы заводской жизни (завод, работа у доменной печи, заводской рудник), герои (конторщик; смотритель завода; рабочие, в том числе толпа рабочих; старики, вспоминающие прошлое) появляются уже в первом сборнике Заякина-Уральского и в дальнейшем не претерпевают каких-то изменений. Только в более поздних произведениях он начинает писать о «днях свободы», имея в виду события 1905–1906 гг.

Но на фоне ожидаемых в случае Заякина тем (таких как заводская жизнь), возникает и другая тема — условно ее можно назвать экзистенциальной, и высказывается она достаточно прямолинейно. Так, в рассказе «Однажды в конторе...», вошедшем в сборник «Рассказы и песни уральца», речь, казалось бы, идет о смерти незаметного заводского труженика (причем даже не рабочего, а именно работника конторы — как и сам писатель). При этом изображение «засасывающей рутины», традиционной жестокости уральской заводской жизни («...служащие начали расходиться, занятые все одной мыслью: / — Кого теперь назначат на его место? Из своих кого-нибудь? Или кто новый явится?..»<sup>3</sup>) прерывается монологом главного героя, Василия Степановича Смольнина: он задается вопросом смысла жизни в глуши (в данном случае — в заводе, который назван автором Подгорским). Его друг рассказывает об этом так: «Ах, как он играл! Чудно, вдохновенно играл! Я был зачарован его игрой и, сидя на месте, не смел сделать малейшего движения, не смел дышать, чтобы не пропустить ни звука из прекрасной всего меня захватившей мелодии. Играл он долго, а потом, положив скрипку, начал ходить по комнате и долго говорил со мной. Разговор между нами был такой, который редко занимает наши умы. Мы мало вдумываемся в жизнь,

---

<sup>1</sup> *Уральский П.* Рассказы и песни уральца. Варшава: Тип. Ю. Май и Р. Бржезинский, 1903. С. 22.

<sup>2</sup> Рассказы и повести дореволюционных писателей Урала: в 2 т. Т. 1: А. А. Кирпищикова, К. Д. Носилов, П. И. Заякин-Уральский. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1956. С. 378.

<sup>3</sup> *Уральский П.* Рассказы и песни уральца. С. 29.

в самих себя... Вчера же мы с ним себя посвятили именно этому... “Жизнь грязна, а люди себялюбивы и лживы... Иногда смотришь на жизнь бесстрастно и в такие минуты сам ты маленькое существо и весь огромный мир кажутся ничтожными и жалкими (так! — И. К.), а стремления и борьба — муравьиным копошением... Главное, очень много в жизни мелкого, пошлого, а осознаешь это не всегда, забываешься,ходишь в круговорот и делаешь то же, что и другие... В это время мысль спит, нет ни критики, ни самооценки, а думаешь, что так и надо жить, так и должно быть...” Говорит это, а лицо у него такое негодующее, такое скорбное и глаза загоревшиеся...»<sup>4</sup>. Позже Заякин неоднократно будет возвращаться в своем творчестве к подобной ситуации, когда герой ощущает неправильность жизни, бессмысленность устремлений, невозможность что-либо изменить, слабость собственных сил. С таким психологическим состоянием героя в его произведениях будет соседствовать ситуация неожиданного кровавого убийства, самоубийства, иногда — бегства, как, например, в более позднем рассказе «Трясина» (опубликован в газете «Уральская жизнь» в 1911 г.). В этом отношении можно усмотреть сходство Заякина с другим уральским писателем — А. Туркиным.

С октября 1903 г. по август 1904 г. Заякин-Уральский служит в главной конторе Алапаевских горных заводов (чертежник и заводской доверенный по землеустройству горнозаводских крестьян). Начальник вновь дает ему исключительно отличную характеристику, отмечая аккуратность и исполнительность. В 1904 г. П. Заякин вступает в ряды РСДРП.

В 1900-е гг. он начинает активное сотрудничать в уральских газетах, в первую очередь в «Уральской жизни». Вначале автор из Алапаевска присылает в газету рассказы и стихотворения, а затем переезжает в Екатеринбург и становится ее сотрудником. При этом супруга Заякина, Евпраксия Ивановна (Серенщикова), остается в Верхней Синячихе, где у нее был двухэтажный дом, на первом этаже которого — собственный магазин (в 1929 г. дом был национализирован). В редакции «Уральской жизни» Заякин знакомится с корректором Анной Васильевной Лебедевой, которая становится его второй женой.

В 1908 г. в частной типографии Доброхотова готовилась к изданию вторая книга Заякина — «Северная муза» (250 экземпляров). Большая часть тиража была конфискована полицией и сожжена (см.: [Павлов, Блюм]), уцелело только несколько экземпляров (один из них находится в Российской национальной библиотеке, см. об этом: [Блюм]). Против автора возбудили уголовное дело, о котором он узнал лишь через 2 года. О книге стихов, уголовном деле, допросе у следователя Наметкина подробно рассказано в книге В. Павлова и А. Блюма (глава «Вокруг “Северной музыки”») [Павлов, Блюм]. Внимание цензора привлекли стихотворения «Тень ночная на землю легла...» и «Милый друг, переживем...», где можно было усмотреть призывы к ниспровержению «существующего в государстве общественного строя», намеки на революционную деятельность (наказание предполагала ст. 129 уголовного уложения). Действительно, так можно было воспринять эти строки:

---

<sup>4</sup> Там же. С. 28–29.

Вижу девушку с бледным лицом  
И с истерзанным телом от пытки.  
Били, бедную, жгли... А потом,  
Надругаясь, раздели до нитки.

Вижу сильного духом борца,  
Добывавшего людям свободу  
И казненного градом свинца  
За любовь к дорогому народу.

Вижу сотни страдальцев других,  
У столбов и у виселиц павших,  
Непреклонных в заветах своих  
И стране своей счастья желавших  
(цит. по: [Там же, с. 144]).

В стихотворении «Милый друг, переживем...» есть и такие строки:

Не грусти, что вновь и вновь  
Мы несем в борьбе утраты.  
Гибнут братья, льется кровь,  
Сотни жертв кладбищем взяты,

Но усилия борьбы  
Не пройдут, мой друг, бесплодно:  
Сбросят гнет с себя рабы  
И тогда вздохнут свободно  
(цит. по: [Там же, с. 145]).

Спустя два года Заякин узнает, что на него заведено дело, и дает необходимые пояснения на допросе: «Стихи свои я отношу исключительно к области отвлеченного творчества, в основе которого лежат субъективные переживания и настроения, воображение и вымысел, лишённые непосредственной связи с реальной действительностью». «Инкриминируемый мне поступок отрицаю еще потому, что в отмеченных стихотворениях ни точных фактов, ни определенных лиц не затронуто, и ни то, ни другое из них не сопровождается датами, которые указывали бы, когда они были написаны, и по которым можно было бы судить, относятся ли они к каким-либо известным событиям»<sup>5</sup>. После дачи этих показаний следователю о характере творческого процесса и отношении к революционным призывам автора в поэтических произведениях, дело было закрыто. Однако тираж книги стихов был уже уничтожен.

В 1908 г. Заякин уезжает из Екатеринбурга и некоторое время живет в Омске, работает в газете «Омский телеграф». Затем в Перми издает газету «Урал и Кама», где печатает статьи, фельетоны под псевдонимом *Нечуждый*.

<sup>5</sup> «Дело» Заякина-Уральского хранится в ГАСО (Ф. 180. Оп. 1. Д. 811), здесь цит. по: [Павлов, Блюм, с. 148–149].

В 1909 г. в Петербурге у Заякина-Уральского выходит книга стихов «Облачко». В том же году в столице писатели-уральцы Д. Мамин-Сибиряк, А. Погорелов, Гр. Бульчев, П. Мурашев, Е. Гадмер издают «Уральский сборник», Заякин поместил в нем девять «Уральских песен» и рассказ «Вечер Остроумова». В это время он служит в Екатеринбурге, в отделении Русско-Азиатского банка (угол Покровского проспекта и Успенской улицы), а живет на ул. Студеной, 9 (ныне ул. Маршала Жукова).

С 1912 г. Заякин — сотрудник большевистской газеты «Правда»<sup>6</sup>. Уже в одном из первых номеров печатаются его стихотворения и рассказы<sup>7</sup> (именно они затем активно перепечатывались в советское время). На первой странице газеты публиковался список «постоянных сотрудников», и Павел Уральский в 1912–1913 гг. входил в него неизменно. Контекст, в котором появляются произведения Заякина в большевистской печати, составляют произведения Ал. Богданова (стихотворение «Первая ласточка», № 13; «деревенская сказка» «Крыга», № 26 и 27) и Демьяна Бедного (например, «Рыболовы. (Басня)» в № 18; «Затейник. (Басня)» в № 20).

В 1914 г. Заякин оказывается в Орловском отделении Русско-Азиатского банка, а затем его призывают в армию: он служит казначеем 183-й, позже 184-й Смоленской дружины. Под впечатлением от происходящих событий он пишет текст «очеркового характера» «На войне народов (записки прапорщика Колосова)»: «Вместе с тысячами других герой записок попадает на фронт. Вот он описывает как в первый раз идет в разведку. Внезапно русские разведчики встречаются с немецкими, и тут также неожиданно завязывается перестрелка. / “Грянул залп, прорезав тишину ночи, и на момент снова стало тихо. / Я впери́л взор в противоположный берег, но там уже не было шеренги, а что-то большое, темное катилось по земле, стонало, кричало. Вдруг темный берег осветился вспыхнувшей ракетой, защелкали ружейные выстрелы в пространстве, без цели затрещал пулемет, зажужжали пули над нашими головами. Мы поползли от берега в направлении на ближайший хутор”» [Боголюбов, 1960, с. 110].

Это неопубликованное произведение остается одним из самых интересных в творчестве Заякина-Уральского. По разным причинам оно не могло быть напечатано в советское время. В указанной (и малодоступной) статье 1960 г. К. Боголюбов приводит достаточно обширные цитаты (без указания источника), хотя ранее, в 1920–1930-е гг., будучи главным популяризатором творчества Заякина, он не пытался это произведение опубликовать. По-видимому, оно не вполне отвечало идеологическим установкам, в соответствии с которыми в художественном произведении «уральского писателя-рабочего» должна была изображаться Первая мировая война.

Тем не менее в этом произведении Заякин-Уральский в очередной раз показывает особенности своего творческого метода: он не столько призывает к борьбе

---

<sup>6</sup> Его стихотворения появляются также в газете «Звезда»: *Павел Уральский*. Баюшки-баю // Звезда. 1912. № 27 (63), 8 апр. С. 2.

<sup>7</sup> *Павел Уральский*. Слово // Правда. 1912. № 4. С. 2.

или настаивает, например, на революционном преобразовании — его герой старается приглядеться к людям, к ситуации и пытается сформулировать экзистенциально значимую проблему. Так, например, при изображении первого известия о начавшейся войне можно было ограничиться обсуждением политических новостей (которые даны тут же, обрывочными фразами, подобными выкрикиваемым газетным заголовкам). Но рассказчик поступает иначе: «Я отлично помню эти дни всеобщей тревоги, в моей памяти неизгладимо врезалось, как встал перед всеми зловещий призрак войны, заглянул в наши испуганные лица и наполнил холодом наши души и сердца. Это было в середине знойного прекрасного лета. Мы тогда не думали о войне и смерти, а спокойно мечтали о жизни и радостях. Я возвратился в банк<sup>8</sup> из отпуска после месячного отдыха в одном из благодатных уголков юга, а мой товарищ Славин собирался туда поехать» (л. 4)<sup>9</sup>. Автор стремится не столько обозначить политическую направленность этого исторического момента, сколько противопоставить существование человека в мирном и военном контекстах, уловить общественное умонастроение. Так же чуть позже он будет прислушиваться к собственным ощущениям при чтении газет, которые сообщали о боевых действиях: «Мне нравились фельетоны, отражавшие жизнь наподобие кривого зеркала, и я находил в них соль вещей. Просматривал объявления и расписания поездов, думая о том, что я давно не видел паровоза и долго еще не поеду по рельсам. От этой мысли возникала мысль о мире, я искал намеков на близкий конец войны, но их в газетах не было» (л. 16–17). Но затем: «Я почувствовал к газетам охлаждение. Меня охватывало чувство непримиримой обиды, когда, просмотрев десятки столбцов газетного пустословия, я находил одну короткую строку о том, что здесь стоило нескольких дней непередаваемых, жутких переживаний. Досадно, противно было читать, когда писали длинно и безграмотно в военном отношении о войне, о героях, о рвущихся в бой удальцах, как будто здесь люди из другого мира, с другой психологией, чем в тылу. ... / В такие минуты меня охватывала тоска» (л. 17–18). Рассказчик фиксирует малейшие изменения своего психологического состояния. Одновременно он делится непосредственными наблюдениями за происходящим, за людьми, с которыми ему приходится сталкиваться. Вот «исчезает» один из солдат роты рассказчика, и все решают, что его убило снарядом, а через несколько дней он появляется: «Объяснения его сводились к тому, что он перед моментом обстрела позиции пошел за водой на речку, а как начался обстрел — ушел в лес, ища безопасности, потом не мог выйти к позиции и блуждал по лесу. / Но этому никто не верил. / Я на него ворчал: / — В бегах был... / Товарищи смеялись: / — Струсил...» (л. 9). Через несколько дней этот же солдат совершает геройский поступок: в одиночку переплывает ночью реку и поджигает бревна и доски, приготовленные противником для сооружения переправы. И рассказчик задается философским вопросом: «Что, какая сила — обстановка, присутствие духа, смелость,

---

<sup>8</sup> Эти слова указывают на автобиографичность «заметок» Заякина-Уральского.

<sup>9</sup> Здесь и далее произведение цит. по: *Заякин-Уральский П. И.* Рукопись рассказа «Дни штыков и знамен (записки прапорщика Колесова)», неполная. 1915–1916 // ОМПУ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 12 — с указанием в скобках номера листа.

страх — движет человеком? Отчего он сегодня трус, а завтра — храбрец, герой? Вот и поймите человека, его душу, его чувства, жизнь и смерть!» (л. 10). Рассказчик старается писать о «новой войне», еще неведомой непосвященным читателям: «Пулеметы вкатили в окопы. / Небольшая машина на двух колесах, напоминающая по виду легкую пушку, в одну минуту расстреливающая две ленты, извергающая пятьсот пуль, опустошающая ряды и сеющая смерть размеренным резким “та-та-та”, навевала жуть, заставляя сжиматься сердце при мысли, что у врага тоже много таких машин» (л. 13); «Утром, когда утихла бомбардировка, мы ходили в лес. Сотни деревьев лежали подкошенными. ... Воронки в несколько аршин радиусом и глубиной зияли, как свежие могилы. Всюду мы видели следы разрушительного действия снарядов и опустошения стройного, стоявшего стеной, зеленевшего задумчивого леса» (л. 14); «Наши окопы были отлично устроены. У стенок — плетень, сверху — толстые бревна, служившие балками для толка и земляной насыпи, под ногами — сухой песок. В таком укрытии мы чувствовали себя хорошо. / Чувство нашей уверенности в крепкой, надежной позиции усилилось после того, как немцы обстреляли окопы легкой артиллерией. / Шестидюймовые “огурцы” падали по линии окопов, нас засыпало землей, обдавало дымом, мы слышали, как сыплются градом осколки, но никто из нас не пострадал и даже не был ранен» (л. 9). «У меня еще не было твердого решения, что делать, я не хотел обнаруживать себя, не хотел стрелять, а Федоров, тяжело дыша от волнения, над самым моим ухом продолжал шептать: / — Разрешите... / И я вдруг согласился. / Шепотом передалась команда. / Грянул залп, прорезав тишину ночи, и на момент снова стало тихо. / Я вперил взор в противоположный берег, но там уже не было шеренги, а что-то большое, темное, каталось по земле, стонало, кричало» (л. 8).

Выбранная форма повествования, выбранные ситуации, представление отдельных «историй», случаев работают на то, чтобы у читателя создалось впечатление, будто ему рассказывают правду о войне и о человеке на войне. Причем она оказывается верной и с военной точки зрения: рассказчик использует профессиональный жаргон («огурцы»), вводит подробности описания (например, пулемета) и т. д. Вместе с тем так же, как и в ранних рассказах Заякина-Уральского, его рассказчик отделен от общей людской массы: он понимает солдат, он вместе с ними — но он не такой же, как они (в первую очередь на это указывает воспроизведение речи персонажей). Иногда этот рассказчик от художественного изображения событий переходит к публицистическим высказываниям: «Личную храбрость каждого нужно ценить высоко. Но в этой войне, мы знаем уже из опыта, одной неустрашимости мало, чтобы побеждать... Нужна сильная артиллерия... Нужна высокая военная техника... Нужны крепкие, почти железные нервы, чтобы выдержать десятки разрывов “чемоданов”» (л. 21). Но в финале почти каждой «истории» он подчеркивает свое стремление к уединенному размышлению (см., например: «Я отделился от толпы и ушел в поля», л. 24), к рефлексии, наблюдению над мельчайшими переменами в своем психологическом состоянии: «Я долго сидел у себя в темноте и в тишине. На душе у меня было неспо-

койно. Мысли неслись вихрем, давноминувшее путалось с настоящим. Минутами поток мыслей и дум внезапно прерывался и я весь сосредоточивался на одной тревожной и неотразимой мысли: / — Наступление решено... Будет короткий лобовой удар... Нужно занять местечко Мариполь... В атаку пойдут два полка... Мы будем находиться в непосредственном резерве... / И вставали странные, навязчивые вопросы: / — Почему в первую атаку пойдут они, а не мы? Им выпадает явно гибельная роль... Что это: рок, случайность, фатум, фортуна? Может быть, они падут в бою, а мы отсидимся в резерве... / В сознании мучительно и больно отзывалась неизбежность предстоящего шага и в разгоряченном мозгу рождались всё новые и новые вопросы: / — Нужна ли эта жертва? Будет ли она полезна?.. Как найти для этого критерий?.. / Солдат не должен рассуждать — его долг повиноваться... / Но под серой шинелью, под бодрым и молодцеватым видом солдата скрывался обыкновенный человек, способный мыслить и чувствовать, как все люди, способный быть в бою храбрым, но не лишенный чувства страха, самосохранения...» (л. 29).

Подобные «записки» от лица прапорщика, рассуждающего о состоянии человека на войне, говорящего об этой войне как о необходимости, как о профессиональной работе, не были полностью опубликованы в советское время. Известно, пытался ли Заякин-Уральский опубликовать их после революции — он не успел (или не захотел) их завершить, ведь читателю времен гражданской войны были уже достаточно хорошо известны вооружение и способы ведения этой войны. Но для современного читателя это произведение представляет интерес даже в незавершенном виде.

Последняя, как оказалось, книга стихов Заякина-Уральского «Мгновенное и вечное» вышла в Петрограде в 1916 г. Во многом она подводила итоги творческого пути автора, здесь были представлены все основные темы и мотивы его поэзии. В том же году типография Стасюлевича выпустила книгу прозаических произведений Заякина «На горах и в долинах».

После поражения под Ковно часть Заякина отправляется в г. Карачев Орловской губернии на формирование. Здесь в 1917 г. он входит в состав Карачевского совета рабочих и крестьянских депутатов; в апреле ему удается начать выпуск малоформатной газеты «Голос гражданина»: «Газета выходила то на двух, то на четырех полосах. Версталась и делалась профессионально, на уровне журналистики тех лет. Каждый номер открывался передовицей, чаще — авторской. Основные отделы: “Жизнь гарнизона”, “Война”, “Хроника” (местная), “Областной отдел”, “Последние известия. Из газет”, объявления» [Павлов, с. 34]. Примечательно при этом то, что, по мнению исследователя, Заякин в это время был на стороне Временного правительства, восхищался «бескровной российской революцией», удивившей мир (так он характеризовал февральскую революцию в одном из материалов), поддерживал идею войны до победного конца. Помимо редакции в этой газете Заякин занимался созданием серии фельетонов, которая называлась «Альбом открыток» (что заставляет вспомнить серию фельетонов Садко (Н. Станиславова) «Альбом открытых писем», печатавшихся в уральских газетах).

В начале 1918 г. Заякин демобилизовался, но по разным причинам не мог воссоединиться с семьей. Он оказывается в красногвардейском отряде и сначала вместе с ним уезжает в Котлас, а после — в Оренбург. Родным он писал: «Не удивляйтесь и не волнуйтесь, когда не получаете долго писем. Причиной тому общие условия. Изменить их невозможно. Я пока здоров. Работаю ... Выбраться пока не могу»<sup>10</sup>. В Оренбурге Заякин работает редактором газеты «Коммунар», председательствует в кружке пролетарских писателей, работает в Пролеткульте, редактирует журнал «Красные зори». Родным в Екатеринбург он писал: «Не знаю, как мне удастся выбраться отсюда, какой найти выход? Может быть, в середине лета, к концу лета как-нибудь устроятся поезда. ... У меня статьи чужие, статьи свои, беготня, собрания, заседания, редакция, типография, товарищи... Perpetuum»<sup>11</sup>.

Скончался П. И. Заякин-Уральский 20 октября 1920 г. от тифа (произошло это предположительно в Оренбурге, похоронен, вероятно, там же). В Екатеринбурге о писателе-уральце не забыли — 25 октября в газете «Уральский рабочий» был опубликован некролог. По нему видно, как осторожно тогда оценивали общественную деятельность Заякина: несмотря на то что он печатался в «Правде», его можно было представить как мелкобуржуазного интеллигента, ушедшего от своего пролетарского происхождения: «Он не был передовым бойцом в рядах уральских пролетариев. Но он был одним из тех, которые пришли первыми на помощь пролетариату, взвалившему на свои плечи бремя власти и грандиозного строительства». И чуть далее эта мысль на всякий случай повторяется: «Как борца за рабочее дело и строителя новой жизни его рабочие Урала не знали». Утверждается другая мысль: Заякин создавал образ Урала в контексте «большой русской литературы», он «горячо любил» Урал; «как художника-бытописателя Урала» рабочие «его не должны забыть»<sup>12</sup>.

Через 10 лет после смерти Заякина-Уральского к его творчеству обращается К. В. Боголюбов. И теперь, в контексте создающейся истории литературы Урала с ее каноническими именами (в 1930-е гг. появляется серия «Литературное наследство Урала», где собраны и переизданы произведения Кирпищиковой, Колотовкина, Гусева-Оренбургского и др.), Заякин занимает свое место. В 1935 г. Боголюбов публикует о Заякине статью, которая во многом определила то, что советский читатель должен был знать о его жизни и произведениях: «П. И. Заякин был в числе той передовой революционно настроенной рабочей молодежи, из которой формировались большевистские кадры» [Боголюбов, 1935а, с. 85]; «партия вырастила Заякина не только как революционера-большевика, но и как поэта. То, что в первых литературных произведениях было результатом неопределенного отношения к жизни, проявлением стихийного бунтарства, — приобрело политическую ясность и партийную классовую направленность» [Там же, с. 86]. В первых стихотворениях Заякина показано «противоречие между идеа-

---

<sup>10</sup> Письмо к Заякиной А. В. от Заякина-Уральского П. И. (на купоне от почтового перевода). 20 февраля // ОМПУ. КП 2809/3.

<sup>11</sup> Письмо к Заякиной А. В. от Заякина-Уральского П. И. 9 апреля 1920 г. // ОМПУ. КП 2809/1.

<sup>12</sup> Уралец. П. И. Заякин-Уральский: [некролог] // Уральский рабочий. 1920. № 295 (776), 15 дек. С. 3.

лом и действительностью», но всё же «волевая бунтарская струя придает им, несмотря на всю художественную слабость, впечатление большой внутренней силы» [Там же], недовольство окружающей действительностью в творчестве Заякина «перерастало в социальный протест». Осмысление творчества Заякина-Уральского в эти годы, вероятно, и не могло быть другим, как иначе можно было обосновать пристальное внимание к его творчеству? К. Боголюбов писал об этом литераторе всю жизнь, он собрал множество воспоминаний и документов, относящихся к его жизни, закрепил за ним место в истории литературы Урала уже не только лишь как «бытописателя», а как создателя уральской пролетарской литературы, подготавливавшего своими произведениями революцию (см. также: [Боголюбов 1935б; 1960]).

Вслед за работами Боголюбова вышли отклики в центральной печати: статьи в журналах «Литературная учеба» и «Литературный критик» задавали основные векторы восприятия его творчества: «Павел Иванович Заякин ... вносит в уральскую литературу тон бунтарского непризнания окружающего, которое, однако, очень скоро приобретает политическую ясность и партийную, классовую направленность. В этом он сильнее своего старшего друга Туркина, хотя как художник уступает ему» [Ерошкина, с. 139]; «По ясности и серьезности общественной мысли, творчество П. И. Заякина-Уральского представляет вершину предоктябрьской литературы Урала. Его рассказы о тягостной жизни и быте заводских рабочих («В плену у железа», «Кризис»), о мучительной нужде и несправедливости крестьянства («Переселенцы»), о серенькой жизни провинциальной интеллигенции («Трясина») — это потрясающей силы документы, полные гневных обличений» [Куриленков, с. 232]. Позже краткая заметка о Заякине была помещена в «Краткой литературной энциклопедии» [Абрамова]. Отмечались годовщины писателя: одна из статей К. Боголюбова была посвящена 80-летию со дня его рождения. На 100-летие со дня рождения вышла статья Ю. А. Мешкова [Мешков], в основном повторявшего тезисы (и цитаты) из статьи Боголюбова в журнале «Штурм» 1935 г.

Как стихи одного из первых авторов газеты «Правда» стихотворения Заякина (*Павла Уральского*) вошли в антологии «Революционная поэзия» (1959) и «Поэты «Правды»»<sup>13</sup>. Были переизданы его поэтические (очень выборочно)<sup>14</sup> и прозаические произведения (в основном те, что выходили в «Правде»)<sup>15</sup>. К публикации произведений Заякина-Уральского издатели обратились даже тогда, когда интерес к творчеству «пролетарских писателей», казалось бы, шел на спад: в 1991 г. в журнале «Уральский областник» (№ 4) был перепечатан его очерк

<sup>13</sup> *Уральский П.* Огни. (На мотив В. Г. Короленко) // Революционная поэзия. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1959. С. 344 (Б-ка поэта. Малая сер.); *Уральский П.* [Стихотворения «Слово», «Огни», «На новый год», «Старик и лесник»] // Поэты «Правды»: стихотворения 1912–1922 / сост. А. Жаров. М.: Худож. лит., 1967. С. 288–293.

<sup>14</sup> *Заякин-Уральский П.* Избр. произведения. Свердловск: Свердл. гос. изд-во, 1935. (Лит. наследство Урала); *Заякин-Уральский П.* [Стихотворения] // Поэты Урала: антол.: в 2 т. Т. 1. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1976. С. 69–72. (Урал. б-ка).

<sup>15</sup> Рассказы и повести дореволюционных писателей Урала: в 2 т. Т. 1: А. А. Кирпищикова, К. Д. Носилов, П. И. Заякин-Уральский. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1956.

«В плену у железа»<sup>16</sup>. По-видимому, Заякин пришелся здесь кстати как автор-«бытописатель», литератор «из народа», писавший об Урале, уральских заводах; к тому же его тексты не нужно было специально «собирать», они были напечатаны в советское время.

С нашей точки зрения, утвердившаяся в советской критике слава Заякина-Уральского как поэта-большевика, беспощадного критика устоев горнозаводской жизни Урала требует корректировки.

Феномен этого стихотворца становится понятнее, когда мы учитываем, что такой образ поэта диктовался газетным контекстом. Газеты Екатеринбурга и — шире — Урала часто публиковали произведения с пометой: «поэт из народа», «поэт-крестьянин», «казак», иногда помещая отдельные статьи-разборы их творчества, обычно выдержанные в положительном ключе. Особенно активно подобные публикации появлялись в кризисные периоды, когда важно было подчеркнуть единение народа и власти (Русско-японская война, Вторая Отечественная (Первая мировая) война, годовщина отмены крепостного права и др.). П. Заякин занял на страницах уральской прессы этого времени пустовавшую нишу: поэт из народа, поэт из рабочих, как будто пришедший из штрека, знающий не понаслышке о работе уральских шахт, фабрик, пострадавший от них и тем не менее воспевающий Урал<sup>17</sup>. Вероятно, на это амплу работал и выбранный им псевдоним, точнее «добавление» к фамилии: Заякин-Уральский<sup>18</sup>. Уже первое стихотворение, опубликованное им в газете «Урал», было на эту тему:

Будет спать под сугробами снежными,  
Сбрось с себя этот снежный покров!  
Под лобзаньями солнышка нежными  
Зашуми ручьями с холмов!

Они журчаньем своим монотонным  
Разбудят реку в берегах —  
И станет морем она многоводным,  
Разовьется лентой в лугах<sup>19</sup>.

Ни сбой ритма во второй строфе (или намеренная ненулевая анакруста?), ни неверное ударение (поэтическая вольность) не остановили редактора, выпустившего в печать столь безыскусное стихотворение, которое, в свою очередь, прославляло не только край, но и — попутно — газету с тем же названием.

Будучи не только поэтом и литератором<sup>20</sup>, Заякин-Уральский фактически выполнял журналистскую работу: он создавал небольшие очерки заводских нравов,

---

<sup>16</sup> Заякин-Уральский П. И. В плену у железа // Уральский областник. 1991. № 4. С. 94–108. Впервые эта повесть была напечатана в газете «Правда» в 1912 г.

<sup>17</sup> Позже, в советское время, именно это и обеспечило его творчеству место в антологиях уральской поэзии.

<sup>18</sup> В газете «Правда» он публиковался уже как Павел Уральский.

<sup>19</sup> П. З. Уралу // Урал. 1897. № 101, 9 мая. С. 1.

<sup>20</sup> Попутно отметим, что Заякин-Уральский был журналистом. Так, именно он в 1912 г. взял интервью у Мамина-Сибиряка, жившего в Санкт-Петербурге (Павел Уральский. К юбилею Д. Н. Мамина-Сибиряка. (Из бесед и личных впечатлений) // Уральская жизнь. 1912. № 238,

оформляя их как в виде корреспонденций, так и в виде стихотворных текстов. При этом он не изобретал для себя псевдонимов — публиковал свои заметки и стихотворения либо под легко читающимся криптонимом, либо добавлял к фамилии слово «Уральский» (уже в первых номерах газеты «Правда» (№ 4 и 5) печатаются его стихи, подписанные *Павел Уральский*).

В № 36 газеты «Правды» (1912) начинается печататься одно из главных прозаических произведений Заякина «В плену у железа». Такая востребованность Заякина в «Правде», по-видимому, объяснялась тем, что в это время газета старалась публиковать заметки и сообщения «с мест», из различных заводов Российской империи — эти материалы подготавливали представление о необходимости и неизбежности революции (писатели-уральцы в этом отношении сыграли не последнюю роль). При этом нельзя не отметить, что помимо описаний бедственного положения рабочих, стачек, борьбы с управителем, Павел Уральский дает в своем очерке и описание уральского завода.

В прозе Заякин-Уральский умел «собрать» всё необходимое для развития остросюжетного произведения или произведения с остросоциальной проблематикой, однако не реализовывал полностью этот потенциал. Так, например, в рассказе «Трясина» он создает предпосылки для развития истории любви, которая могла бы послужить основой и для острых психологических конфликтов героев, и для социальной картины завода. Мария Васильевна влюбляется в чистого пылкого героя с говорящей фамилией Юношев, но их история заканчивается, не начавшись: героиня решает остаться верной своему мужу, хотя позже сама уезжает от него. Так же, т. е. не вполне мотивированно, поступает и Юношев. Возникает впечатление, что автор не знал, что делать дальше с этими героями. Между тем самоубийство Голосова (мужа Марии Васильевны) предваряется описанием его лихорадочно сменяющих друг друга мыслей: им одновременно овладевает сознание бессмысленности жизни в «трясине» — обывательском болоте провинциального заводского уральского города, бешеная ревность (которая и оказывается причиной бегства жены), желание отомстить и ей, и всем вокруг, и обстоятельствам, и своей несложившейся жизни собственным самоубийством. Однако всё это в рассказе лишь угадывается, будучи прописано слишком кратко.

Вместе с тем, сильной стороной прозаических произведений Заякина-Уральского остаются небольшие пейзажные зарисовки. Посвященные Уралу, они прерывают рассуждения о социальной неустроенности и уравнивают их, не действуя при этом им в ущерб: Заякин действительно остается «бытописателем» Урала, подмечающим разные стороны жизни его обитателей и их занятий. Самых разных (в том числе по своему социальному происхождению) героев Заякина отличает эта способность замечать прекрасное, величественное, «вечное» (в противовес «мгновенному») в окружающем их мире.

В стихотворениях Заякина, публиковавшихся в газете «Правда», а затем во-

---

26 окт. С. 2. Перепечатано: *Заякин-Уральский П. И.* Из бесед и личных впечатлений // Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск: Свердл. кн. изд-во, 1962. С. 288–292).

шедших в его книгу стихов «Мгновенное и вечное», появляется лирический герой, постоянно намекающий на то, что пострадал в жизни, многое претерпел, но при этом уверенно смотрящий в будущее:

Может быть, оттого, что я много страдал,  
Закалилась душа, сердце сдержанней стало,  
Оттого, что в борьбе не сражен и не пал,  
Я не так трепещу перед злом, как бывало,  
Но во мне еще много нетронутых сил,  
И я чуток, отзывчив и молод душой,  
Холод жизни во мне лучших чувств не убил,  
Я бороться могу и возьму счастье с бою!<sup>21</sup>

При этом большая часть стихотворений, вышедших в «Правде» в 1912 г., была посвящена именно «уральской» тематике («Я стою у станка...» в № 77 или «Углекопы» в № 183, «Огни. (На мотив В. Г. Короленко)», № 202). В некоторых из них образ фабрики приобретал обобщенные, символические черты:

Убей меня, посмейся надо мной,  
Лей кровь мою, дробь меня на части,  
Жизнь сделай для меня крошечной тьмой  
И вой, свищи в безмерном пьяном счастье!  
Но не забудь, что не всеильна ты,  
Что хруст костей заснувший мир разбудит,  
Что в кровь пролитую окрасятся цветы  
И жаждою борьбы наполнят наши груди;  
Придет пора — твой дикий гул и свист,  
Твое рыданье будут нам покорны...  
Теперь же пусть по спинам ходит хлыст  
И дым из труб пусть стелет саван черный!<sup>22</sup>

Основные темы, мотивы и ключевые образы поэтического творчества Заякина-Уральского отразила книга «Мгновенное и вечное» (1916). В первом стихотворении — «Мгновения» — речь идет о «загоревшейся в сердце искре мысли», об отдельных образах, «виденьях», создающих «мир, с кипучей страстной жизнью в нем» (с. 1)<sup>23</sup>. Лирический же цикл, названный, напротив, «Вечное», наполнен религиозными, пасхальными мотивами. Вместе с тем основные координаты поэтического мировосприятия заданы довольно определенно: увидеть мир в деталях, пусть и мельчайших, но увидеть в этих отдельных чертах единое и вечное, соотносящееся с вневременным.

Характер сборника «Мгновенное и вечное» как итоговой (или этапной) книги утверждается на уровне ее состава: она включает произведения ранее изданных

<sup>21</sup> Павел Уральский. На заре // Правда. 1912. № 64. С. 2.

<sup>22</sup> П. З. Фабрике // Правда. 1912. № 187, 7 дек. С. 2.

<sup>23</sup> Здесь и далее в главе цитаты приводятся по изд.: Заякин-Уральский П. И. Мгновенное и вечное: стихи, 1901–1915. Пг.: Тип. М. Стасюлевича, 1916 — с указанием страницы в скобках.

книг — и в предисловии, где лирический герой книги, как бы «подводя итоги», рассуждает о том, каким он был 10 лет назад, и вводит сцену чтения своих дневников. Свое прошлое он соотносит с настоящим: и тогда и теперь он занят газетной работой, упоминает «Альбом открыток», серию фельетонов, которую будет печатать через год в газете «Голос гражданина» в Карачеве, — и сразу же вслед за этим высказывает свое отношение к поэзии: «К поэзии, к чистому искусству я отношусь так, как это давно, на заре моего литературного пути, мною выражено:

Любя прекрасное, я жил  
В лучах мечты, в сияньи снов,  
О песнях грезил и носил  
В душе, как клад, созвучья слов» (с. VII).

Это заявление тем более характерно и симптоматично (хотя, на первый взгляд, и неожиданно), что вопреки долгое время бытовавшему представлению о Заякине-Уральском как о «поэте из народа», поэте некрасовского направления, поэте-гражданине, обличающем нравы, оно провозглашает понимание поэзии как «чистого искусства», далекого от суеты жизни. Однако для Заякина-Уральского, насколько можно судить по его книге стихов (и предисловию к ней), в этом не было противоречия. В представлении его лирического героя поэзия противостояла миру, «каждый миг общения с Музой» поэт «благословляет», потому что без нее «создается гнетущая атмосфера». «И всякое художественное произведение считаю призванным служить высоким нравственным идеям, давать эстетическое наслаждение и будить светлые мысли. Я стремился всегда этому следовать» (с. VIII).

Это своего рода *двоемирие* последовательно представлено в книге:

Мы в двух мирах живем душой:  
Под гнетом мук, борьбы и прозы  
Или уходим в мир другой,  
К сиянью радужному грезы.  
(«Наш мир», с. 23).

«Мгновения» мира обыденности быстротечны и часто не оставляют следов. Настоящий же мир, «как дымкой, обвеян тайной». Стихотворения начала книги можно прочесть как обычные пейзажные зарисовки, однако каждый раз Заякин-Уральский пытается увидеть в природных «картинах» символический смысл, человеческое отношение к миру. Иные картины можно трактовать как воспевание грядущей революции: «Пройдет зима суровая — / И смолкнут вьюги голоса, / И прояснятся небеса, / И жизнь начнется новая» («Зимние грезы», с. 13). Но скорее, это попытка утвердить собственное восприятие мира. Возможно, нагляднее всего это выражено в тех стихах, где противопоставляются разные «восприятия». Например, в стихотворном цикле «В саду» лирический герой сидит в саду «в час тихого заката», и только он может услышать «тишину», увидеть, как «зари ру-

мянец по реке разлит». Но вторгающаяся в сад «волна томимых жаждой развлечения» разрушает эту гармонию, для этих людей в саду, «куда пришли, чтобы забыться», — лишь «скука и томлень» (с. 38–39).

«Мгновенное и вечное» включает также и «гражданскую поэзию», лирический герой таких стихотворений постоянно вспоминает о борьбе, о столкновении мечты с жизнью: «Много светлых и радостных снов / Эта жизнь погребла. / Рвусь, как узник, из тяжких оков / В глушь родного угла» («В городе и в деревне», с. 68). Есть «газетные зарисовки»: например, «Обреченная» (с. 70–71) — о девушке, разбившейся на автомобиле после разгульной ночи; «Рассказ босяка» (с. 78–79); стихотворный физиологический очерк («В чайной», с. 72–77); появляются уральские мотивы («Рабочие песни», с. 97–102; «Уральские песни», с. 102–108). Сборник в целом производит впечатление эклектичного, как если бы автор решил вместить в него всё, чем когда-либо интересовался, упомянуть всех, с кем сталкивался. Так, цикл «Из индийской поэзии», обращения к Р. Тагору соседствуют здесь со стихотворными посланиями к уральцу А. Туркину и эпиграфами из И. Тургенева; песенные мотивы («В богатом магазине, / В сверкающей витрине, / Поставят напоказ / Мои аквамарины, / Топазы и рубины / Для многих жадных глаз» («Гранильщик» из цикла «Рабочие песни», с. 99)) — с посвящениями писателям прошлого («М. Ю. Лермонтов», с. 89; «А. П. Чехов», с. 90). Не забывает Заякин и о войне в агитационных строчках: «Вильгельм-Отравитель тевтонов / Поднял против мира... От стонов, / От крови весь мир потрясен...» («Светлая тень (А. А. Коринфскому)», с. 87) и отдает дань торжественному слогу «революционной поэзии»: «И в сердцах отважных / Страшных пыток гнет / Не убил стремленья / Гордого вперед. / Видят уж победу / Светлые умы. / Будет царство света! / Сгинет царство тьмы!» («К свету», с. 61). В поэме же «В огне» затрагивается тема современной поэзии — в сатирическом ключе: «И мне “Бродячая Собака” / Теперь чужда и далека: / В трясине могут только квакать, / Но не найти там жожака» (с. 156).

И все же, несмотря на слабые стороны, во всех этих текстах виден прилежный ученик, который старается писать так, как «заповедали мастера». При этом лучше всего ему удаются те произведения, в которых мысль так или иначе устремляется к семейному уюту, к теме родственных отношений, — обращение к матери («Как во мгле звезды сиянье, / В злую пору черных дней, / Скорбный, как само страданье, / Образ матери моей ... Помню, как она встречала / Смерть, сразившую ее: / Всех на жизнь благословляла / И прощала всем и всё» («Мать», с. 57)), к ребенку (несколько стихотворений, адресованных детям, свободны от дидактичности и удались лучше всего). Тон смирения и кротости действительно часто уравнивает обличительный пафос поэтических и прозаических произведений Заякина-Уральского. А основной целью лирического героя всё же остается не изменить мир, но догадаться о его тайне, удивиться ей и попытаться в меру своего таланта воплотить ее в слове, передав читателю.

## 2.7. Принципы художественного видения в современной русскоязычной поэзии Удмуртии (Владислав Шихов, Сергей Жилин, Вячеслав Ар-Серги)

Для современного отечественного литературоведения характерен интерес к исследованию региональной литературы; размышляя об этом явлении, Е. К. Созина отмечает: «Литература — орган самосознания любой нации, народности, любого региона; своего рода мыслящее тело, или ментальное “чувствительное” соответствующей целостности или общности. Поэтому литература и искусство — это самый верный путь к достижению коллективной идентичности жителей данного места и носителей его “духа” (animus loci) или “души”, “анимы” края» [Созина, 2006, с. 8]. В этом отношении особый случай представляет литература Удмуртии. Так, говоря о проблемах ее научного осмысления, Е. А. Подшивалова отмечает, что «...Сегодняшний читатель имеет (пусть не до конца) удовлетворяющую современным требованиям историю удмуртской литературы. Но у него нет под рукой истории литературы Удмуртии, включающей в себя развитие удмуртской и русской литературы края. Первоначальной задачей является создание русской литературы Удмуртии» [Подшивалова, с. 57].

Первое упоминание русскоязычной литературы Удмуртии прозвучало в книге В. М. Ванюшева «История удмуртской советской литературы» (1987) [Ванюшев], где был дан список русскоязычных авторов и их произведений. Следующим изданием стал сборник статей, очерков и заметок «Время и Слово. Голоса современных филологов Удмуртии» (2010) [Время и Слово], посвященный осмыслению русской литературы в республике. В дальнейшем ряд аналитических статей о писателях края был представлен в книгах М. В. Серовой и И. С. Кадочниковой [Серова, Кадочникова, 2014; 2016]. На сегодняшний день, несмотря на существование ряда исследовательских работ о русскоязычной литературе Удмуртии, все еще можно говорить об актуальности проблемы ее научного осмысления.

В настоящей главе мы попытаемся обобщить принципы выстраивания художественных систем поэтов Удмуртии сквозь призму экзистенциальных понятий.

Современная философия фиксирует связь между свойствами Вселенной и существованием в ней человека, наблюдателя. Взаимосвязь человека и Вселенной предполагает не только физические отношения, но и метафизические. Они, на наш взгляд, и являются основой художественного мировосприятия поэтов Удмуртии вне зависимости от их этнической принадлежности. В интересующих нас художественных произведениях вселенная предстает в своем идеальном статусе, соразмерном понятиям «космос», «культура», «история», «миф». Для иллюстрации принципов художественного моделирования обратимся к сопоставительному анализу стихотворений трех современных поэтов, уроженцев Удмуртии: Владислава Шихова, Сергея Жилина, Вячеслава Ар-Серги.

В поэтической системе **Владислава Шихова** принцип взаимодействия человека и мира проявляется в житнетворческой позиции автора, который выстраивает творческий процесс как комплекс этапов, необходимых для идентификации лирического субъекта и определения его взаимоотношений со вселенной,

воспринимаемой через мировую культуру. В его поэтическом стиле оказывается концептуальной каждая деталь.

Первый сборник стихов В. Шихова «Тени» вышел в 2000 г.; затем, в 2005 г., появился сборник «Руны». Высокий поэтический слог, который отметила во вступительной статье к нему Ольга Седакова [Седакова, 2005, с. 4], а также обращение к вечным темам, свободный диалог с образами предшествующей мировой культуры и ее представителями, ориентация на традицию и романтическое искусство — эти отличительные черты лирики В. Шихова составляют ее индивидуальность, выделяют на фоне массовой культуры и современной поэзии. Для решения авторских художественных задач, трансляции идеального представления о мире поэт обращается к библейским и мифологическим образам:

И Гефсиманский сад сквозь веки,  
Сквозь пелену твою, Господь.  
И дерево на человеке  
Распяли, расщепили плоть (с. 48)<sup>1</sup>;

Коль ты симфония, то февралю сим фоном  
Могущества приличит колыбель  
Из недр земных, и смотрит Персефона  
В меня уже шесть с хвостиком недель.  
Я время думаю. Я размышляю время (с. 47).

Следующий сборник В. Шихова «Блаженство расставаний», вышедший в 2010 г. и на данный момент (октябрь 2024 г.) являющийся центральным в его творчестве (третьим из пяти), написан тем же характерным для поэта безусловно высоким слогом, но представляет несколько иную концепцию мира: это мир, во многом состоящий из отречений: «Устроим проводы теней <...> / Блажен расставшийся с тобой, / Отрекшийся...» (с. 163), «И что там Рим, и что Ижевск / Тебе, заснувшая менада: / Великолепие и блеск / Воскресный — ничего не надо» (с. 165) и др. В сборнике очевидна отсылка к раннему творчеству автора. Обращает на себя внимание равнозначность пространств (Рим, Ижевск) и, соответственно, равноценность культур, мировой и локальной, которые они собой манифестируют. «Рим» и «Ижевск», называемые без каких-либо переходов, буквально через запятую, выражают мысль об их соположенности и как бы равновеликости. Так у Шихова выражается концептуальный отказ от постмодернистской стратегии современной литературы, своеобразная «пощечина общественному вкусу». Ее причина — та же, что и у русских футуристов, которые сбрасывали Пушкина, Достоевского, Толстого с «парохода современности», чтобы избавиться от мнимого, наносного, пошлого, спекулятивного слова, обрести истинное, значимое, вечное.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты В. Шихова цит. по изд.: Шихов В. Пятая книга. Ижевск: МарШак, 2022 — с указанием страницы в скобках.

Сборник «Блаженство расставаний» заканчивается лирическим циклом «Post Dante» (с. 218), который состоит из десяти стихотворений, коррелирующих с великим произведением Данте. Его название можно было бы совершенно однозначно перевести как «После Данте», если бы не очевидная омофония: транскрибируя латинские литеры в кириллицу, мы не можем не заметить, что «Пост Данте» означает не только «после» Данте, но и «вместо» (него), на посту, на служении. В этом варианте прочтения проявляется, на наш взгляд, не столько амбициозность писателя, сколько декларация начала нового творческого этапа, который можно расценить как поэтический и жизнетворческий прием, позволяющий поэту решить последующие художественные задачи.

Четвертый сборник стихотворений В. Шихова «Две рыбы, пять хлебов» (2017) является последней частью его книги стихов «Четвертая книга». В книгу последовательно входят все четыре сборника: замысел соединения, сближения, воссоединения формы переносится и в содержание:

...С Вергилием преодолев инферно,  
Сквозь лес скульптур крылатых и колонн,  
Пройдя чистилище, достигнув рая,  
Сумеем ли, привыкнем ли к тому,  
Что вновь живем, уже не умирая,  
И вновь не постигая почему.  
Приблизимся. Поднимемся на холмы,  
И обойдем Ижевск, и вступим в Рим (с. 320).

«Пятая книга» (2022) поэта, куда входят все ранее написанные им произведения и новый сборник «Узелковое письмо», начиная с оформления и посвящения, заканчивая эпиграфами, содержанием, обрамлением цитатами из переписки с А. Кушнером (с. 4, 418), включением в полотно книги переписки с О. Седаковой, представляет собой единую развивающуюся концепцию. Оформление книги выполнено аутентично: на обложке представлен каждый из пяти сборников в виде символа. Расположение этих символов напоминает периодическую систему Менделеева, в которой оставлено пустое пространство для следующих элементов, пока еще не открытых, но чье появление закономерно предполагается. Посвящение сборника «Пятая книга» (у предыдущих четырех посвящений не было): «С благодарностью моей маме — Шиховой (Котовой) Раисе Ивановне». Темы и образы стихотворений — не только библейские, античные, мифологические, многие из них касаются малой родины, «Воспоминаний крови обо всем» (с. 322). Диалог автора ведется и с писателями мирового значения, и с классиками удмуртской литературы. Чернушка, Вожой, Отрадное, Ягул, Ижевск, Бердыши — эти и многие другие дорогие сердцу поэта уголки родного края предстают не просто равными по значимости мировым культурным центрам, но и более ценными, потому что автор целенаправленно, утверждая стратегию поэта классической традиции, заручившись поддержкой общепризнанных деятелей искусства и науки, создав репутацию художника идеального высокого слога, сфо-

кусировал свой взгляд на приметах родной земли как пространства сверхзначимой культуры. Таким образом, принцип мировидения В. Шихова представляет собой вселенную как комплекс связанных и равнозначных культур, и культура малой родины в этом контексте имеет такую же ценность, как и любая другая.

Вселенная в творчестве **Сергея Жилина** также предстает в виде ряда закономерностей. Но если в поэзии В. Шихова воспроизводится цепь закономерностей культурного плана, то у С. Жилина — исторического. В общем виде творчество поэта и культурного деятеля Удмуртии было проанализировано М. В. Серовой. В данной главе мы приведем лишь один пример, иллюстрирующий проявление в поэтике Жилина определенного принципа миромоделирования.

С. Жилин — автор краеведческих работ, компетентный специалист по культуре и истории родного края, поэт-бард и просветитель. Пристальное изучение бытоописательной периодики, литературы, исторических документов, произведений искусства, архивов, фондов составило мировоззренческий фундамент его поэтического творчества. Выступая перед публикой, он как правило сопровождает текст собственного сочинения тем или иным историческим или бытовым фактом, который имел место в Удмуртии с XVIII по XX в. и послужил лирическому наитию. Этот факт может презентоваться в виде изображения карты местности, фотографии объекта и / или газетной информационной (реже аналитической) статьи, сопровождаемая комментарием. Само по себе знакомство с той или иной републикацией вековой, а то и двухвековой давности увлекательно и выполняет образовательные задачи, работая на расширение представлений публики о значении родного края. Художественное же осмысление того или иного факта придает стихотворному произведению культурно-историческую ценность. В поле авторского внимания оказываются как судьбоносные исторические события, так и анекдотические незначительные случаи, сообщения о которых были найдены им в ижевских архивах. Так, например, С. Жилин рассказывает предысторию возникновения стихотворения «Тройка по географии», сопровождая свой рассказ фотографией страницы упоминаемого школьного дневника: «Много лет назад мой старый товарищ Петр Байков подарил мне гимназический дневник. Внешне он мало отличался от дневников привычных с детства. Необычным было то, что относился он к 1913–1914 учебному году. Принадлежал дневник гимназистке Юлии Рябовой, училась она, скорее всего, в Ижевской гимназии. По всем предметам сплошные пятерки и четверки, но поразила единственная тройка по географии — за тему Балканский полуостров. Уже в следующем году из-за Балканского вопроса разразится страшная война, которую позже назовут первой мировой. И не дает мне покоя мысль — не из-за этой ли тройки?». Из записи в этом, казалось бы, незначительном школьном документе вырастает стихотворение:

...У единственной тройки на целый дневник  
Вид случайный, нелепый, понурый,  
Но куется в Германии крупповский штык,

И в России твердят: пуля — дура!<sup>2</sup>

Примеров «превращения» исторических фактов в художественное творчество в поэтическом творчестве Сергея Жилина великое множество. Несмотря на то, что исторические факты уже существуют в онтологическом пространстве, творческой личности этого как бы недостаточно — необходимо поместить эти факты также и в художественное пространство, в результате расширить их значимость, усилить весомость и утвердить ценность.

Подобную тенденцию мы наблюдаем и в творчестве народного поэта Удмуртии **Вячеслава Ар-Серги**. Обратимся, например, к стихотворению «Забытая», открывающему сборник 2012 г. «Вслушаться в себя». Оно повествует о частной истории (любовном треугольнике), которая разрешается также частным образом:

Тот треугольник весенний  
Древним сюжетом предстал:  
Я и она, и он-невесенний,  
Наше свиданье отнял<sup>3</sup>.

История героев вписывается не только в этнический, но и в общекультурный мифологический контекст (см. об этом: [Полянцева, с. 101]). Кроме того, она включает в себя космический смысл в прямом неметафорическом значении. Весенний треугольник, названный в первой строке стихотворения, — это наименование астеризма в экваториальной части неба, он состоит из трех ярчайших звезд: Арктур, Спика, Денебола. Имя звезды *Арктур* происходит от древне-греческого *Ἄρκτοῦρος*, означает «страж Медведицы». Согласно древней греческой легенде, Арктур был сослан на небо Зевсом для того, чтобы охранять свою мать, нимфу Каллисто, которую Гера превратила в медведицу. Таким образом, как мы видим, герои стихотворения целенаправленно вписываются в космический и мифологический контексты, их частные судьбы реализуются в пространстве мировой культуры, что определяет ценность души народа.

Казалось бы, не нужно дополнительных доказательств для того, чтобы констатировать культурологическую общность мифов разных народов мира (см.: [Элиаде, с. 246]). Мифические образы и сюжеты принадлежат общечеловеческому архетипическому пространству, это первичная форма культурных смыслов, имеющая свои вариации в национальных мифологических системах. Удмуртская мифология — не исключение. Но ввиду ряда исторических причин, к сожалению, отрицательно сказавшихся на самосознании всего удмуртского народа, произошло внешнее (идушее со стороны иных этносов) обесценивание культуры и самого языка удмуртов. Приведем отрывок одного из стихотворений

---

<sup>2</sup> Жилин С. Тройка по географии // Страница Сергея Жилина ВКонтакте. 2023. 7 сент. URL: [https://vk.com/wall16273298\\_14413](https://vk.com/wall16273298_14413) (дата обращения: 01.10.2024). Стихотворение вошло в кн.: Жилин С. Душа моя душа. Стихи и песни. Ижевск: МарШак, 2024. С. 110.

<sup>3</sup> Ар-Серги В. Вслушаться в себя. Стихи. Проза. Интервью. Статьи о творчестве. Ижевск: ИРТ, 2012. С. 8.

В. Ар-Серги «Детская считалочка почемучки», где ребенок задает вопросы своей матери:

— Мама, милая анай,  
Почему в городах  
Топчут наших родичей,  
Упрекая их за язык наших предков,  
Упрекая за наше отличие в обличье?  
— Мама, милая анай,  
Почему отец, наш атай,  
Когда пьет аракы —  
Горько поет наши песни  
И плачет о чем-то?

— Мама, милая анай,  
А для чего же тогда  
Мы на свет родились?  
— ... Потому что мы —  
удмурты. Мы пришли  
сюда из далекой Звезды  
и мало мыслим в здешних  
законах... Мы умеем  
только работать на своих маленьких  
кусочках земли и любить их,  
но не умеем торговать.  
Ты не кручинься, дитя,  
Мы все опять — скоро улетим...  
— На нашу Звезду?  
— Нет, подальше... Ой,  
Не стой над душой,  
Сбегай лучше за водой<sup>4</sup>.

Младенческое сознание ребенка не в силах понять причин дискриминации, оно еще интуитивно направлено на то, что происхождение человека — единый для всех боготворческий акт. Но ответ матери, которая уже имеет физический и духовный опыт жизни, указывает на особое мироощущение, сложившееся благодаря ее мудрости и вопреки обстоятельствам. Эмпирический опыт говорит прежде всего о том, что никогда и никому нельзя открывать себя, а духовный — дает надежду на освобождение от земной несправедливости. Обратим внимание, что в мировоззрении героини стихотворения существует образ идеальной вселенной — «далекой Звезды» и того, что «подальше», — которые создали ее и ее народ и затем примут обратно. Это мировоззрение мать передает своему ребенку.

Как видим, в представлении В. Ар-Серги вселенная мифологизирована: каждый субъект и объект в ней имеет свой миф, что формирует его экзистенциальную ценность.

---

<sup>4</sup> Там же. С. 48.

Итак, мировоззренческое сходство, обусловившее сходство принципов организации их художественных систем, позволило русскоязычным писателям Удмуртии Владиславу Шихову, Сергею Жилину и Вячеславу Ар-Серги ассимилировать в своем творчестве весь предшествующий культурный, исторический, родовой опыт и зафиксировать его в поэтическом слове.

### **III. Прагматика изучения и описания феномена творческой личности**

#### **3.1. Лапти и лапотники в произведениях Ф. М. Решетникова: от музейного экспоната к анализу художественного текста (в рамках проекта «Ямщицкая: изба-читальня»)**

В 2025 г. в музее Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала планируется осуществить проект «Ямщицкая: изба-читальня», в рамках которого намечено знакомство посетителей с творчеством Ф. М. Решетникова и рассмотрение его прозаических произведений через призму упоминаемых артефактов и их историко-культурного фона. Элементы анализа художественного текста будут подкрепляться обращением к экспонатам постоянной экспозиции музея, выставок и фондов ОМПУ. В ходе реализации проекта планируется провести два цикла занятий: исторический и литературный. Главной площадкой станет ямщицкая музея — экспозиционное пространство, воссоздающее быт извозчиков XIX в. и выстроенное на основе «Очерков обозной жизни» Решетникова. Проект рассчитан на старшеклассников и студентов, углубленно изучающих курс русской литературы. Проект позволит участникам отработать навыки анализа текста на материале произведений Решетникова и познакомиться с историей и культурой Урала второй половины XIX в., которые нашли отражение в его творчестве.

Литературный цикл занятий включает в себя обсуждение следующих тем:

- повесть «Подлиповцы» («чердынский» текст; сюжетные линии и повествовательная структура; лапти и лапотники, «лапотный сюжет» повести);
- «шинельные истории» («Шинель, сюртук, свободное пальто? (Повесть “Подлиповцы”»); «Штатская или военная форма? (Ф. М. Решетников и Брест-Литовск)»; «Шинель — сюжетообразующее звено? (“Повесть об отставном коллежском ассесоре Зуботычине, наживающем деньги посредством своих дочерей”»);
- типология домов в произведениях Ф. М. Решетникова (крестьянские, заводские, почтовые и др. дома — на материале произведений «Подлиповцы», «Макся», «С новым годом!», «Кумушка Мирониха»);
- женские образы в прозе Ф. М. Решетникова (типажи: мать, дочь, сестра; невеста, жена, вдова — на материале произведений «Подлиповцы», «Никола Знаменский», «Ставленник», «Складчина»);

– «кулинарная организация» текстов Ф. М. Решетникова (ямщицкий обед — «Очерки обозной жизни»; бурлацкий обед — «Подлиповцы»; трапеза церковнослужителей — «Подлиповцы», «Ставленник», «Никола Знаменский»; рацион палубного пассажира — «На палубе»).

\* \* \*

Подробно в настоящей главе представим тему практического занятия «Лапти и лапотники в произведениях Ф. М. Решетникова. “Лапотный сюжет” повести “Подлиповцы”». Попытаемся показать, как музейный экспонат становится медиатором между исследователем и художественным текстом, дает импульс к новой интерпретации произведения.

Заделом для будущих занятий по этой теме стал опыт проведения в музее Ф. М. Решетникова в 2023 г. выставки «Лапти липовые...». На ней были представлены сувенирные лапти из лыка, фарфора, чугуна, селенита и керамики из частной коллекции Николая Налетова; лапти находились в окружении картин (авторы — члены Уральской художественной гильдии), воссоздающих атмосферу старого дома. На период выставки в ямщицкой появилась своя «народная галерея», в которой мы рассказывали о «науке лапотной» и выходили к творчеству уральского писателя XIX в. Ф. М. Решетникова. По выставке проводились тематические экскурсии, интерактивные программы «Печки-лавочки» и «Ямская слобода», во время которых акцентировалось внимание на ключевых моментах, связанных с «лапотной наукой» (а именно: на этимологии понятий лапотного дела, датах, географии распространения, технологии изготовления, фольклорном контексте).

В рамках практикума планируется рассмотреть лексемы «лапоть» и «лапотник» в музейном и литературном контекстах и вывести некоторые их значения, исходя из различных сфер функционирования. Музейное значение («лапоть-экспонат») будет считываться нами с постоянной экспозиции музея Ф. М. Решетникова и выставки частной коллекции Николая Налетова. В ходе показа экспонатов и рассказа о них мы выстроим следующий тематический ряд: лапти, лапотники, онучи, коверзны, оборы, крутцы, мочалыжники, пятерики / семерики, кочедыки. Значение лексемы «лапти» в литературном тексте определим в процессе рассмотрения произведений Решетникова «Подлиповцы», «Никола Знаменский», «Скрипач», «Ставленник» с привлечением элементов нарративного анализа. Как показывают наши наблюдения, «лапти» в произведениях Решетникова реализуют значение *спутника человека (крестьянина) на его жизненном пути и в смерти*: они буквально проходят с ним весь его жизненный путь и сопровождают в мир иной. Исходя из этого, в перспективе на последующих занятиях можно было бы показать трансформации значения слова «лапоть» в прозе уральского писателя и привлечь к разговору другой вид обуви — сапоги.

Тезисно представим предполагаемый ход работы. На занятии мы будем ставить вопросы и отвечать на них, опираясь на анализ текстов Решетникова (пла-

нируется приготовить раздаточный материал). Форматы работы: за круглым столом, когда каждый участник работает индивидуально; на разных площадках, где работа ведется в командах.

### Кто в лаптях? Персонажный план произведений Решетникова

Лапти в произведениях Решетникова носят крестьяне, бурлаки, извозчики, рабочие. Обстоятельнее же всего эта обувь описывается в повести «Подлиповцы» (1864), в центре повествования которой — «жители Чердынского уезда Пермской губернии, местности самой глухой и дикой, но и смежных с ней — Вятской, Вологодской и Архангельской» (из письма Н. А. Некрасову) (т. 6, с. 350)<sup>1</sup>. В аннотации к отдельному изданию отмечалось: «автор ... со всею правдивостью, ясностью и без всяких прикрас изложил перед читателями жизнь бедных, забытых, на взгляд диких людей северо-востока европейской России» (т. 1, с. 413). Описание жизни и быта коми-пермяков в повести уральского писателя было созвучно трактовке, бытовавшей в то время в фольклорно-этнографической литературе. Решетников пишет: «Самая местность тоже непривлекательна, хоть зимой, хоть летом. Против домиков, через дорогу, за грядями, большое поле, а за полем тянется большое болото, поросшее мелкими кустарниками березы, ели или липы. Летом досадно становится, как посмотришь на поля: *земля кое-как вспахана*<sup>2</sup>, кое-где на засохших кочках видится травка, да разве две-три лошади шатаются по полю, да и то недолго: они идут в лес, там больше травы. “Пробовали, — сказывают подлиповцы, — уж как вспахивали землю: и поздно, и рано, да проку нет. *Вспахаеть, — стужа настанет либо дождь, потом жара*: все оконеченет, а там дождь, иней, снег... Пробовали и за хлебушком ходить, да все не в толк: только начинает созреть хлеб, — баско! вдруг дожди, заморозки, снег... Поплачешь, погорюешь, да и скосишь травку божью, измельешь и ешь так с горячей водой, *либо настоящей мучки смешаешь али коры осиновою, либо липовой наскоблишь...*”» (т. 1, с. 3). Сравним с фрагментом из статьи В. Хлопова «Хозяйственный и нравственный быт пермяков» (1852): «Во всем Чердынском и восточной половине Соликамского уезда физические условия страны не благоприятствуют развитию человека. *Холод господствует здесь около 9 месяцев*; почва или каменистая, или болотистая, в некоторых местах совершенно не производит хлебных растений, а в других родит так мало, что не возвращает семян... Земледелие составляет очень скудный источник пропитания... *В неурожайные годы пермяки питаются толченою еловою корою с небольшою примесью отрубей и несеяной муки*» [Хлопов, с. 109, 169].

Как видно из приведенных фрагментов, Решетников достаточно правдиво отражает в художественном тексте тогдашние условия жизни в Пермском крае: говорит об отсутствии возможности вести хозяйство, губительности существования,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в главе тексты Ф. М. Решетникова цит. по: *Решетников Ф. М. Полн. собр. соч.*: в 6 т. Свердловск: Свердловгиз, 1936–1948 — с указанием в скобках номеров тома и страницы.

<sup>2</sup> Здесь и далее в настоящей главе курсив в цитатах наш.

обусловленной объективными причинами (климат, общая безграмотность населения). Бедность порождает «дыры» и «заплаты» во всех сферах жизнедеятельности, и в этом контексте лапти становятся образом-символом, характеризующим мироустройство крестьян Чердынского уезда. Как показано в повести «Подлиповцы», лапти носили в основном взрослые, дети же и вовсе обходились без них; плетеная обувь считалась признаком достатка: «Каждый мужчина взрослый или девушка носят по одной рубахе круглый год, ходят летом в рубахах, зимой надевают полушубок из овечьей, телячьей и собачьей шкур, мужчины надевают на голову такие же шапки, а лапти носят все, кроме детей, которые едва-едва прикрывают тело чем-нибудь» (т. 1, с. 5).

### «Лапотный» сезон: зима / лето

Подлиповцы Решетникова, как и было принято у деревенских жителей XIX в., ходят в лаптях и летом, и зимой (см.: [Лобанова]). В идеале у крестьянина должно было быть много пар лаптей: как пишет И. И. Лепехин, одна пара изнашивалась быстро — зимой за десять дней, а летом — за четыре<sup>3</sup>. Однако герои Решетникова не могут позволить себе подобную роскошь. Знакомство с персонажами в повести «Подлиповцы» происходит в ноябре, когда «зима свирепствует немилосердно, как будто все зло хочет выместить над Подлипной и ее обитателями» (т. 1, с. 7). Образ поздней осени-зимы, угрожающей людям, уподобляется страшному зверю: «ветер рыщет по полю», «так и рвет с домика, что ему под силу», «ни одного человека не видно». И на фоне такой стужи появляется Пила — он в лаптях, «в полушубке из овечьей и телячьей шкур, в шапке из такой же шерсти, с длинными ушами, в огромнейших собачьих рукавицах, в синих нанковых штанах» (т. 1, с. 8).

### Лапти в трудовой жизни героев

Лапти для героев Решетникова — еще и источник дохода, правда небольшого, что связано с объективными условиями (высокая конкуренция) и ощущением безысходности, которое не позволяет им выбраться из бедности. Он пишет о подлиповцах: «Вот они, сделав кадки, наберухи, лапти, везут это на продажу в город, но там и без них много таких горемык» (т. 1, с. 4). Продажа лаптей не приносит большой прибыли, да и в целом в деревне Подлипной нет такого дела, которое стало бы для ее жителей денежным. «Занимаются они и стрельянием рябков, ходят на медведей, но на порох надо деньги, а медведя хоть и можно убить ломом чугунным или чем иным, так медведей ныне мало» (т. 1, с. 4). Повествователь, выступая на стороне героев, оправдывая их и указывая на причины такого положения дел, резюмирует: «Сбыта очень мало, и редкий много-много получит в лето или зиму рубля три. От этого у них явилась апатия, все они потеряли

<sup>3</sup> См.: Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Императорской Академией наук, по предложению ее Президента: с примечаниями, изъяснениями и дополнениями. СПб.: при Имп. Акад. наук, 1821. Т. 3, ч. 1–2: Записки путешествия академика Лепехина. С. 68.

надежду на сбыт чего-нибудь, и редкого вытащишь из его избы...» (т. 1, с. 4). На общем фоне инертных подлиповцев выделяется Пила, «человек добрый, пробойный и работающий... Он один из подлиповцев понял, что ничего не делая жить нельзя; он как-нибудь старался приискать себе работу, сбыть ее...» (т. 1, с. 9). Помогая крестьянам, он везет на продажу сделанную ими утварь (кадки, кузовки), лапти; «одну половину денег отдавал крестьянам или покупал муки, а другую брал себе и покупал для себя пищи» (т. 1, с. 9).

### **«Лапотное» домоустройство**

Дома крестьян и рабочих в прозе Решетникова немногочисленны и бедны. Он подробно описывает их интерьер, иногда упоминая отсутствие в окнах стекол: в отдельных случаях вместо стекол в рамы ставятся лапти. «Домики эти <в Подлипной>, четыре с крышами, два без крыш — с соломою на потолке, с слюдою в оконных рамах, с стайками и плетушками» (т. 1, с. 3). У Сысойки же окно без слюды, «надо бы заткнуть, а чем? Ничего нет такого» — и Пила придумывает «взять с полу лапоть», «приладить его в раму». Так он пытается утеплить дом Сысойки, но «ветер все дует» (т. 1, с. 9).

Бедны и жилища рабочих в заводском поселке, который описывается Решетниковым в повести «Скрипач» (1861): «Одни <дома> стояли в срубках, другие без крыш, а с трубами, из которых по утрам уже поднимался дым; иные с крышами, но без стекол и рам в окнах. Одни из домов огораживались плетнем или тыном, образуя двор, в котором возле амбарушки бегали курицы... Другие вовсе не огораживались» (т. 6, с. 170). По словам исследователя И. С. Скворцова, «Решетников показывает неисключительные картины бедности мастеровых. Параллелью к его описаниям жилищ рабочих при заводах может служить этнографическая литература 60-х гг., в которой имеются подобные картины, изображенные в повести “Скрипач”» [Скворцов, с. <б. н.>]. Далее он цитирует статью И. Змеева «Нижнесергинский завод» [Змеев], в которой дается описание домов, напоминающее описания Решетникова: «Внешний вид домов здесь чрезвычайно разнообразен: от двухэтажного каменного или полукаменного щегольского дома на 9 окон на улицу, со статуями на воротах нетрудно дойти до скромного деревянного домика с двумя-тремя окнами и до покосившейся лачужки-мазанки, с одним глазом, окном, едва выглядывающим из-под земли на свет божий с загородкой из жердей...» (цит. по: [Скворцов, с. <б. н.>]).

### **Лапотное ремесло**

Социальная идентичность некоторых героев Решетникова напрямую коррелирует с лапотным ремеслом — плетением лаптей. Таковы сыновья Пилы («Подлиповцы») и Никола Знаменский из одноименного рассказа.

В повести «Подлиповцы» Решетников показывает, как Павел и Иван, сыновья Пилы, из «забитых парней», которые кроме лаптей о другом и не мечтали, превращаются в свободных работников, зарабатывающих на «свой хлеб»: «Они не

нахвалятся своею судьбой; жизнь им кажется хорошая», и в сундучке у них теперь хранятся «зеркальце, чай, сахар, две ситцевые рубашки и сапоги» (т. 1, с. 94). Виды обуви (лапти, сапоги), фигурирующие в этом сюжете эволюции героев, приобретают символические черты. В «подлиповский» период жизни Павел и Иван — типичные жители своей деревни, и плетение лаптей для них — обычное дело. Повествователь скрупулезно описывает процесс изготовления обуви и через диалог отражает особенности говора, характерного для жителей Чердынского уезда: «Брат с братом жили так дружно, что никогда не расставались, работали вместе и старались отличиться друг перед другом. Начнет Иван плести лапоть. Павел тоже плетет лапоть и дразнит брата: “Уж тебе где *смастюжить!* То ли я?” — “Эй, Пашка, не дразни! Ты смотри, как я делаю”» (т. 1, с. 10–11). До выхода из деревни сыновья Пилы ограничены в своем знании — плели лапти, «умели нарубить дров», учились на чужом опыте работать: «Если кто-нибудь работал, братья высматривали работу и дома старались сделать так же...» (т. 1, с. 11). Работа кочегарами на пароходе меняет потребности и возможности ребят: в их сундуке теперь «хранятся сапоги».

Крестьянское происхождение другого героя Решетникова — Николы Знаменского из одноименного рассказа 1867 г. (родом он был из Знаменского села Березовского уезда Холодной губернии) — также обуславливает то, что он самостоятельно плетет лапти: «*Носил он лапти собственного изделия* и крестьянскую шапку, сшитую из бараньей шкуры с шерстью, и эта шапка, ношенная им не один десяток лет, была очень тяжела от починивания и была очень дорога. *Другого одеяния на ноги и на голову отец не имел*», — говорит рассказчик (т. 1, с. 102). Образ Николы Знаменского, типичного представителя бедной крестьянской среды («Лицом, походкой, одеждой и словами родитель не отличался от крестьян Березовского уезда»; «Уезд, в котором жил мой отец, один из самых бедных в Холодной губернии, каких уездов еще очень много в других губерниях, а народ и теперь еще там дикий», т. 1, с. 102), непредставим без такой детали внешнего облика, как собственноручно сплетенные лапти. Выделяется же он из своей среды прежде всего характером — харизмой, на долгие годы оставившей след в памяти местных жителей. В финале рассказа значение его личности утверждается через народную точку зрения, которую воспроизводит рассказчик-сын: «И теперь наши знаменские крестьяне помнят отца: не “бывать уж такому доброму попу, какой был Никола Знаменский”» (т. 1, с. 124).

Лапотное ремесло Николы Знаменского упоминает и исследователь творчества Решетникова А. В. Кубасов. Рассматривая нарративную структуру рассказа как близкую житийной иконе [Кубасов, с. 10–21], он показывает, как создается житие святого (Николая) — «явно неканонического». Уже в начале произведения намечается основной конфликт — конфликт «между официальной церковью с ее подходом к своему клирику и народной точкой зрения» [Там же, с. 11]: с одной стороны, герой характеризуется как «иерей Николай Сидоров Попов», с другой — «назывался Никола Знаменский» (т. 1, с. 101–102), по названию сельской Знаменской церкви. Внешний вид героя, а также его речь, понимание

жизни и поступки свидетельствуют о его близости к народу — он такой же *лапотник*, отмечает исследователь, как и другие сельские жители. При этом, однако, именно этот герой становится главным объектом рассказывания, отражая мировосприятие, созвучное мировосприятию самого писателя.

Плетением лаптей занимаются и жители заводской улицы в повести Решетникова «Скрипач». Описывая заводской быт, писатель показывает различные занятия людей, одно из которых — плетение лаптей: «тюкался не то крестьянин, не то мастеровой... и пел какую-то заунывную песню... На другой стороне, через дорогу, каменщик, быть может, сам хозяин дома, докладывал трубу на крыше и пел песню... Человек лет под 50, невысокого роста, в черных, как смоль, волосах, подстриженных над лбом... босой, сидел в дверях своего дома, построенного во дворе, *плел лапти* и ворчал что-то про себя <...>.

— Экой шишкотряс, какое скверное лыко принес! Как есть изорвалось. Гм! — сказал старик, смотря на *порвавшееся лыко и осматривая лапоть со всех сторон*. — Немного не доплел!» (т. 5, с. 171).

### Судьба лапотника, или Жизненный круговорот героев Решетникова

Отдельных героев Решетникова лапти сопровождают на протяжении всей жизни. Смена жизненных координат, новая работа коренных изменений в их облик не приносят. Так, лапти остаются неизменным атрибутом быта подлиповцев, живут ли они в деревне или становятся бурлаками («Подлиповцы»).

Решетников дает довольно подробное и правдивое описание жизни бурлаков. О замысле рассказать их жизнь он пишет в дневнике: «Мне надо свободу! Мне надо запереться для сочинений... Материала у нас много. Наш край обилён характерами. У нас всякий, кажется, живет в особицу — чиновник, купец, горнорабочий, крестьянин... А сколько тайн из жизни бурлаков неизвестно миру? Отчего это до сих пор никто не описал их?» (из дневника за февраль — начало марта 1862 г.) (т. 1, с. 9). В письме к Некрасову он сообщает об источнике своих знаний о бурлаках: «Знаю хорошо жизнь этих бедняков, потому что я жил в Чердынском уезде, провел 20 лет на берегах реки Камы, по которой весной мимо Перми плывут тысячи барок и десятки тысяч бурлаков, я задумал написать бурлацкую жизнь с целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам» (из письма к Н. А. Некрасову от марта 1864 г.) (т. 6, с. 350). Этот замысел уральский писатель реализует в повести «Подлиповцы», изображая бурлацкий путь на Чусовой, где герои строили барки, а затем на них же плыли, испытывая страх перед стихией воды («вода от плеска тоже шумела, ветер свистал и пронизал каждого человека до костей», т. 1, с. 71), и на Каме, которая «бушевала, дул снизу сильный ветер, шел дождь... пробирало ветром очень чувствительно» (т. 1, с. 77). Финалом бурлацкого пути героев, Пилы и Сысойки, становится роковое падение по дороге в Усолье: «Вдруг бечева лопнула, все бурлаки упали... <...> Пила разбил лоб, переломил левую ногу... Сысойко разбил грудь...

Все запечалились.

— Померли!.. Родимые...» (т. 1, с. 93).

Последнему пути Пилы и Сысойки предшествует в повествовании вещей сон, в котором Пила видит свою дочь Апроську в печи («Кричит она: тятка, вытащи! Тятка, вытащи!.. Ужаси...») и чувствует, что горит сам: «Кричу я эдак, а меня в печку толкают...» (т. 1, с. 92). Лапти же выступают в финальной части повести неким знаком близкой гибели героев: на реплику Сысойки «Беда!» Пила отвечает: «А как худо жить!.. Ходили мы, ходили с тобой, а што выходили? *Смотри, лапти-то у нас куды гожи?..*» (т. 1, с. 92). Изношенные лапти напоминают героям о конечности жизненного пути, близости финала, а слово «лапотник», возникающее в тексте далее, приобретает негативную коннотацию, обозначая того, кому суждено прожить жизнь в горе: «Пила говорил правду, что ему бы родиться не следовало: родился зачем-то человек; в детстве терпел горе, вся жизнь его горе-горькая, уж как ни пробовал выбиться из нищеты, нет таки — стой! Куда лезешь, *лапотник?..*» (т. 1, с. 92).

Став бурлаками, подлиповцы как будто изначально оказываются обречены на горестную судьбу. Еще в начале бурлацких скитаний они сравниваются с «прочими крестьянами», и те — «все-таки богаче», на крестьянах лапти «новые» (т. 1, с. 92), хотя одежда их не обходится без заплат: «На них надеты овчинные полушубки, во многих местах *изодранные, зашитые* серыми нитками или дратвой, *с заплатами* кожи, холста и синей нанки; под полушубком видится поддевка из толстой сермяги, также, вероятно, *с заплатами*, на головах большие шапки из бараньей шкуры, тоже с заплатами; *на ногах новые лапти*; мочальными бечевочками обвязаны серые, с синими из нанки *заплатами* штаны, по колени не закрытые ничем; в руках — или небольшие кожаные рукавицы, *тоже с заплатами*, но они не одни надеты на руки: под ними есть варежки, когда-то связанные из шерсти, а теперь обшитые холстом, — или большие собачьи рукавицы, то есть сшитые из белых собачьих шкур с шерстью» (т. 1, с. 41). «Пила и Сысойко одеты еще хуже» (т. 1, с. 41): заплат уже нет — есть дыры, «ничем не зашитые» (т. 1, с. 1). Отсутствие целостности материи — лейтмотив описания внешнего облика подлиповцев. Их лапти — тоже «худые», о чем говорится в тексте не раз: «Шапки у них из телячьих шкур, тоже *с дырами*, ничем не зашитыми; *синие штаны, обвязанные по колени веревками от худых лаптей*, тоже с дырами, и сквозь дыры видно тело; *лапти худые*, из носков выглядывают онучи; *рукавиц не было* ни у Пилы, ни у Сысойки: их украли в полиции» (т. 1, с. 41).

Эпитет «худой» становится ключевым в описании семьи Пилы<sup>4</sup>, и в это «худое измерение» попадают и лапти. «Матрена (жена Пилы. — Т. К.) была одета в такой же полушубок, как и подлиповцы, и такие же *лапти*, с тою только разницею, что колени ее прикрывала синяя изгребная рубаха, а на голове *худенький платок*, подаренный ей в городе. Матрена была опоясана веревкой, и за пазухой ее сидел трехгодовалый Тюнька. На руках Матрены были варежки, такие же, как и у крестьян, шедших с ними» (т. 1, с. 1). И сыновья Пилы, Иван и Павел, во всем

<sup>4</sup> Эпитет «худой» используется Решетниковым и в дневнике, когда он описывает свою семейную жизнь, сложности, связанные с ведением совместного быта: «Сначала мы жили, как и прежде жили, хотя нас и считали квартиранты за худых людей» (т. 6, с. 278).

худом: «худые рубахи», «худые лапти». «На Павле и Иване не было вовсе шерсти, а сверх *худых рубах* надеты серые поддевки, ноги и колена прикрывали тряпки, завязанные бечевками от *худых лаптей*; на руках большие кожаные *рукавицы с дырами*; на головах шапки из крепкого войлока» (т. 1, с. 41).

Вследствие своей бедности и отсутствия необходимых знаний и опыта, подлиповцы удивляются миру, для них невидаль даже сапоги. Идут бурлачить, с собой у «каждого из наших путешественников» «по паре или по две пары лаптей», однако у Пилы, натуры хозяйственной, бережливой, есть еще и сапог, правда и он «худой», «найденный им в городе где-то среди дороги, вероятно брошенный по негодности» (т. 1, с. 41). Несобственно прямая речь выражает здесь отношение автора к своему герою (добрая ирония, удивление), при этом читатель может услышать и голос самого Пилы: «Для чего взял Пила этот сапог, он и сам не знал, а понравилось. “Баская штука-то! уже продам!” — говорил он, и действительно продавал в городе этот сапог, только никто его не взял» (т. 1, с. 41).

Для подлиповцев, отправляющихся бурлачить, лапти входят в обязательный минимум наряду с хлебом — в дорогу берут котомку с хлебом и лапти (т. 1, с. 55). В своей речи повествователь подчеркивает важность именно такого походного «набора»: пусть на крестьянах плохая, изорванная одежда («полушубки распластанные, в лохмотьях, без заплат», т. 1, с. 55), однако у каждого — хлеб и лапти. В той же сцепке с хлебом лапти упоминаются и в обобщенном взгляде подлиповцев на их жизнь с ключевым для них вопросом: «Спасибо еще прикащику, который нанял их бурлачить: он не поскупился дать каждому задаток; не дай он денег крестьянам, как бы они пошли в дальний путь без *хлеба и лаптей?*» (т. 1, с. 55). В этом вопросе, который мог бы задать всякий крестьянин, ощутима авторская интонация, его поддержка. Подобная позиция автора, выступающего в роли заступника, проявлена и в отступлении, где бурлаки характеризуются как определенный класс: «Есть люди, которые называют бурлаков самыми последними, бросовыми людьми. Есть даже и такие, которые называют их негодьями, вредными. Но они ошибаются: бурлаки только люди необразованные, грубые, самые бедные люди. *Ведь у бурлаков только и есть богатства, что на нем надето да что он съедает...* и для этого он трудится больше, нежели другой. А терпение переносить зной, холод, дождь?.. “Надо же кому-нибудь быть бурлаком...”» (т. 1, с. 87).

Итак, лапти в повести «Подлиповцы» выступают символом того жизненного круга, который проходят герои от начала до печальной развязки. Их истории позволяют сказать: какие лапти — такая и жизнь. Худые лапти предсказывают «худой» финал. Более того — «худые» лапти остаются с крестьянами Чердынского уезда и после их смерти. Здесь показательна и символична сцена прощания с матерью Сысойки и с дочерью Пилы. Мать Сысойки и Апроську хоронят в той же одежде, в какой они умерли: «На обеих их были худенькие полушубки, *худые лапти*, Сысойко надел на руки Апроськи свои рукавицы и положил ей на грудь ковригу хлеба» (т. 1, с. 22).

\* \* \*

В финале практического занятия могут быть сделаны следующие выводы. Лапти в музейном пространстве — важный артефакт. Это свидетель эпохи, отражающий исторические факты начиная с X в., когда впервые упоминается производное слово «лапотник». Экспозиция музея Ф. М. Решетникова и коллекция нашего современника Николая Налетова позволяют обратиться к далекому прошлому, показать разновидности лаптей, которые и в своей новой, сувенирной, интерпретации «рассказывают» об основных характеристиках этого вида народной обуви (с округлым носком — московский вариант, с треугольным мысом — нижегородский; имеются заграничные варианты; правый не отличается от левого; снашиваются за 4–10 дней; наиболее часто используемый материал для лаптей — кора липы, вяза, береста). Лапти, онучи, коверзны, оборы, крутцы, мочалыжники, пятерики / семерики, кочедык — терминологический ряд, характеризующий лапотную науку, обширен, и он раскрывается как в постоянной экспозиции музея, воссоздающей русскую избу, так и непосредственно на самой выставке «Лапти лыковые...». Таким образом, в первой трактовке «лапоть» фигурирует в качестве экспоната, который может быть «прочитан» и при самостоятельном обзоре, и в коммуникации с экскурсоводом, во время музейных программ.

Следующие значения слова «лапоть» контекстуально-обусловленные, они выводятся нами в результате анализа текста произведений Ф. М. Решетникова. В этом аспекте «лапти» оказываются элементом реалистического письма уральского прозаика, который правдиво воссоздает быт (с его подробностями) сельских жителей своего региона второй половины XIX в. Наиболее показательна в этом отношении, как мы попытались продемонстрировать выше, повесть «Подлиповцы» — «лапти» участвуют в построении внутреннего сюжета этого произведения. Так, в зачине, где речь идет о деревне Подлипной Чердынского уезда, столь похожей на близлежащие, но еще более бедной, лапти постоянно присутствуют в повседневной жизни ее населения: они плетутся, продаются (не принося большого дохода), ими даже дыры в окнах заделывают. Далее в развитии «лапотного сюжета» этот вид обуви — на ногах главных героев, крестьян, которые идут бурлачить, преодолевают уральские реки (у них есть запасные пары на замену; лапти так же важны, как и хлеб). Ближе к развязке, гибели главных героев Пилы и Сысойки, автор обращает внимание на сношенные, *худые*, лапти. И здесь такие лапти — аллегория близкого финала, печального итога поисков лучшей жизни. В одном из ключевых эпизодов повести «Подлиповцы» — сцене похорон матери Сысойки и дочери Пилы — их хоронят в лаптях. Таким образом, мы можем заключить, что «лапти» в повествовательном дискурсе произведений Ф. М. Решетникова получают значение спутника человека (крестьянина) на его жизненном пути и в смерти.

Еще одно занятие в музее можно посвятить «трансформации лаптя» — теме, в рамках которой следует говорить также и о сапогах. «Лапоть знай лаптя, сапог сапога». При всей горестной судьбе крестьянина он держится за свой лапоть,

и сапог для него — предмет из другой, высшей жизни, которая ему чужда. В повести Решетникова «Ставленник» (1864) главный герой, Егор Иванович Попов, окончивший курс в семинарии и получивший место священника, носит сапоги, которые для блеска начищает свечным салом (т. 1, с. 188). В то же время крестьянин-извозчик, с которым он беседует в дороге, даже от мысли о сапогах может «захохотать»: «Крестьянин знает, что ему не нужно быть баринком: он захочет, если представит себя баринком, в сюртуке и в светлых сапогах, и свою жену в шляпке. Будет много денег — тогда можно торговлей заняться, дом хороший построить, а куда уж в баре лезть: “мы люди таки, те люди иные”» (т. 1, с. 170).

### **3.2. «Герои безвременья: Лермонтов и Рыжий»: визуализация и медиация в музее**

Выставка-медиация «Герои безвременья: Лермонтов и Рыжий» открылась 6 сентября 2024 г. в фойе Камерного театра в рамках проекта Объединенного музея писателей Урала «Дни Бориса Рыжего», приуроченного к 50-летию со дня рождения поэта.

Два поэта разных эпох поставлены рядом отнюдь не потому, что их юбилеи празднуются в один год с разницей в месяц (8 сентября 2024 г. Б. Рыжему исполнилось бы 50, 15 октября — 210 лет со дня рождения М. Ю. Лермонтова), и даже не оттого, что оба рано и в одном и том же возрасте ушли из жизни — в 26 лет, а потому, что в творчестве этих поэтов можно проследить переклички, в их характерах — некоторое сходство, а в судьбах найти определенные исторические параллели.

Исследователи сравнивали двух поэтов и прежде. Так, А. А. Белый в статье «О Лермонтове, но больше о Борисе Рыжем» [Белый] в метафизическом ключе ищет ответ на вопрос о причинах раннего ухода из жизни обоих поэтов. О. В. Зырянов в статье «Прецедентный текст М. Ю. Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...” в поэтическом сознании Бориса Рыжего» [Зырянов] рассматривает поэтическое и, в особенности, метрико-ритмическое влияние стихотворения Лермонтова на поэзию Рыжего. К сравнению с Лермонтовым прибегали и те, кто знал Бориса Рыжего лично. Так, одна из статей о нем Ольги Славниковой 2000 г. называлась «Призрак Лермонтова» [Славникова, 2000а], а петербургский поэт Александр Леонтьев, друг Рыжего, на вопрос «Вы полагаете, Борис равен Лермонтову?», отвечал: «Почему бы и нет?» [Фаликов, с. 137].

Однако в музейном пространстве подобное сопоставление двух поэтов происходит впервые. Название выставки — перефразированное заглавие романа Лермонтова «Герой нашего времени». Несмотря на то, что под героем времени поэт подразумевал «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения,

в полном их развитии»<sup>1</sup>, у словосочетания развилось второе значение — яркий представитель своей эпохи, выразитель ее настроений, говорящий за всех современников. Таким героем своего времени был как Лермонтов, так и Б. Рыжий. Название выставки «Герои безвременья» возникло, поскольку оба героя, как личности и как поэты, формировались в негероические и непоэтические времена.

Время Лермонтова — это вторая половина 20-х — 30-е гг. XIX в., когда герои предшествующего поколения, декабристы, были казнены или оказались на каторге и в ссылке. Николаевская реакция, вызванная восстанием, привела к отказу от идеи сотрудничества самодержавия и общества, охранительным реформам, цензуре. Молодые образованные люди не могли реализовать себя, применить свои силы. Лермонтов, будучи голосом поколения, рефлексировал над сложившимися обстоятельствами не только в известном стихотворении «Дума» (1838), но и, к примеру, почти десятилетием ранее в стихотворении «Монолог» (1829):

К чему глубокие познания, жажда славы,  
Талант и пылкая любовь свободы,  
Когда мы их употребить не можем?  
Мы, дети севера, как здешние растенья,  
Цветем недолго, быстро увядаем...<sup>2</sup>

Время Бориса Рыжего — это «лихие» 90-е, распад СССР, дефолт, безработица, всплеск криминала. А также это время разрушения мифа об опорном крае державы: ребята из рабочего района Вторчермета, «закончившие ШРМ на тройки» (с. 215)<sup>3</sup>, в новой реальности попали не на завод, а в банду. Как отмечалось в критике, старая мифология «не выдерживает проверки частным опытом, на который прежде всего опирается Борис Рыжий» [Славникова, 2000б, с. 224]. Поэт говорит за всех своих современников, даже берет их с собой в поэтическое бессмертие (в стихотворении «Разговор с Богом», 2000):

— Кто эти мудочесы?  
— Это — со мной! (с. 353).

\* \* \*

Далее обозначим несколько точек творческого и биографического сближения двух поэтов. Обнаруженные параллели были представлены в текстовых блоках, сопровождающих выставку.

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 456.

<sup>2</sup> Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 31.

<sup>3</sup> Здесь и далее стихи Б. Рыжего цит. по изд.: Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. 2-е изд. испр. СПб.: Пушкинский фонд, 2014 — с указанием страницы в скобках.

### Общие темы и мотивы творчества

*Небеса.* В Частотном словаре языка М. Ю. Лермонтова «небо» занимает 96–97 позицию с 415 упоминаниями (см.: [Лермонтовская энциклопедия, с. 763]). В отношении лексики Б. Рыжего подобных подсчетов не велось, однако и без них очевидно: в его поэзии небо появляется регулярно. У обоих поэтов небеса, как правило, без эпитетов, назван только цвет — голубой или синий. Уже одно их упоминание, пусть даже в качестве фона (у Рыжего, к примеру: «и этот двор, и этот дом летят *на фоне голубом*», с. 174), переводит поэтическое видение с обыденного уровня на универсальный.

*Сон.* Сон понимается как побег в иной мир: романтический мир у Лермонтова или романтизированное прошлое у Рыжего, — как забвение (в поэме «Мцыри»), как промежуточное состояние между жизнью и смертью. Также сон становится не только мотивом, но и способом композиционного построения: Лермонтов в стихотворении «Сон» (1840) выстраивает известную композицию тройного сновидения: герою снится сон о том, как героине снится сон о нем. Рыжий заимствует и использует подобную композицию в стихотворении «Море» (1999):

Бежит и видит человека на золотом на берегу.

А это я никак до моря доехать тоже не могу — уснул, качаясь на качели, вокруг какие-то кусты. В кварталах дальних и печальных, что утром серы и пусты (с. 286).

*Дорога.* Борис Рыжий, которому, как предполагает О. В. Зырянов, опираясь на стихотворение «Ну вот, я засыпаю наконец...» (1997), в неполные пять лет отец прочитал лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» [Зырянов, с. 57], испытал, по выражению исследователя, «мучительное», почти неизбежное, влияние [Там же, с. 50] предшественника. Аллюзии на это стихотворение в поэзии Рыжего неоднократны, к примеру:

Выходил я один на дорогу,  
чуть шатаюсь, мотор тормозил.

(«На окошке на фоне заката...», 1999) (с. 256);

Звездная тишина закладывает уши,  
пустыня не внемлет. И мы молчим.

(«Лучше, чем многие, но хуже чем единицы...», 1997)  
(с. 157).

И мотив дороги он трактует так же, как и Лермонтов — это путь бытия, на который можно выйти только в одиночестве.

Есть ряд и других точек поэтического соприкосновения: Б. Рыжий развивает заданную Лермонтовым тему благодарности (стихотворения «Благодарность»

(1840) и «Благодарю за всё. За тишину...», 1996)<sup>4</sup>, пишет стихотворение «Подражание Лермонтову» (1997) и т. д.

### **Близость Рыжего мужской поэтической субкультуре первой трети XIX в.**

Рыжий неоднократно обращался к жанру дружеского послания, который был особенно популярен в русской лирике именно в это время: разрабатывался А. С. Пушкиным, К. Н. Батюшковым, А. А. Дельвигом, Н. М. Языковым, Е. А. Баратынским и др., а после оказался почти забыт. Вместе с другом, поэтом Олегом Дозморовым, Рыжий устроил околотитературную игру в поручиков, поэтов-офицеров XIX в. В «Роттердамском дневнике» она описана так: «Два года назад кончилось золотое время, когда мы писали друг другу послания в духе Дениса Давыдова, называли друг друга поручиками и упивались шампанским. Например, едем куда-то в поезде, Олег смотрит в окно и туповато-многозначительно сообщает: нищета, поручик, вот бич нашей родины! Попутчики решительно не понимают, что происходит. Я звоню Олегу и приглашаю к телефону поручика Дозморова, предварительно поинтересовавшись: не почивают ли и в каком нонче духе? Вон, идет твой поручик, хохочет... — говорит мама Олега. Мы обсуждали женщин, надувшись играли в преферанс, собирались издавать литературный журнал с виньетками и вые...онами типа “Журнал такой-то, такой-то номер за такой-то год. Посвящается любительницам и любителям отечественной словесности поручиками такого-то полка, расквартированного там-то и там-то, Дозморовым и Рыжим”<sup>5</sup>. Эта же игра разворачивается в стихотворении «Памяти Полонского» (1998), где герои-поручики изображены заблудившимися в горах Кавказа путниками и где рефреном повторяется фраза «поручик Дозморов, держитесь!» (с. 240).

Б. Рыжий не только совершал поэтическое путешествие в XIX век, но и примерял на себя поведение Лермонтова на двух его известных дуэлях:

Стреляться? Почему бы нет! Он прострелил мой эполет,  
стреляя первым. Я внакладе. «Борис Борисыч, пистолет  
ваш будет, видимо, без пули...» — вечер мне ангелы шепнули.  
Вместо того чтоб поменять, я попросту не стал стрелять.

(«Дорогому Александру. Из села Бобрищево — размышления об»,  
1998) (с. 208).

Простреленный эполет — эпизод из дуэли с промахнувшимся де Барантом, не произведенный выстрел — из дуэли с Мартыновым: согласно показаниям, Лермонтов так и не выстрелил даже в воздух.

<sup>4</sup> См. об этом в специальной статье А. В. Миронова: [Миронов].

<sup>5</sup> Рыжий Б. «...не может быть и речи о памятнике в полный рост...». Роттердамский дневник / публ. И. Князевой и Б. П. Рыжего // Знамя. 2003. № 4. С. 139.

Более того, Рыжий примерял символический рубеж, который задал своей ранней гибелью Лермонтов, и его судьбу:

Артериальной теплой кровью  
я захлебнусь под Машуком,  
и медальон, что мне с любовью,  
где ты ребенком... В горле ком.

(«У современного героя...», 1999) (с. 297).

### Ряд биографических параллелей

Оба героя существовали во времена, когда образ профессионального литератора либо еще не сложился, либо оказался разрушен: ни тот, ни другой никогда не занимались исключительно сочинительством: Лермонтов как потомственный дворянин строил военную карьеру, которой позднее стал тяготиться; Рыжий получил геофизическое образование, работал младшим научным сотрудником Института геофизики УрО РАН, затем, недолгое время, литературным сотрудником в журнале «Урал»; однако оба — Рыжий раньше, Лермонтов позже — поняли, что карьера их интересует исключительно литературная. Оба поэта успели стать широко известными при жизни: Лермонтов в 22 года, после того, как стихотворение «Смерть поэта» в списках распространилось по столице, Рыжий в 25 — после присуждения поощрительного приза премии Антибукер в поэтической номинации «Незнакомка». Наконец, оба ушли из жизни в 26 лет.

**Ряд общих черт характера.** Близкие и друзья характеризовали обоих поэтов как прирожденных лидеров, которые почти не пользовались этими способностями и быстро уставали от людей. Говорили про их ранимость и чувствительность, которую они скрывали от посторонних. Оба создавали свой образ в поэзии и имидж в жизни, сочиняли сами себя: Лермонтов изображал мизантропа, Печорина, Рыжий — бандита, хулигана.

\* \* \*

Результаты литературоведческого и культурологического исследования были вынесены в текстовые блоки, сопровождающие выставку, само же выставочное пространство было организовано с опорой на концепцию неразрывной связи героев с эпохой. При создании экспозиции кураторы выставки (научный сотрудник Ирина Першина и экспозиционер Светлана Морковникова) ориентировались, в первую очередь, на специфику выставочного пространства — фойе Камерного театра Объединенного музея писателей Урала. На этой площадке существуют объективные ограничения по проведению регулярных экскурсий из-за плотного графика спектаклей, но при этом на выставке постоянно находятся посетители — зрители. Следовательно, выставка и вне присутствия кураторов

должна быть предельно доступна для понимания и интерактивна для посетителя.

Исходя из этих условий, параллели между двумя поэтами и их эпохами мы обозначили, в первую очередь, визуально: суть визуализации состоит в «трансформации обилия информации в графические изображения, являющиеся связанными образами, а не только зрительным восприятием и наглядным изображением» [Мастеница, с. 40]. Выставка представляет собой две «комнаты»: символические пространства, собирательные портреты времени. «Вещи-иллюстрации» [Кряжевских, с. 525] расположены в них так, чтобы соотноситься друг с другом: кресла 90-х — диванчик из театральных декораций, стилизованный под XIX век, плакаты с Брюсом Ли и Синди Кроуфорд — картины Лермонтова «Воспоминания о Кавказе» и «Вид горы Крестовой», многочисленные фотографии семьи и друзей Рыжего — портреты маленького Лермонтова, его бабушки и друга Монго Столыпина. Пластинки с произведениями Баха и песнями группы «The Doors» отражают музыкальные предпочтения Б. Рыжего, стилизованные под воинов Англо-испанской войны 1804–1809 гг. шахматы напоминают об интересе М. Ю. Лермонтова к испанской истории и о том, что он был умелым шахматистом. К многочисленным предметам эпохи в пространстве Бориса Рыжего относятся его прижизненные публикации от первой журнальной в «Уральском следопыте» (№ 9 за 1993 г.) до одной из самых поздних в журнале «Урал» (№ 13 за 1999 г.). Самый ценный мемориальный предмет выставки — рукопись неопубликованных стихотворений Б. Рыжего «Мне не надо Вергилия...», «Июньской ночью скучно и темно...» и «Ты умней и добрей, ты моложе...» из архива Алексея Васильевича Кузина. Этот экспонат дает основание обозначить еще одну параллель между поэтами: как Рыжий, так и Лермонтов не желали тотальной публикации своих стихотворений, в частности, юношеских, многое из написанного воспринимали в качестве упражнения. И главное: на сегодняшний день существуют серьезные проблемы с музеефикацией наследия Бориса Рыжего, т. к. для близких поэта известность и популяризация его творчества до сих пор очень болезненна, они ничего не передают в музеи города. Таким образом, эта рукопись Рыжего — первая мемория, связанная с именем поэта, в фондах Объединенного музея писателей Урала.

В качестве взаимодействия с аудиторией предложен современный прием медиации — посредничества между музейной публикой и тем, что музей представляет ей на обозрение (см.: [Ключевые понятия музеологии]). Как правило, в музейном контексте посредничество берет на себя медиатор, специально обученный человек, который в диалоге с посетителями помогает каждому создать связь между оригинальным контекстом выставленного произведения и своим собственным (см.: [Рачкова]). Однако в нашем случае принцип медиации заложен в само пространство выставки. «Комнаты» каждого из героев также являются фотозонами, они интерактивны: за журнальным столиком в пространстве Рыжего можно почитать газеты 90-х гг. и выпуски журнала «Урал», сыграть в домино или карты. Вовлеченность аудитории также обеспечивается игровой, постмодер-

нистской интерпретацией творчества поэтов. Возле фотозон установлены ростовые фигуры поэтов, обменявшихся знаковой для их времени одеждой: М. Ю. Лермонтов — в ковбойке и джинсах, Б. Рыжий — в мундире Лейб-гвардии гусарского полка: он примерял на себя ментик в стихах, кураторы визуализировали этот образ. Постмодернистскую игру поддерживают заголовки текстовых блоков, предлагающие читателю подключить культурный контекст: блок об общих мотивах в творчестве поэтов озаглавлен «И всё такое» (как и единственный прижизненный сборник стихов Б. Рыжего 2000 г.), блок о прижизненной известности — «Gloria mundi» (из выражения «Sic transit gloria mundi» — «Так проходит слава мира»), блок о конструировании имиджа — «Поэт, сделай себя сам» (перефразированное «Врач, исцели себя сам»).

Таким образом, за счет непреходящего интереса аудитории к фигуре Лермонтова кураторы выставки привлекли внимание к фигуре Б. Рыжего, важной не только для уральской, но и в целом для русской литературы. Обнаруженные параллели в судьбе и творчестве Лермонтова и Рыжего углубили понимание поэзии нашего современника. Наконец, этот выставочный проект Объединенного музея писателей Урала положил начало музеефикации наследия Б. Рыжего и визуализации его поэтического мира.

### **3.3. Творческое наследие уральского поэта Виктора Смирнова: проблемы сохранения, изучения и популяризации**

Широкому кругу читателей поэзия екатеринбуржца Виктора Смирнова (1957–2018) известна мало или же не известна совсем. Это объясняется прежде всего спецификой творческой кухни поэта: он писал стихи в тетрадах от руки, составлял рукописные поэтические сборники и передавал для чтения только близким друзьям. Поэт Олег Дозморов писал: «Основное достижение Смирнова — реализовавшаяся попытка настроить поэтику вне читателя и литпроцесса, без публикаций и без критики, опираясь только на чтение и на мнения дружеского круга. Поэзия предстает как принципиально частное дело... Это просто другой поэтический мир» [Дозморов, 2014, с. 4]. Ранее, в предисловии к подборке В. Смирнова 1993 г. в газете «Наука Урала», Аркадий Застырец свидетельствовал: «Эти стихи не печатались никогда — ни типографским способом, ни даже на пишущей машинке» [Застырец, с. 7]. С возрастом Виктор Смирнов все меньше стремился к известности и признанию; это подтверждает и исследователь его творчества А. В. Маркин: «Его самоизоляция усугубляла разрыв с публикой, ограничивала тематический и идеологический диапазон его поэзии, а значит, и возможности признания» [Маркин, с. 100]. Несмотря на все это поэтическое творчество Вик-

тора Смирнова стало частью литературного процесса Свердловска / Екатеринбурга середины XX — начала XXI в., а потому, на наш взгляд, заслуживает должного внимания.

Виктор Смирнов остается не только малоизвестным, но и одним из наименее изученных поэтов. При этом он обладает своим уникальным поэтическим языком, и можно с уверенностью сказать, что русская литература обогатилась его творчеством. Исследователь поэзии В. Смирнова и впоследствии редактор книги «Полное собрание стихотворений» (вышла посмертно, в 2020 г.) Марта Шарлай справедливо отмечает, что его поэтическая речь стремится к ясным высказываниям подобно тому, как говорят дети: назвать мир и все в нем своими именами, избегая множества смыслов». Однако тут же добавляет: «Неуютность же, потерянности, ощущаемая время от времени читателем, возникает исключительно из автономности речи, не рассчитанной на аудиторию» [Шарлай, с. 121].

В разное время высокую оценку поэтическому творчеству Виктора Смирнова давали такие поэты, как Юрий Казарин, Аркадий Застырец, Дмитрий Рябокони и др. Ю. Казарин называл поэзию В. Смирнова явлением уникальным: «...Его стихи абсолютно лишены социальности, потому что представляют собой гармоничный сплав этики и эстетики» [Казарин, 2001, с. 49]. В статье «Сон, который никогда не кончается» он отмечал: «Витя умел и любил видеть в литературе не только огромное, сердцевинное и главное — он замечал и любил все талантливое, что часто обитало на краю, на периферии словесности» [Казарин, 2019, с. 236].

Цель настоящей главы — обобщить сведения о мероприятиях по сохранению, изучению и популяризации творческого наследия этого самобытного поэта, которые были проведены с 2018 г. до настоящего времени, и наметить перспективы для продолжения этой работы.

\* \* \*

Виктор Геннадьевич Смирнов родился в 1957 г. в дер. Юрятино Костромской области (в настоящее время деревня не существует). В 1960 г. его семья переехала в Свердловск. В автобиографии поэт вспоминает, что впервые заинтересовался литературой, поэзией еще в школе под влиянием школьных учителей (см.: [Энциклопедия..., с. 369]), поэтому в том, что он сам в дальнейшем стал преподавать, есть некоторая преемственность.

В 1979 г. Виктор Смирнов окончил филологический факультет Уральского университета (УрГУ). С 1980 г. посещал ЛИТО при УрГУ, руководителем которого была поэт Майя Петровна Никулина. Виктор Геннадьевич жил очень скромно, в творчестве никогда не искал себе славы, не стремился печататься. Его немногочисленные прижизненные публикации случались чаще всего благодаря усилиям близких друзей; сам же поэт тем временем преподавал русскую словесность в школе и писал стихи гелевой ручкой на тетрадных листах, постоянно внося правки в тексты своих произведений.

Круг общения Смирнова составляли екатеринбургские поэты Андрей Танцырев, Анатолий Фомин, Юрий Казарин, Олег Дозморов, Дмитрий Рябоконт, Андрей Торопов и др. Свои стихи Виктор Смирнов формировал в рукописные книги, делал несколько рукописных копий и раздавал друзьям на прочтение и хранение. В случае необходимости внести правки собирал эти книги обратно, делал исправления и снова отдавал. Таким образом архив поэта оказался осевшим в личных коллекциях его доверенных лиц.

Большую часть прижизненных публикаций Виктора Смирнова можно найти на авторитетном литературном портале «Журнальный зал» (на данный момент обнаружено не более восьми поэтических подборок). Однако на этом интернет-ресурсе есть фактические ошибки: они касаются года и места рождения поэта; кроме того Виктору Смирнову ошибочно приписывается авторство рассказов его тезки, опубликованных в журнале «Дружба народов»<sup>1</sup>, и статьи, посвященной изучению фольклора Ивановского края, в журнале «Волга»<sup>2</sup>.

При жизни у Смирнова вышло два поэтических сборника — «Соляной столб» (2005) и «Собрание стихотворений» (2014). Статьи о поэте печатались в энциклопедии Уральской поэтической школы [Энциклопедия..., с. 368–369], книге Ю. Казарина «Поэты Урала» [Казарин, 2011, с. 36–37] и энциклопедическом словаре «Екатеринбург литературный» [Екатеринбург литературный, с. 334].

Несколько подборок Виктора Смирнова в толстых литературных журналах («Урал», «Арион», «Волга») вышли скорее по инициативе его ближайших друзей, нежели по собственному желанию поэта; напомним, он никогда не стремился к славе или широкой известности. Публикации стихотворений Смирнова в эстонских журналах «Радуга» и «Таллинн», вероятнее всего, содействовал его однокурсник и друг Андрей Танцырев (р. 1957), который живет в пригороде Таллина и работает телерадиожурналистом.

На публике Виктор Смирнов появлялся мало, редко выступал с чтением своих стихов вслух. Исключение было сделано для Дома-музея Д. Н. Мамина-Сибиряка в Екатеринбурге, где в ноябре 2018 г. он участвовал в поэтических чтениях «Музей объединяет искусства» в рамках Всероссийской акции «Ночь искусств». Вскоре после этого мероприятия Виктор Смирнов скоропостижно скончался.

Почти сразу после смерти поэта встал вопрос о сохранении и изучении его творческого наследия. При жизни у Виктора Смирнова, как уже говорилось, вышло две поэтические книги. Первая — «Соляной столб» — небольшая и включает всего несколько стихотворений из одноименного сборника. Автора огорчали опечатки в этом издании: он скрупулезно вычитал готовую книгу и исправил все, что посчитал нужным, включая даты написания того или иного стихотворения — для поэта важно было все. В семейной библиотеке Андрея Торопова хранится книга «Соляной столб» с карандашными правками Виктора Смирнова, внесен-

---

<sup>1</sup> Смирнов В. Рассказы // Дружба народов. 2001. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2001/6/rasskazy-90.html> (дата обращения: 05.02.2025).

<sup>2</sup> Смирнов В. П. А. Флоренский и фольклор Ивановского края // Волга. 1998. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/1998/11/p-a-florenskij-i-folklor-ivanovskogo-kraya.html> (дата обращения: 05.02.2025).

ными в текст стихотворения, посвященного Олегу Дозморову, «Ты воспел снегопад, снегопад...». Эти исправления касаются не одной-двух строчек или отдельных слов — они состоят в добавлении целых четверостиший. Так текст получил новую редакцию и в этой новой редакции был напечатан в следующем издании.

Вторая поэтическая книга Виктора Смирнова под скромным названием «Собрание стихотворений» вышла в 2014 г. Достойное издание, в твердом переплете, оно готовилось, вероятнее всего, опять же без прямого участия автора. Смирнов вновь исправил уже напечатанные тексты. Например, в стихотворении «Любимый Ленинград» в этой книге было напечатано:

Я в Ленинграде в женщину влюблен,  
меня пленяет и Канал Обводный,  
и Провиантских складов старый дом,  
и утренняя суэта народа<sup>3</sup>.

В действительности же начало стихотворения звучит так: «Я в Ленинград как в женщину влюблен...»<sup>4</sup>, что меняет его смысл принципиально.

Нескольких примеров из книги «Собрание стихотворений» было достаточно, чтобы прийти к заключению, что издание готовилось довольно небрежно: или редакторы-составители не вычитали подготовленный к печати макет, или автор по какой-то причине держался от подготовки книги в стороне. Таким образом, чтобы восстановить справедливость, было принято решение, во-первых, найти и систематизировать творческий архив В. Смирнова, а во-вторых — сформировав редколлегию, провести работу по подготовке полного собрания его стихотворений. Попутно была поставлена задача оцифровать черновики поэта, чтобы сохранить для потомков уникальный мир его поэзии в его оригинальном — рукописном — виде. Наконец, как представитель литературного процесса на Урале Виктор Смирнов бесспорно не заслуживал забвения: его внутренний мир должен был быть сохранен, а поэтическое слово — дойти до читателя, но отнестись к его рукописному творческому наследию при этом следовало очень бережно и аккуратно.

Для сохранения памяти о поэте в Екатеринбурге были проведены вечера поэзии Виктора Смирнова: в Союзе писателей (20 ноября 2019 г.) и в доме-музее Д. Н. Мамина-Сибиряка (15 апреля 2021 г.). На втором мероприятии сестра поэта Ирина Костерина передала в фонды МАУК «Объединенный музей писателей Урала» (МАУК ОМПУ) творческий архив автора.

Поскольку Виктор Смирнов не был членом Союза писателей, для передачи его рукописей и других материалов в фонды Андрей Торопов написал экспертное заключение. По результатам заседания фондово-закупочной комиссии (ФЗК), что является обязательным этапом в процедуре принятия того или иного архива в фонды МАУК ОМПУ, для передачи в фонды были отобраны все рукописные

---

<sup>3</sup> Смирнов В. Г. Собрание стихотворений. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый; Творческое объединение «Уральский меридиан», 2014. С. 147.

<sup>4</sup> Смирнов В. Г. Полное собрание стихотворений. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый; Творческое объединение «Уральский меридиан», 2020. С. 230.

поэтические книги Виктора Смирнова и некоторые «отложившиеся» его материалы: выписки из книг, списки стихотворений других авторов и т. д.

Была проведена обширная работа по фондовому описанию передаваемых артефактов: от точных замеров до описания содержания, сохранности. Интересно, что внутри рукописи первой книги — «Митилена» — был обнаружен тетрадный лист размером 14,5\*21 см с надписью черной гелевой ручкой: «Печатать мои стихи только по этому варианту. Тут сделана правка. Витя». Эта находка говорит о том, что Виктор Смирнов все-таки думал о будущем читателе, надеялся, что его стихи рано или поздно увидят свет.

В целом сохранность рукописей поэта средняя: есть утраты бумажного слоя, пятна, более поздние правки ручкой, карандашами (в том числе цветными). При подготовке «Полного собрания стихотворений», которая велась с опорой на данный архив, было решено взять за основу принцип более поздних правок, т. е. составить книгу так, какой хотел бы видеть ее сам автор. В редколлегию книги вошли Ирина Костерина, Андрей Танцырев, Евгений Касимов, Олег Дозморов, Андрей Торопов; скрупулезную редакторскую работу с текстами проводила Марта Шарлай — писатель, журналист и корректор. В подготовленном этим коллективом издании были воспроизведены авторские названия стихотворений, названия стихотворных сборников и формат написания дат, а также авторские комментарии к текстам.

Что же касается архива В. Смирнова, переданного в фонды МАУК ОМПУ еще в 2021 г., то на данный момент рукописи поэта все еще не стоят на балансе учреждения, числятся только как новые поступления (научно-вспомогательный фонд); процесс внесения архива в Государственный каталог музейного фонда РФ еще не начат.

Ранее некоторые материалы из архива Виктора Смирнова передавал в МАУК ОМПУ его близкий друг Евгений Касимов; в Госкаталог занесена лишь малая часть этого архива, а именно:

1. Рукопись четвертой книги стихотворений «Луне, по обету» (позднее переименована в «К Цинтии») — стихотворения 1986–1992 гг. На обложке надпись: «Victor, экз. № 3», и это является свидетельством того, что рукописные книги тиражировались самим автором<sup>5</sup>.

2. Рукопись стихотворений, датированных 1983 г.; точное количество листов в Госкаталоге не указано. Среди них есть рукопись стихотворения «Как проводили зиму...», которое в том же варианте опубликовано в «Полном собрании стихотворений» 2020 г.<sup>6</sup>

3. Рукопись отрывка «Лазурь» из книги стихотворений в прозе «Письма о природе» 1992 г. В тексте отрывка (машинопись) есть строки, которые можно трактовать как манифест поэта, свидетельство его отношения к стихотворчеству: «Охота к стихам — случайная, как весна... По принуждению вызвать вдохновение никак нельзя: напишется много

<sup>5</sup> Фонд МАУК ОМПУ, ОМПУ КП 26092.

<sup>6</sup> Фонд МАУК ОМПУ, ОМПУ КП 26091.

и очень плохо, — кажется, пишущие это чувствуют. Вдохновение сниспадает подарком, и не может быть обыденностью, которая, как греческая древность, со всем на равной ноге. Стихам нужен душевный подъем, ощущение собственной значительности. Я не знаю живейшего наслаждения, чем написать стихотворение»<sup>7</sup>.

4. Письма В. Г. Смирнова к Е. П. Касимову, датированные 1979–1987 гг.<sup>8</sup>

\* \* \*

В ходе подготовки этой главы авторами были найдены и систематизированы прижизненные и посмертные подборки Виктора Смирнова, а также основные публикации о его творчестве. На данный момент мы располагаем 12 прижизненными подборками и публикациями поэта и 2 посмертными (см. приложение). Статьи о Смирнове, включая предисловия к его книгам, насчитывают 13 наименований. Также нами обнаружено, что 4 строки из стихотворения Виктора Смирнова попали в текст бардовской песни Дмитрия Макарова:

А я писал, писал,  
И видел за слезами  
Тебя, моя лиса,  
С зелеными глазами<sup>9</sup>.

В клипе этой песни можно увидеть книгу Смирнова «Полное собрание стихотворений», которую держит в руках герой видеоролика<sup>10</sup>.

Поисковая работа в сети Интернет показала, что у Виктора Смирнова есть поклонники и читатели, люди, которые размещали его стихи в поэтических группах. Также есть и друзья — его активные читатели, которые хранят память о нем.

Творчеством Виктора Смирнова уже заинтересовались ученые-филологи. Так, Алексей Вячеславович Маркин опубликовал статью «Виктор Смирнов: поэт в провинциальном ландшафте». Исследователь провел анализ поэтики Смирнова, сделал выводы об особенностях его поэтического языка, ритма и рифмовки, акцентировал внимание на региональном компоненте в творчестве поэта (в том числе указал районы нынешнего города Екатеринбурга, которые нашли отражение в стихотворениях Смирнова), очертил образ города в поэзии Смирнова (см.: [Маркин]). При этом А. В. Маркин, на наш взгляд, справедливо отметил, что в стихах В. Смирнова нет ничего, что могло бы сделать их модными.

<sup>7</sup> Фонд МАУК ОМПУ, ОМПУ КП 26093.

<sup>8</sup> Фонд МАУК ОМПУ, ОМПУ КП 25960.

<sup>9</sup> Текст песни «Лиса», Дядя Солнышко (Дмитрий Макаров). URL: [https://music.txt.ru/ru/d/dydy\\_solnishko/text/lisa.htm](https://music.txt.ru/ru/d/dydy_solnishko/text/lisa.htm) (дата обращения: 03.04.2025).

<sup>10</sup> См. подробнее: Дядя Солнышко презентовал клип на «Старом Новом Роке». URL: <http://www.kushnir.ru/news/2219-dyadya-solnyshko-prezentoval-klip-na-starom-novom-roke> (дата обращения: 03.04.2025).

К сожалению или к счастью, творчество Смирнова было и будет интересно достаточно узкой читательской аудитории — настоящим ценителям и знатокам русской поэзии.

Подводя итоги, мы можем вновь констатировать, что творчество Виктора Смирнова незаслуженно малоизучено. Вместе с тем следует признать, что исследовательский процесс начался сравнительно недавно — лишь после смерти автора, с момента которой прошло около 6 лет. За этот период для библиографии В. Смирнова нам удалось выявить 12 прижизненных подборок его стихотворений в восьми изданиях, 3 поэтических книги (две прижизненные и одна посмертная), 15 публикаций, посвященных его поэзии (статьи, вступительные очерки, отзывы на его поэтические сборники), написанные 9 авторами (поэтами, учеными-филологами и журналистами)<sup>11</sup>.

Безусловно, необходимо приложить усилия для дальнейшего изучения и популяризации поэзии Виктора Смирнова; мы предлагаем:

- 1) в 2027 г., в год 70-летия поэта, провести книжно-иллюстративную выставку в одном из музеев Литературного квартала (МАУК ОМПУ);
- 2) подготовить серию публикаций стихотворений Виктора Смирнова в толстых литературных журналах с определенной периодичностью (например, 1 раз в год);
- 3) распространять информацию о Викторе Смирнове в сети Интернет (создавать и вести группы, паблики, книжные клубы в социальных сетях);
- 4) проводить вечера памяти поэта с чтением его стихов;
- 5) организовать выступления с чтением стихов В. Смирнова на радио, поэтических встречах, проводимых различными общественными организациями, библиотеками и т. д.;
- 6) передать «Полное собрание стихотворений» (2020) В. Смирнова в крупные библиотеки России;
- 7) организовать литературную премию имени Виктора Смирнова для поддержки интересных самобытных непрофессиональных стихотворцев, которые не ищут широкой известности;
- 8) включить стихотворения В. Смирнова в программу изучения поэзии XX в. на филологических факультетах в университетах, разработать спецкурс «Малые поэты Екатеринбурга»;
- 9) включить произведения В. Смирнова в корпус литературных произведений об Урале и Свердловске-Екатеринбурге;
- 10) создать поэтический моноспектакль по поэзии Виктора Смирнова для участия в Открытом театральном фестивале «Свой», который ежегодно проводится в Екатеринбурге (в числе организаторов — МАУК ОМПУ);
- 11) продолжить работу по внесению документов, относящихся к жизни и творчеству В. Смирнова, в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации.

---

<sup>11</sup> См., например: [Рябоконь; Сокольский; Шеваров, 2020а; 2020б].

## Список литературы

- Абашев В. В.* Стихи Василия Каменского в контексте поэзии 1910-х годов // Дергачевские чтения — 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы междунар. науч. конф., Екатеринбург, 10–11 окт. 2000 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. Ч. 2. С. 3–11.
- Абрамова В. И.* Заякин-Уральский // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2: Гаврилюк — Зюльфигар Ширвани. М.: Сов. энцикл., 1964. Ст. 1004.
- Азбука имени: Роман Тягунов в воспоминаниях, интервью, мнениях и критике. С приложением неизвестных и ранее не публиковавшихся текстов / ред.-сост. Н. Колтышева. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 238 с.
- Айхенвальд Ю.* Пушкин. Изд. 2-е, значит. доп. М.: Т-ва «Мир», 1916. 198 с. В ссылках с литерой «а».
- Айхенвальд Ю. И.* О Романах Кумове // Речь (Пг.). 1916. № 195, 18 июля. С. 3. В ссылках с литерой «б».
- Акимова Т. И.* Авторская стратегия как литературоведческая категория: методологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 2 (44), ч. I. С. 13–16.
- Актуальные проблемы социалистического реализма (Научная конференция в ИМЛИ). [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1967. № 5. URL: <https://voplit.ru/article/aktualnye-problemy-sotsialisticheskogo-realizma-nauc-hna-ya-konferentsiya-v-imli/> (дата обращения: 10.10.2023).
- Александров А. С.* Ответы писателей на анкеты массовых периодических изданий начала XX века // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 447. С. 5–10.
- Анисимов К. В., Созина Е. К.* История литературы Урала в контексте региональных исследований // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2011. № 1 (87). С. 272–284.
- Анненский И. Ф.* Бальмонт — лирик // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 93–122.
- Ахмадеева С. А.* Слова абсолютной семантики все, всё, всегда, никогда, нигде в эпистолярном наследии Марины Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская междунар. науч.-тематич. конф. (9–12 окт. 2001 г.): сб. докл. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. С. 405–422.
- Ахматова А.* О Пушкине: статьи и заметки. Л.: Сов. писатель, 1977. 320 с.
- Ахметова М. А.* «Помощь людям может быть только живой...» (о деятельности Л. Н. Толстого в голодные годы) // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 4 (81). С. 86–90.
- Баймуратова А. С.* Оказиональные имена на -ость в поэзии И. Северянина и К. Бальмонта // Русская речь. 2011. № 4. С. 12–18.

- Баймуратова А. С. Абстрактные существительные на -ость в русской поэзии XX в.: автореф. ... канд. филол. наук / Моск. гос. лингвист. ун-т. М., 2012. 24 с.
- Барковская Н. В. Образ завода в творчестве П. И. Заякина-Уральского // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 2: материалы Всерос. науч. конф. «Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции», Екатеринбург, 5–7 окт. 2006 г. Екатеринбург: УрО РАН; ИД «Союз писателей», 2006. С. 274–282.
- Барт Р. S/Z / пер. с фр. М.: РИК «Культура», Изд-во Ad Marginem, 1994. 303 с.
- Барышникова Т. Е. «Я стала поэтом прежде, чем женщиной...»: авторская саморефлексия в записных книжках М. Цветаевой // Феномен затекста: моногр. / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиленова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2021. С. 138–156.
- Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «NEXТ», 1994. 510 с.
- Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
- Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
- Белый А. А. О Лермонтове, но больше о Борисе Рыжем // Новый мир. 2017. № 1. С. 145–177.
- Беляк Н. В., Виралайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы / отв. ред. Я. Л. Левкович. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 73–96.
- Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.
- Бердяев Н. Судьба России. М.: Изд-во МГУ, 1990. 251 с.
- Бицилли П. М. Образ совершенства // Образ совершенства. Из наследия первой эмиграции: сб. / сост. М. Филин. М.: Русский мир, Жизнь и Мысль, АО «Московские учебники», 1999. С. 92–113.
- Блюм А. По следам «Северной музыки» // Урал. 1962. № 6. С. 168–170.
- Богданов А. П. Стих торжества. Рождение русской оды, последняя четверть XVII — начало XVIII века: [в 2 ч.]. Ч. 1. М.: ИРИ, 2012. 379 с.
- Боголюбов К. В. Поэт неволи и борьбы // Штурм. 1935. № 6. С. 84–94. В ссылках с литературой «а».
- Боголюбов К. В. П. И. Заякин-Уральский: [вступ. ст.] // Заякин-Уральский П. И. Избр. произведения. Свердловск: Гос. изд-во, 1935. С. 5–26. В ссылках с литературой «б».
- Боголюбов К. В. П. И. Заякин-Уральский — сотрудник дооктябрьской «Правды» // Из истории партийной и советской печати: сб. ст. / отв. ред. В. А. Шандра. Свердловск: УрГУ, 1960. С. 90–112.
- Бонч-Осмоловская Т. Б. Введение в литературу формальных ограничений: литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009. 559 с.
- Борев Ю. Б. Интеллигентский фольклор // Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энцикл. словарь терминов. М.: ООО «Изд-во Астрель»; ООО «Изд-во АСТ», 2003. С. 163–165.
- Борис Рыжий: исследования и материалы / под ред. Н. Л. Быстрова и Т. А. Арсеновой. М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022. 448 с.
- Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. 320 с.

- Бродский И. Поэт и проза // *Бродский И., Волков С. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе*. М.: Независимая газета, 1997. С. 56–76.
- Брокгауз Ф. А. Портрет // *Энциклопедический словарь: в 86 т.* СПб.: Типо-лит. И. А. Ефрона, 1898. Т. 48: Полярные сияния — Прая. С. 323.
- Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 724 с.
- Бурдые П. Поле литературы. [Электронный ресурс] / пер. М. Гронаса // *Новое литературное обозрение*. 2000. № 45. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/5/pole-literatury.html> (дата обращения: 05.02.2025).
- Буткина С. Г. Отношение шадринского протоиерея Николая Буткина к революционным событиям 1917 года // *Церковь. Богословие. История: материалы V Междунар. науч.-богословской конф., посвящ. Собору новомучеников и исповедников Церкви Русской*, г. Екатеринбург, 2–4 февр. 2017 г. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2017. С. 22–28.
- Буткина С. Г. Священники Буткины — служение и жизнь // *Материалы историко-краеведческой конференции «Шадринцы — священники и миряне, пострадавшие за веру Христову»*, г. Шадринск, 24 сент. 2022 г. Шадринск, 2022. С. 147–169.
- Буткина С. Г. Буткин Н., прот. Роман «Виноградари. Часть I. Сеятель»: [вступ. ст.] // *Вестник Екатеринбургской духовной семинарии*. 2014. Вып. 2 (8). С. 289–302.
- Быков Л. П. Русская поэзия 1900–1930-х годов: проблемы творческого поведения: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 1995. 39 с.
- Быстров Н. Л. О смысле поэзии у Пушкина (опыт философской интерпретации) // *Известия Уральского государственного университета*. Сер. 3: Общественные науки. 2006. Вып. 1. № 42. С. 147–156.
- Вайман С. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. 479 с.
- Ванюшев В. М. История удмуртской советской литературы. Устинов: Удмуртия, 1987. 377 с.
- Вахненко Е. Е. Редакционная политика газеты «Биржевые ведомости» в контексте исторического слова (июль 1914 — октябрь 1917 года) // *Сибирский филологический журнал*. 2019. № 4. С. 101–115.
- Ваховская А. М. Исповедь // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 221–222.
- Вебер М. И. «Нужно спасти государство и свободу — совместно всем нам, и социалистам, и не социалистам»: из переписки и воспоминаний уральского писателя Алексея Погорелова (А. С. Сигова) // *Вестник Удмуртского университета*. Сер. История и филология. 2024. Т. 34, № 6. С. 1322–1332.
- Вейнинггер О. Пол и характер. Теоретическое исследование. СПб.: Посев, 1908. 484 с.
- Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве: интервью, статьи, письма, документы: сборник / сост.: О. Лекманов, И. Симановский. М.: Новое лит. обозрение, 2022. 609 с.
- Верховская М. М. Алексей Погорелов: критико-биографический очерк. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1959. 200 с.
- Виралайнен М. Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. 503 с.
- Власова Е. Г. Коми-пермяцкий дискурс в российской периодике XIX — начала XX в. // *Пермские литературы в контексте финно-угорской культуры и русской словесности: коллектив. моногр. 2-е изд., доп.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. С. 68–84.
- Власова Е. Г. Создание литературной карты Урала в путевой очеркистике Д. Н. Мамина-Сибиряка // *Quaestio Rossica*. 2022. Т. 10, № 5. С. 1821–1835.

- Власова Е. Г.* Юмористические прогулки по городу как жанр городской газеты конца XIX — начала XX в. (на материале Пермской периодики) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Сер.: Гуманитарные науки. 2024. № 7. С. 154–156.
- Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе (к проблеме русско-французских литературных связей конца XVIII — начала XIX в). Таллин: Ээсти раамат, 1980. 216 с.
- Воскресенская М. А.* Серебряный век в социокультурном измерении. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2021. 224 с.
- Время и Слово. Голоса современных филологов Удмуртии: статьи, очерки, заметки / сост. и науч. подгот. З. А. Богомоловой. Ижевск: Удмуртия, 2010. 544 с.
- Гаврилов Д. В.* Горнозаводский Урал 1861–1900 гг.: власти, предприниматели, рабочие. От согласия — к конфронтации. СПб.: Нестор-История, 2017. 464 с.
- Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 136–149.
- Генис А. А.* Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2004. 288 с.
- Голубинцев А. В.* Русская Вандея. Очерки Гражданской войны на Дону. 1917–1920 гг. Мюнхен: [изд. автора], 1959. 211 с.
- Гольденберг А. Х.* «Донской Чехов»? К проблеме литературной атрибуции творчества Р. П. Кумова // Известия Южного федерального университета. Сер. Филологические науки. 2023. Т. 27, № 2. С. 129–139.
- Гольденберг А. Х.* Толстовская тема в творческой биографии Р. П. Кумова // Новый филологический вестник. 2024. № 4. С. 138–147.
- Гольденберг А. Х., Медведева М. А.* Чеховские сюжеты и мотивы в творчестве Р. П. Кумова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. № 1 (105). С. 170–179.
- Гольденберг А. Х., Медведева М. А.* Фольклорный сюжет о затонувшем монастыре в прозе Р. П. Кумова // Фольклор Большой Волги: сб. науч. ст. М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. С. 361–369.
- Гольденберг А. Х., Медведева М. А.* Недорисованный портрет: проблемы изучения творческой биографии Р. П. Кумова // Забытые писатели. Вып. 2. СПб.: Свое издательство, 2021. С. 173–190.
- А. З-в <Горький М.>* Роман Кумов. «В Татьянину ночь». Рассказы и очерки. Кн-во «Жизнь для всех». СПб. 1913 г. ц. 1 руб. // Современник. 1913. Кн. 7. С. 371–373.
- Горький М.* Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М.: Сов. писатель, 1990. 394 с.
- Григорьев А. А.* Искусство и нравственность / вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М.: Современник, 1986. 351 с. (Б-ка «Любителям российской словесности. Из литературного наследия»).
- Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. 414 с.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1: А–З. СПб.; М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. LXXXIV, 723 с.
- Дарвин М. Н.* Мужское и женское в «Повестях Белкина». (О некоторых особенностях построения цикла) // Сюжет и мотив в контексте традиции: материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998. С. 172–187.

- Дергачев И. А.* Глазами честного свидетеля // *Дергачев И. А.* Книги и судьбы: страницы литературной жизни Урала. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1973. С. 104–110.
- Добренко Е.* Советская многонациональная литература как имперский проект и как вызов империи // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 245–254.
- Дозморов О. В.* Разговор культуры: [предисл.] // *Смирнов В. Г.* Собрание стихотворений. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый; Творческое объединение «Уральский меридиан», 2014. С. 3–5.
- Дозморов О. В.* Лучшая в мире гречневая каша с салом: [предисл.] // *Смирнов В. Г.* Полное собрание стихотворений. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый; Творческое объединение «Уральский меридиан», 2020. С. 5–8.
- Дубин Б. В.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 345 с.
- Дудко М. Б.* Обретение поэта. Челябинск: Авто Граф, 2012. 253 с.
- Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 256 с.
- Екатеринбург литературный: энцикл. слов. / редкол.: В. А. Блинов, Е. К. Созина, Л. П. Быков, В. Н. Голдин, В. П. Лукьянин, Ю. С. Подлубнова. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 448 с.
- Ерошкина З.* Литературное наследие Урала // Литературная учеба. 1936. № 7. С. 125–143.
- Жаворонкова Г. А.* «Творческая личность»: сущность понятия и характеристики // Современные философские исследования. 2024. № 2. С. 95–101.
- Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 408 с.
- Журавлева Н. С.* Становление литературного движения на Южном Урале // История Южного Урала: в 8 т. / сост. И. В. Сибирияков. Т. 8: Южный Урал. Век двадцатый. Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2019. С. 203–217.
- Запелалов В. Н.* Кумов Р. П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиогр. словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 2: З–О. С. 364–366.
- Застырец А. В.* Так сочиняются оды и посрамляются тени: [вступ. ст. к подборке стихотворений В. Смирнова] // Наука Урала. 1993. № 13, июнь. С. 7.
- Заяц А. А.* Кумов Р. П. // Русские писатели 1800–1917: биограф. словарь / гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Рос. энцикл., 1994. Т. 3: К–М. С. 227–229.
- Зейферт Е. И.* Оптимистический финал лирического сюжета в жанре отрывка // Новый филологический вестник. 2012. № 3 (22). С. 62–78.
- Змеев И.* Нижнесергинский завод // Пермские губернские ведомости. 1866. № 1.
- Зырянов О. В.* Прецедентный текст М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» в поэтическом сознании Бориса Рыжего // Борис Рыжий: исследования и материалы / под ред. Н. Л. Быстрова и Т. А. Арсеновой. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022. С. 49–65.
- Ильина-Ефремова Н. Г.* Поэзия // История чувашской литературы XX века. Ч. 2: (1956–2000 годы). Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2017. С. 74–100.
- Казарин Ю. В.* [Вступ. ст. к подборке В. Г. Смирнова «Тоска, взгляни на арлекинов»] // Урал. 2001. № 11. С. 49–54.
- Казарин Ю.* Поэты Урала. Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2011. 484 с.

- Казарин Ю. В. Поэт Борис Рыжий. Изд. 2-е, доп. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 324 с.
- Казарин Ю. В. Сон, который никогда не кончается. (Памяти Виктора Смирнова) // Урал. 2019. № 1. С. 234–238.
- Кайца Р. Жизнь среди восстановленных развалин (из книги «Сопричастность сильным»). [Электронный ресурс] // Дружба народов. 2005. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/4/zhizn-sredi-vostranovlennyh-razvalin.html> (дата обращения: 08.02.2025).
- Каминская Ю. В. «Вот почему я люблю писать рассказы и романы на справочных карточках...»: систематизация как жизнетворческий проект В. Набокова // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15, № 1. С. 38–48.
- Канцева Л. Поэзия рекламы Романа Тягунова: [с прил. стихов Р. Тягунова] // Деловой квартал (Екатеринбург). 1996. № 19 (67), 23 мая. С. 47.
- Киреевский И. В. Избр. статьи / сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Котельникова. М.: Современник, 1984. 383 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»).
- Ключевые понятия музеологии. [Электронный ресурс]. Paris: Armand Colin, 2010. 104 с. URL: [www.icom.org.ru/docs/A206\\_ICOM.brochure.2012.05.press.pdf](http://www.icom.org.ru/docs/A206_ICOM.brochure.2012.05.press.pdf) (дата обращения: 01.10.2024).
- Ковтун Н. В., Бурьлова А. В. Трансформация женских образов в жанре рождественского рассказа: от традиционалистской прозы к текстам XXI в. // Сибирский филологический форум. 2023. № 3 (24). С. 25–36.
- Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.
- Козлов И. В., Созина Е. К. Литература рубежа XIX–XX веков (Серебряный век). Основные события культурной и общественной жизни на Урале // Литературная жизнь Урала XX века: литературоведческая концепция музейной экспозиции. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 15–28.
- Комадей А. Сон категории В (о жизни и поэзии Романа Тягунова) // Вещь. 2017. № 2 (16). С. 96–102.
- Комадей Р. Интервалы Романа Тягунова // Уйти. Остаться. Жить: антол. лит. чтений «Они ушли. Они остались» (2012–2016). Т. 1 / сост. Б. О. Кутенков, Е. В. Семенова, И. Б. Медведева, В. В. Коркунов. М.: ЛитГОСТ, 2016. С. 388–391.
- Комаров С. А. Феномен Е. Айпина в оптике методологических аспектов рефлексии литературы народов России XX века // Проза Еремея Айпина: этнофилологический ракурс и историческая поэтика: моногр. / С. А. Комаров и др.; отв. ред. С. А. Комаров. М.: Наука, 2023. С. 7–172.
- Коркина Е. Б., Шевеленко И. Д. Предисловие // Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. С. 5–8.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения: [учеб. пособие]. М.: Просвещение, 1972. 110 с.
- Королева В. Б. Штрихи к биографии // Литературный квартал. Сер. Зимние юбиляры: к 150-летию А. С. Погорелова (Сигова). 2009. № 5. С. 85.
- Котлерев Н. В. Герметизм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 77.
- Кочергин Н. Писатель-демократ // Вечерний Екатеринбург. 1960. № 47, 26 февр. С. 3.
- Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 5: Мурари–Припев. М.: Сов. энцикл., 1968.
- Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 240–263.

- Крюков Ф. Роман Кумов // Донские ведомости. 1919. № 44, 21 февр. / 6 марта. С. 1.
- Кряжевских М. Ю., Морковникова С. Е. Император символизма и его империя: визуализация творческого наследия В. Брюсова в музейной экспозиции // Брюсовские чтения 2024 года: сб. ст. / БГУ им. В. Я. Брюсова; редкол.: Д. С. Гюрджинян и др. Ереван: Лингва, 2024. С. 527–539.
- Кубасов А. В. Художественно-документальная очерковая проза Ф. М. Решетникова / Урал. гос. пед. ун-т. [Б. м.]: Издательские решения, 2017. 114 с.
- Гусев В. <Кузин А. В.> «Все остается лире». О книге стихов Виталия Кальпиди // На смену! 1991. № 23 (13912), 1 февр.
- Кузин А. Поклон Роману Тягунову // Уральская ойкумена. Вып. 2: Критика, эссе, очерки. Екатеринбург: Старт, 2007. С. 109–124.
- Кузнецов И. В. «Как мы пишем» — тогда и теперь // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 65–72.
- Куриленков В. Литературное наследство Урала // Литературный критик. 1938. № 4. С. 229–234.
- Стрешнев Егор <Курицын В.> Горбачев, Лигачев и Тягунов // Текст: журнал в журнале. 1989. № 4 (5). С. 105–108. (Прил. к: Урал. 1989. № 12).
- Курицын В. Роман // Энциклопедия «Уральская поэтическая школа»: информ. арт-объект / гл. ред. В. О. Кальпиди. Челябинск: Десять тысяч слов, 2013. С. 369–371.
- Кьеркегор С. Или — или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / пер. с дат. СПб.: Изд-во РХГА Амфора, 2011. 823 с.
- Лаврова С. Ю. Категория персональности в дискурсе публичности (на материале «Большой книги интервью» И. А. Бродского) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4, ч. 2. С. 587–589.
- Ладейщиков А. С. А. Погорелов. Критико-биографический очерк // Погорелов А. С. Избр. произведения / ред. и вступ. ст. А. С. Ладейщикова. Свердловск. Свердлов. обл. изд-во, 1937. С. 5–16.
- Ладейщиков А. С. Погорелов (Сигов) А. С. // Писатели Урала: био-библиогр. справочник / сост. А. С. Ладейщиков. Свердловск: Свердлов. обл. гос. изд., 1949. С. 22–23.
- Лазарева Т. С. Литературные стратегии современных писателей (В. Строгальщиков, М. Немиров): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 22 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Изд. центр «Академия», 2003. Т. 1: 1953–1968. 413 с.
- Лобанова С. Лапти — уникальный вид обуви. [Электронный ресурс] // Сайт муниципального учреждения «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс». URL: <http://www.kmkmuzey.ru/articles/942-lapti> (дата обращения: 19.09.2023).
- Лосская В. О записных книжках Цветаевой. [Электронный ресурс] // Стороны света. 2007. № 9. URL: <http://www.stosvet.net/9/losskaya/> (дата обращения: 16.01.2025).
- Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
- Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 2. С. 463–478.
- Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство — СПб, 2003. 847 с.
- Манчестер Л. Поповичи в миру: духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России / пер. с англ. А. Ю. Полунова. М.: Новое лит. обозрение, 2015. 448 с.

- Маркин А. В. Виктор Смирнов: поэт в провинциальном ландшафте // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2024. Т. 30, № 2. С. 88–101.
- Мастеница Е. Н. Интерпретация литературного текста в пространстве музея // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 3 (48). С. 38–46.
- Медведева М. А. Трагедия гражданской войны в донской прозе Р. П. Кумова // «Гений места» в русском искусстве XX века: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 135-летию И. И. Машкова. Волгоград: Панорама, 2016. С. 259–263.
- Медведева М. А. Фольклорная легенда в прозе Р. П. Кумова // VIII Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск: ЧГИК, 2018. Ч. I. С. 107–110.
- Медведева М. А. Р. П. Кумов и А. М. Горький: история литературных отношений // Известия Южного федерального университета. Сер. Филологические науки. 2020. Т. 24, № 2. С. 161–170.
- Мелешко Е. Д. Христианская этика Л. Н. Толстого. М.: Наука, 2006. 309 с.
- Мешков Ю. Поэт-революционер // Вечерний Свердловск. 1977. № 277 (6109), 25 нояб. С. 3.
- Миронов А. В. «Благодарю последнее мгновенье!» Мотив благодарности в поэтических контекстах: М. Лермонтов — Л. Губанов — Б. Рыжий // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир: сб. науч. ст. и докл. / под ред. Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 38–47.
- Непомнящий В. С. Пушкин. Русская картина мира. М.: Наследие, 1999. 544 с.
- Нечаева М. Ю. Инокони и послушницы Красносельского Введенского монастыря // Слободо-Туринский край в истории Отечества: пособие по краеведению для учителей истории и географии. Екатеринбург: Центр «Учеб. книга», 2002. С. 34–59.
- Нечаева М. Ю. Единение во имя Христа. Православные общественные организации Среднего Урала середины XIX — начала XX в. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургской епархии, 2008. 194 с.
- Нечаева М. Ю. Екатеринбургские епархиальные ведомости. 1886–1917 гг.: аннотированный библиогр. указатель. Екатеринбург: Изд. отдел Екатеринбургской епархии, 2009. 678 с.
- Николаева М. А. Погорелов А. // Русские писатели, 1800–1917: биогр. словарь. Т. 5: П–С. М.: Большая рос. энцикл., 2007. С. 5–6.
- Никольский С. Об одной загадке в творчестве Иржи Волькера. [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1957. № 9. URL: <https://voplit.ru/article/ob-odnoj-zagadke-v-tvorchestve-irzhi-volkera/> (дата обращения: 05.02.2025).
- Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 94–107.
- Орлицкий Ю. Б. Еще раз о так называемом «свободном» стихе Геннадия Айги // Поэтическое и культурное пограничье / безграничье творчества Геннадия Айги: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Г. Айги / сост., отв. ред. И. Ю. Кириллова. Чебоксары: ЧГИГН, 2020. С. 11–18.
- Осипова Н. О. Семантика взрыва в творчестве М. Цветаевой // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Междунар. науч.-тематич. конф. (9–11 окт. 2004 г.): сб. докл. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. С. 124–132.
- Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV. СПб.: Наука, 1995. С. 25–59.

- Павлов В. А. П. И. Заякин-Уральский в Карачеве (1917 г.) // Урал. 2002. № 8. С. 34–52.
- Павлов В., Блюм А. Рассказы об уральских книгах. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980. 159 с.
- Парфенова Е. Г. Деятельность прот. Николая Буткина по созданию братства во имя прав. Симеона Верхотурского в г. Шадринске в 1918–1926 гг. // Актуальные проблемы современного краеведения на Среднем Урале: материалы Всерос. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 111–117.
- Петрова Т. С. Музыкальный образ мира в творчестве К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. тр. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1998. Вып. 3. С. 18–24.
- Пинус С. (Сератин). Дни и думы. III. Крюков и Кумов // Казачьи думы. София. 1922. № 5, 5/28 марта. С. 1.
- Пинус С. Заметы. IX // Донские ведомости. 1919. № 44, 21 февр. / 6 марта. С. 2. В ссылках с литерой «а».
- Пинус С. Заметы. XII // Донские ведомости. 1919. № 47, 24 февр. / 3 марта. С. 3. В ссылках с литерой «б».
- Побережников И. В. Уральская региональная идентичность: у истоков // Десятые Татищевские чтения: материалы всерос. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 20–21 нояб. 2013 г.). Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2013. С. 140–145.
- Подлубнова Ю. С., Романов А. Ю. «Я мечусь вокруг Урала...»: Эпизоды гастрольного турне К. Д. Бальмонта 1915 года. Екатеринбург // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (г. Шуя, 18 окт. 2010 г.). Иваново: Изд-во Епишева О. В., 2010. С. 98–102.
- Подшивалова Е. А. Принципы изучения удмуртской литературы // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006. С. 53–58.
- Полянцева А. Об одном стихотворении В. Ар-Серги // Восточноевропейский научный вестник. 2016. № 1 (5). С. 99–102.
- Поссе В. А. Роман Кумов. «В Татьянину ночь». Рассказы и очерки. СПб. 1913 г. Издание «Жизни для всех». ц. 1 руб. // Жизнь для всех. 1913. № 1, янв. С. 206.
- Поссе В. А. Мой жизненный путь. Дореволюционный период (1864–1917 гг.). М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. 548 с.
- Прозоров В. В. Об авторских стратегиях в литературе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 180–185.
- Пятигорский А. М. Избранные труды. М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. 590 с.
- Рачкова О. С. Понятие музейной медиации в современной зарубежной музеологии // Наука и современность. 2014. № 29. С. 54–61.
- Ревякина А. А. «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»: жизненный и творческий путь К. Д. Бальмонта. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература: реферативный журн. Сер. 7: Литературоведение. 1999. № 1. С. 111–131.
- Рейтблат А. И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое лит. обозрение, 2014. 415 с.
- Риникер Д. «Литература последних годов — не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях»: Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) // И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. 1 / сост., ред. О. Коростелев и Р. Дэвис. М.: Русский путь, 2004. С. 402–564.
- Робель Л. Айги / пер. О. Северской. М.: Аграф, 2003. 224 с.

- Родионов В. Г., Родионова Э. В. Г.* Айги и период оттепели в чувашской литературной жизни // Поэтическое и культурное пограничье / безграничье творчества Геннадия Айги: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Г. Айги. Чебоксары: ЧГИГН, 2020. С. 123–131.
- Розанов В. А. С.* Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 161–174.
- Руцкая И. И.* Путеводитель как инструмент конструирования региональных достопримечательностей (вторая половина XIX — начало XX в.) // Вестник Московского университета. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 1. С. 74–92.
- Рябоконе Д. С.* «Собрание стихотворений» Виктора Смирнова. [Электронный ресурс]. 2018. 16 янв. URL: <https://mv74.ru/upsh/sobranie-stixotvorenij-viktora-smirnova.html> (дата обращения: 05.02.2025).
- Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е: лит. энцикл. / под общ. ред. Д. Северюхина. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 624 с.
- Сапса Я. В.* «Мечущаяся душа»: образ главного героя в повести А. С. Погорелова «Перед грозой» // XI Информационная школа молодого ученого: сб. науч. тр., Екатеринбург, 18–21 сент. 2023 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2023. С. 284–296. В ссылках с литерой «а».
- Сапса Я. В.* Поэтика рассказа А. С. Погорелова «Тишина» // Littera Terra: материалы XI Междунар. конф. молодых ученых, Екатеринбург, 2 дек. 2022 г. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2023. С. 72–79. В ссылках с литерой «б».
- Сапса Я. В.* Тема пробуждения сознания личности в произведениях А. С. Погорелова // Уральский филологический вестник. Сер.: Драфт: молодая наука. 2023. № 1. С. 22–34. В ссылках с литерой «в».
- Светлов М.* Стихи Геннадия Айги: [вступ. слово] // Литературная газета. 1961. № 115. С. 3.
- Севский В.* Роман Кумов // Военный листок. 1919. № 2, 22 февр. / 7 марта. С. 2–3. В ссылках с литерой «а».
- Севский В.* Кумов-писатель // Донская волна. 1919. № 11 (39), 10 / 23 марта. С. 3–4. В ссылках с литерой «б».
- Седакова О.* [Вступ. ст.] // *Шихов В.* Руны: вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 3–4.
- Седакова О. А.* Айги: отъезд // *Седакова О. А.* Стихи. Переводы. Poetica. Moralia. Т. III: Poetica. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 558–566.
- Седакова О.* Мысль Александра Пушкина // *Седакова О.* Апология разума. 2-е изд., испр. М.: Русский путь, 2013. 160 с.
- Семенов В. Л.* Мировоззрение Погорелова. Пермь: Изд. Богатырев П. Г., 2008. 176 с.
- Сергеева В. М.* Когнитивные методы в социальных исследованиях // Язык и моделирование социального взаимодействия: сб. ст. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
- Серова М. В., Кадочникова И. С.* Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии. Ижевск: [Удм. гос. ун-т], 2014. 182 с.
- Серова М. В., Кадочникова И. С.* Проблема художественной индивидуальности в литературе Удмуртии. Ижевск: Шелест, 2016. 180 с.
- Скарборо Д.* Социальное евангелие в России. Православное пастырское движение в условиях голода, войны и революции / пер. с англ. А. Кырлежева. М.: Новое лит. обозрение, 2025. 384 с.
- Скворцов С.* <Скворцов И. С.> Материалы о Ф. М. Решетникове. Свердловск, 1950. [Без нумерации страниц]. (На правах рукописи).

- Славникова О. Призрак Лермонтова // Октябрь. 2000. № 7. С. 178–184. В ссылках с литературой «а».
- Славникова О. Из Свердловска с любовью // Новый мир. 2000. № 11. С. 220–225. В ссылках с литературой «б».
- Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Записные книжки русских писателей: от «психоза, образовавшегося за годы» до «стенограммы жизни» // Феномен затекста: моногр. / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2021. С. 121–137.
- Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Итоговые книги шестидесятников: характер авторефлексии и жанр // Феномен затекста: моногр. / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Санкт-Петербург: Алетейя, 2023. С. 222–243.
- Собрание автобиографий Анастасии Чеботаревской // Писатели символистского круга. Новые материалы / [редкол.: В. Н. Быстров и др.]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 411–453.
- Созина Е. К. Об «Истории литературы Урала»: предисловие к проекту // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006. С. 7–17.
- Созина Е. К. «Архиерей» иеромонаха Тихона (Т. П. Андриевского): от нового религиозного сознания к современной духовной прозе // Уральский исторический вестник. 2025. № 1 (86). С. 6–15.
- Созина Е. К., Сапса Я. В. Тема «уральского разорения» в творчестве А. С. Погорелова-Сигова и Д. Н. Мамина-Сибиряка // Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка и современный мир: моногр. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2024. С. 280–294.
- Сокольский Э. Виктор Смирнов, «Собрание стихотворений». [Электронный ресурс] // Зинзивер. 2016. № 7. URL: <http://zinziver.ru/publication.php?id=16709> (дата обращения: 05.02.2025).
- Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 41–91.
- Спивак Р. С. Стихотворение «На железной дороге» в контексте лирики А. Блока // Русская литература конца XIX — начала XX века. Художник и литературный процесс: учеб. пособие. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2011. С. 116–128.
- Сухарев Ю. М. Генезис вероотступничества. К биографии Тихона Петровича Андриевского (1873–1935) // Православие на Урале: связь времен: материалы VII межрегион. науч.-практ. конф. (г. Екатеринбург, 10 февр. 2018 г.). Екатеринбург: Урал. церковно-ист. о-во, 2018. С. 204–218.
- Тагильцев А. В. «Роттердамский дневник»: к вопросу о жанровой природе текста Бориса Рыжего // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения. 2009. Вып. 11. С. 140–145.
- Творческая практика и теоретическая мысль (Всесоюзное совещание по вопросам социалистического реализма). [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1959. № 6. URL: <https://voplit.ru/article/tvorcheskaya-praktika-i-teoreticheskaya-mysl-vsesoyuznoe-soveshhanie-po-voprosam-sotsialisticheskogo-realizma/> (дата обращения: 05.02.2025).
- Творчество А. С. Пушкина: Лекции проф. И. А. Дергачева в записи его учеников / под ред. О. В. Зырянова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 136 с.
- Топоров В. Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур: [сб. ст.] / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Наука, 1994. С. 39–75.

- Туркин А. Г. Свежие зерна // Чучелов М. Г. Утренник. Стихотворения Михаила Чучелова 1914–1918. Челябинск: Тип. «Деятель», 1918. С. [б. н.].
- Турьшева О. Н. О катарсисе в «Маленьких трагедиях» Пушкина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 1999. № 11. С. 17–22.
- Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.
- Тюпа В. И. Литература и ментальность: моногр. М.: Юрайт, 2020. 231 с.
- Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.
- Фаликов И. Борис Рыжий. Дивий камень. М.: Молодая гвардия, 2015. 382 с. (Жизнь замечательных людей: Малая сер.: сер. биогр.; вып. 86).
- Федоров В. В. Статьи разных лет. Донецк: Изд-во ДонНУ, 2007. 232 с.
- Федоров В. В. К понятию внутреннего мира // Теория и диалог: К 80-летию М. М. Гиршмана / сост. А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. Вып. 59/60. Донецк: ГОУ ВПО «ДонНУ», 2018. С. 75–82.
- Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Вильнюс: Литовская православная епархия, 1991. 602 с.
- Фрейд З. Жуткое. [Электронный ресурс] // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281. URL: <https://psychoanalysis.pro/723/freyd-zhutkoe> (дата обращения: 07.02.2025).
- Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / [сост., пер. с нем., вступ. ст., коммент. и указ. В. В. Бибихина]. М.: Республика, 1993. 44с с. (Мыслители XX века).
- Хайдеггер М. К чему поэты? // Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. 2-е изд. М.: Акад. проект, 2013. С. 299–346.
- Хайрулин Т. П. Литературная стратегия В. Кривулина 1970-х – начала 1980-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2021. 210 с.
- Хириш Ф. Империя наций: Этнографическое знание и формирование Советского Союза / пер. Р. Ибатуллина. М.: Новое лит. обозрение, 2022. 472 с.
- Хлопов В. Хозяйственный и нравственный быт пермяков // Журнал Министерства государственных имуществ. 1852. № 7. С. 109–169.
- Ходасевич В. «Жребий Пушкина», статья о. С. Н. Булгакова // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 488–493.
- Хузангай А. П. Айги // История чувашской литературы XX века. Ч. 2: (1956–2000 годы). Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2017. С. 285–297.
- Хузангай А. П. Чувашский Айхи: русский Айги // Новое литературное обозрение. 2024. № 190. С. 284–292. В ссылках с литерой «а».
- Хузангай А. П. Айги: Тот самый, поэт...: книга-альбом: К 90-летию со дня рождения. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2024. 176 с. В ссылках с литерой «б».
- Цеплаков Г. Обращение назад: пограничная ситуация Романа Тягунова // Урал. 2012. № 8. С. 199–217.
- Цеплаков Г. Обращение назад: пограничная ситуация Романа Тягунова // Азбука имени: Роман Тягунов в воспоминаниях, интервью, мнениях и критике. С приложением неизвестных и ранее не публиковавшихся текстов / ред.-сост. Н. Колтышева. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 133–172. В ссылках с литерой «а».
- Цеплаков Г. Перелистывая записную книжку Романа Тягунова // Азбука имени: Роман Тягунов в воспоминаниях, интервью, мнениях и критике. С приложением неизвестных и ранее не публиковавшихся текстов / ред.-сост. Н. Колтышева. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 173–199. В ссылках с литерой «б».

- Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 717–774.
- Чепелев В. Роман Тягунов. Стихи 1983–2000 гг. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2014. 60 с. (Галерея уральской литературы; кн. 6): [рец.] // Воздух. 2014. № 4. С. 289–290.
- Чеснова Л. А. Воспоминания о Алексее Сергеевиче Погорелове (Сигове) // Литературный квартал. Сер. Зимние юбилеи: к 150-летию А. С. Погорелова (Сигова). 2009. № 5. С. 86–87.
- Чижов Н. С. «Мой Дагестан» Расула Гамзатова: книга о своем народе как тип художественного высказывания в отечественной словесности второй половины XX века // Национальные картины мира: К 100-летию со дня рождения Р. Г. Гамзатова: тез. докл. междунар. науч. конф. (5–6 окт. 2023 г., г. Москва, ИМЛИ РАН) / отв. ред. С. С. Макаров. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 71–85.
- Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкинский театр. центр в С.-Петербурге, 1999. 432 с.
- Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. 416 с.
- Шарлай М. Поэт внутреннего голоса. О поэзии Виктора Смирнова // Вещь. 2016. № 2. С. 116–127.
- Шатин Ю. В. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск: Открытая кафедра, 2018. 100 с.
- Шеваров Д. Свердловский поэт Виктор Смирнов не искал славы, работая учителем: [предисловие к подборке В. Г. Смирнова]. [Электронный ресурс] // Российская газета. Неделя. Федеральный выпуск. 2020. № 82 (8136), 15 апр. URL: <https://rg.ru/2020/04/15/sverdlovskij-poet-viktor-smirnov-ne-iskal-slavy-rabotaia-uchitelem.html> (дата обращения: 05.02.2025). В ссылках с литерой «а».
- Шеваров Д. Учитель словесности. Виктор Смирнов. [Электронный ресурс] // Год литературы. 2020. 16 апр. URL: <https://godliterature.ru/articles/2020/04/15/uchitel-slovesnosti-viktor-smirnov-r> (дата обращения 25.09.2024). В ссылках с литерой «б».
- Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое лит. обозрение, 2015. 448 с.
- Шестов Л. А. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 194–206.
- Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. М.; Берлин: Геликон, 1923. 192 с.
- Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Шопенгауэр А. [Сочинения]: в 2 т. Т. II: О Мир как воля и представление / Ин-т философии РАН. М.: Наука, 1993. 598 с.
- Шульгина О. В., Шульгина Д. П. Развитие туризма в России на рубеже XIX–XX веков // Исторический журнал: научные исследования. 2018. № 3. С. 95–110.
- Шурупова О. С. К вопросу о сверхтексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7 (18), ч. 1. С. 225–227.
- Щегольков А. В. Духовенство и церковные деятели Оренбургской епархии по публикациям «Оренбургских епархиальных ведомостей» 1912–1917 гг.: в 4 т. Т. 1: А–З. Челябинск: [б. и.], 2012. 408 с.
- Щенников Г. К. Литературные дебюты Д. Н. Мамина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. С. 876–897.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

- Элиаде М.* Космос и история: избр. работы / под общ. ред. И. Р. Григулевича и М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
- Энциклопедический словарь Русского библиографического института «Гранат» / под ред. проф. В. Я. Железнова, проф. М. М. Ковалевского [и др.]. Т. 22: Индия–Кабальеро. М.: Т-во «Бр. А. и И. Гранат и К°», 1910. 451 с.
- Энциклопедия «Уральская поэтическая школа»: информ. арт-объект / гл. ред. В. О. Кальпиди. Челябинск: Десять тысяч слов, 2013. 607 с.
- Эткинд А.* Хлыст. (Секты, литература и революция). М.: Новое лит. обозрение, 1998. 688 с.
- Эткинд Е.* Материя стиха. СПб.: Гуманитар. союз, 1998. 506 с.
- Ямпольский М. Б.* Из хаоса (Драгомощенко: поэзия фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015. 280 с.
- Brooks D. A.* Russian Literary Portraiture in the Twentieth Century: Collecting and Re-Collecting Lichnosti in Criticism and Memoir: a dissertation ... of doctor of philosophy in slavic languages and literatures. Berkeley: University of California, 2015. 223 p.
- Fitzsimons E.* Entering «The Woman's World»: Oscar Wilde as Editor of a Woman's Magazine. [Electronic resource] // The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria. 2015. 16 September. URL: <https://victorianweb.org/authors/wilde/fitzsimons.html> (дата обращения: 14.02.2025).
- Lawrence D. H.* Selected Critical Writings. Oxford World's Classics, 1998. 396 p.
- Olson G.* Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // Narrative. 2003. № 11. P. 93–109.

## Об авторах

*Арсенова Татьяна Анатольевна* (г. Екатеринбург) — научный сотрудник центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (гл. 1.4).

*Власова Елена Георгиевна* (г. Пермь) — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета; старший научный сотрудник центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (гл. 1.8).

*Гольденберг Аркадий Хаимович* (г. Волгоград) — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (гл. 2.3).

*Давыдов Остап Михайлович* (г. Челябинск) — редактор Отдела научных коммуникаций Южно-Уральского государственного университета (гл. 2.2).

*Зырянов Олег Васильевич* (г. Екатеринбург) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б. Н. Ельцина (От редакторов; гл. 1.1).

*Каменецкая Татьяна Яковлевна* (г. Екатеринбург) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Объединенного музея писателей Урала (отдел «Музей Ф. М. Решетникова») (гл. 3.1).

*Козлов Илья Владимирович* (г. Екатеринбург) — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б. Н. Ельцина; научный сотрудник центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (гл. 2.6).

*Матвеев Владимир Константинович* (г. Екатеринбург) — выпускник факультета социологии Уральского государственного педагогического университета (гл. 1.4).

*Маштакова Любовь Владиславовна* (г. Екатеринбург) — кандидат филологических наук, научный сотрудник центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (гл. 2.4).

*Медведева Мария Александровна* (г. Волгоград) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Волгоградского государственного социально-педагогического университета (гл. 2.3).

*Першина Ирина Сергеевна* (г. Екатеринбург) — научный сотрудник Объединенного музея писателей Урала (отдел «Музей “Литературная жизнь Урала XIX века”») (гл. 3.2).

*Подкорытова Татьяна Ивановна* (г. Омск) — кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь (гл. 1.2).

*Полянцева Айгуль Ильгизаровна* (г. Ижевск) — аспирант кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета (гл. 2.7).

*Сапса Яна Владимировна* (г. Екатеринбург) — ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б. Н. Ельцина (гл. 2.5).

*Селютина Елена Александровна* (г. Челябинск) — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории медиа Челябинского государственного университета (гл. 1.6).

*Скрипова Ольга Александровна* (г. Екатеринбург) — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (гл. 1.7).

*Созина Елена Константиновна* (г. Екатеринбург) — доктор филологических наук, профессор, заведующая центром истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б. Н. Ельцина (От редакторов; гл. 2.1).

*Торопов Андрей Николаевич* (г. Екатеринбург) — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры документоведения, архивоведения и истории государственного управления Уральского гуманитарного института Уральского государственного федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (гл. 3.3).

*Торопова Полина Игоревна* (г. Екатеринбург) — магистрант кафедры документоведения, архивоведения и истории государственного управления Уральского государственного федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; научный сотрудник Объединенного музея писателей Урала (отдел «Литературно-мемориальный дом-музей Д. Н. Мамина-Сибиряка») (гл. 3.3).

*Чижов Николай Сергеевич* (г. Тюмень) — кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения Тюменского государственного университета (гл. 1.3).

*Шабатовский Олег Олегович* (г. Екатеринбург) — научный сотрудник Объединенного музея писателей Урала (отдел «Литературно-мемориальный дом-музей Д. Н. Мамина-Сибиряка») (гл. 1.5).

*Научное издание*

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ  
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ  
И НАЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТАХ**

Монография

Под общей редакцией  
О. В. Зырянова и Е. К. Созиной

Редактор Т. А. Арсенова

Рисунок на обложке И. М. Игнатьева

*Электронное сетевое издание  
размещено в архиве УрФУ*

<http://elar.urfu.ru>

*и электронной библиотеке ИИиА УрО РАН*

<http://www.ihist.uran.ru/lib/>

Дата выхода в свет 18.12.2025.

Уч.-изд. 15,35 л. Объем данных 2,7 Мб.

Гарнитура Georgia.

Издатель Т. А. Арсенова  
e-mail: chelovekmira@mail.ru

