

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«БУРЯТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ДОРЖИ БАНЗАРОВА»

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.:  
ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ВЕКТОР**

*Сборник научных статей,  
посвященный 75-летию профессора С. С. Имхеловой*

Научный редактор  
*В. В. Башкеева*, д-р филол. наук, проф.

Улан-Удэ  
Издательство Бурятского госуниверситета имени Доржи Банзарова  
2026

УДК 821.161.1(571.54)  
ББК 83.3(2=411.2)6  
Р 892

Утверждено к печати  
редакционно-издательским советом  
Бурятского государственного университета  
Протокол № 3 от 16 марта 2026 г.

Сборник размещен в системе РИНЦ  
на платформе научной электронной библиотеки eLibrary.ru

### Рецензенты

*Л. С. Дампилова*, д-р филол. наук, проф., гл. науч. сотр. отдела  
литературоведения и фольклористики, ИМБТ СО РАН  
*И. С. Болдонова*, д-р филос. наук, доц. кафедры русской  
и зарубежной литературы, БГУ им. Д. Банзарова

Р 892 **Русская литература на рубеже XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертекстуальный вектор:** сборник научных статей, посвященный 75-летию профессора С. С. Имхеловой / научный редактор В. В. Башкеева. — Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета им. Д. Банзарова, 2026. 146 с. ISBN 978-5-9793-2128-8

В сборнике, приуроченном к 75-летию доктора филологических наук, профессора С. С. Имхеловой, представлены статьи ее коллег и учеников, посвященные проблемам и темам, в разработку которых внес вклад юбиляр: жанровые поиски, поэтика повествования, интертексты в прозе и драматургии на рубеже XX–XXI вв., русская литература в художественном сознании писателей Бурятии.

Адресовано филологам, преподавателям, аспирантам, студентам и всем, кто интересуется проблемами развития русской литературы XX — начала XXI в.

**Russian Literature at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Genre Searches, the Intertextual Vector:** A Collection of Scholarly Articles / scientific ed. by V. V. Bashkeeva. — Ulan-Ude: Dorzhi Banzarov Buryat State University Publishing Department, 2026. 146 p. ISBN 978-5-9793-2128-8

This collection, dedicated to the 75th birthday of Doctor of Philology and Professor Svetlana S. Imkhelova, features articles by her colleagues and students devoted to issues and themes to which she contributed: genre searches, narrative poetics, trends in the development of modern drama and theater, intertextual approaches in Russian literature at the turn of the 20th and 21st centuries, and specifics of Russian literature's presence in the artistic consciousness of Buryatia's writers.

This collection is intended for philologists, teachers, graduate students, undergraduates, and anyone interested in the history of Russian literature.

УДК 821.161.1 (571.54)  
ББК 83.3(2=411.2)6

© Бурятский госуниверситет  
им. Д. Банзарова, 2026

ISBN 978-5-9793-2128-8

УДК 82.0

**НАУЧНЫЙ ПОРТРЕТ  
ПРОФЕССОРА СВЕТЛАНЫ ИМИХЕЛОВОЙ**

© *Башкеева Вера Викторовна*

доктор филологических наук, профессор,

Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6

oaelun@mail.ru

**Аннотация.** В статье анализируются тенденции и результаты научной деятельности профессора кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета имени Доржи Банзарова Светланы Степановны Имихеловой. Выделено три этапа научной деятельности, отмечен вклад в развитие национального бурятского и общероссийского литературоведения в области изучения русской драматургии и прозы XX–XXI вв., бурятской драматургии и прозы XX–XXI вв.

**Ключевые слова:** профессор Светлана Имихелова, бурятская драматургия, проза Бурятии, советская драматургия, русская проза XX в., психологическая драма, тип творчества, субъективно-авторская проза.

В творческой деятельности, в становлении исследователя, ученого, заслуженного деятеля науки Республики Бурятия Светланы Степановны Имихеловой можно выделить три этапа: 1980-е гг. — изучение советской, в том числе бурятской советской, драматургии, рубеж веков (90-е гг. XX в. — нулевые годы XXI в.) — проблема автора и другие вопросы изучения русской советской литературы, 10–20-е годы XXI в. — параллельная работа над самыми разными вопросами поэтики в бурятской и русской литературах.

Исследовательский путь Светланы Имихеловой начался в аспирантуре БИОН СО АН СССР в 1977 г. За 10 лет работы в БИОНе под руководством профессора В. Ц. Найдакова были опубликованы две монографии: «Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов» (1983) и в соавторстве с научным руководите-

лем «Бурятская советская драматургия» (1987). В 1984 г. была защищена кандидатская диссертация о тенденциях развития русской советской драматургии в 70-е гг. XX в. Важно отметить, что соискатель к моменту защиты опубликовал монографию в серьезном академическом издательстве «Наука». В. Ц. Найдаков, формулируя тему исследования, не ограничился региональным материалом, дал аспирантке тему по большой русской литературе. Это способствовало развитию литературоведческого кругозора молодого исследователя, вхождению в самую гущу эстетических проблем современности.

Советская драматургия в монографии 1983 г. была разделена на две группы жанров — производственную (И. Дворецкий, А. Гельман, М. Шатров, Г. Бокарев) и семейно-бытовую (А. Арбузов, М. Рошин, А. Соколова, В. Розов, А. Вампилов) драму, и это было принятое деление. Новое заключалось в смелом уточнении данных жанровых дефиниций. Производственная драма обозначалась молодым исследователем как публицистическая драма с приемами открытого монолога, диалога со зрительным залом, использования писем, документов иного рода, интересом к «общественным мотивам поведения человека», с открытой «авторской тенденциозностью» [3, с. 86], а семейно-бытовая — как психологическая драма. Так, «психологическая драма... представляет героя в ситуациях выбора, в момент наивысшей нравственной активности, когда проверяется цельность человеческого характера» [3, с. 87]. В этих новых дефинициях запечатлелся переход от тематического видения жанра к эстетическому обозначению.

Важно, что кардинальная проблема литературы для исследователя — вне зависимости от темы — «проблема воспитания нового человека» [3, с. 10]. Главный акцент делается на человеке труда, том великом образе, который был создан в советской литературе. В этом смысле важна процитированная автором мысль А. М. Горького, произнесенная на I съезде писателей: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого —

непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [2, с. 718]. Выделение общественной цели развития литературы, о котором сегодня вспоминаем, показывает как значимость аналитики 70-х гг. XX в., так и быстрое — общественно детерминированное — изменение литературоведческих тенденций. Исследователь стремится в своей монографии объединить образ человека труда с образом человека в повседневной жизни, т. е. с героем в бытовой реальности, героем психологической драмы, и в этом запечатлеваются новые идеи времени.

В фундаментальной монографии по бурятской советской драматургии авторы рассматривают ее «в неразрывной связи с историей многонациональной советской драматургии, исследуют проблемы становления метода социалистического реализма, соотношения общего и особенного, национального и интернационального, раскрывают роль традиций народного творчества, сценическую судьбу пьес» [12, с. 2]. Содержательна классификация, предложенная авторами, согласно которой выделяется три периода развития национальной драматургии: время зарождения и становления (1917–1945), послевоенный период (1946–1969), современная драматургия (с 1970 г.). В свою очередь, рассмотрение послевоенной драматургии разбито на временные промежутки: «В тенётах бесконфликтности» (1946–1953), «На подъеме» (1954–1960), период «Обретения и потери» (1961–1969). Особо интересным получился материал о второй половине 1950-х гг., когда ряд бурятских драматургов поднялся на высокий художественный уровень: Н. Балдано «Пламя», Д. Батожабай «Барометр показывает бурю», Ц. Шагжин «Будамшу».

Критично показана литература 1960-х гг., когда появились пьесы, «в которых современная действительность представлялась в облегченном плане» [12, с. 140]. Выявлена связь драматургии с обществен-

ным процессом, с периодом оттепели, «прожекторским и вместе с тем волюнтаристским стилем руководства» [12, с. 139] — имеется в виду время Н. Хрущева. Сегодня мы говорим о том времени как о западническом векторе-повороте советской элиты определенного толка. Хочу отметить, что в монографии дается точное историческое обоснование причин художественной силы или слабости драматургических опусов. В конечном итоге такая позиция вольно или невольно связана с учетом идей культурно-исторической школы XIX в., социологического литературоведения 20–30-х гг. XX в., ставивших вопросы о связи истории общества и истории литературы.

В монографии отмечено, что в 1970–1980-е гг. в бурятской литературе появилось новое поколение драматургов, главным образом это Ш.-Н. Цыденжапов (историческая тема), Б. Эрдынеев, А. Ангархаев, Д. Дылгыров (современная тема). Уточнены тематические, персонажные, нравственно-философские вопросы, ставятся вопросы о взаимоотношениях человека и природы, показаны герои-труженики, тип социально активной личности, умудренные жизнью старики и старухи. Отмечено, что конфликт в драме «часто уходит от архаически лобового столкновения добра и зла, от набивших оскомину прямолинейных коллизий и ситуаций» [12, с. 188], отмечается поиск жанрового разнообразия. Столь масштабный и глубокий анализ бурятской драматургии был проведен впервые.

Таким образом, на первом этапе творческой деятельности С. С. Имixelова сложилась как вдумчивый исследователь национальной и русской драматургии. Следующий этап связан, как было сказано, с изучением русской литературы в аспекте уже постперестроечных взглядов на советскую литературу. Выходит монография «Авторская проза и драматургия 1960–1980-х годов: своеобразие художественного метода» (1996), защищается докторская диссертация по этой теме.

Если в монографии теоретическое положение о сложности художественного метода литературы указанного периода еще не вполне обозначено, то в диссертации данный вопрос поставлен в очень важном аспекте. Речь идет прежде всего о признании факта

существования универсального понятия «тип творчества», реалистический или романтический. «Историческая поэтика как подход к литературным явлениям позволяет по-иному отнестись к становившемуся в нашей науке разграничению конкретно-исторической и универсальной трактовки понятия “художественный (творческий) метод”, его соотношению с понятием “тип творчества”. Еще Белинский выделял два типа творчества, на которые опираются современные ученые (Л. И. Тимофеев, А. А. Гаджиев) и которые находятся в ином эстетическом ряду, чем романтизм и реализм как творческие методы» [5, с. 5]. Не говорили о типах творчества, но ставили вопрос об открытости романтической культуры для современных контекстов такие авторы, как В. Ванслов, И. Славов, Н. Гуляев, А. Карельский, У. Фохт. Упоминалась, но не развивалась мысль о субъективности не только романтизма, но и модернизма, мысль о том, что романтизм «в XX столетии породил различные модернистские течения» [5, с. 6]. Вообще введение этого понятия позволяет сопоставлять более частные методы, такие как реализм, романтизм, модернизм.

Опираясь на данную идею, докторант правомерно сделал вывод о возможности влияния романтизма XIX в. на особенности практики писателей 60–80-х гг. XX в. Более того, проза и драматургия изучаемого периода называется романтической по типу творчества и конкретно-историческому методу. Позднее она будет называться субъективно-авторской, и это более обобщенное и точное определение, так как отдельные авторы рассматриваются исследователем в их связи с эстетикой еще и модернизма, которая родственна романтической эстетике. Данная методологическая база позволила проанализировать метод таких писателей, как Ю. Трифонов, А. Вампилов, отчасти В. Шукшин и В. Распутин, из следующего поколения — Вен. Ерофеев, С. Довлатов, Е. Попов, А. Володин, А. Битов, Л. Петрушевская, Саша Соколов. Как видим, были найдены общие моменты в творчестве реалистов XX в. Шукшина, Распутина и постмодернистов вроде Довлатова и Попова [1, с. 78].

После защиты докторской диссертации литературоведческая деятельность С. С. Имixelовой развивается в двух направлениях: работы о бурятской литературе и русской литературе. В области изучения бурятской литературы написан ряд коллективных монографий и пособий на новые для национального литературоведения темы. Это совместное с И. В. Фроловой пособие «Юмор и сатира как традиционные черты бурятской литературы» (2003), И. Г. Калмыковой «Бурятская комедия 2-й половины XX — начала XXI в.: особенности развития жанра» (2017), Т. В. Шантановой «Женские образы в бурятской драматургии. Архетипическое содержание и национально-культурный контекст» (2015). В последней монографии используется неомифологический подход и изучается мифологическая основа отдельных произведений бурятских драматургов в аспекте поиска архетипических начал. В центре анализа архетип Великой матери, который рассмотрен в широком контексте: начиная с Базара Барадина с его пьесами «Чойжид» (1920), «Великая сестрица-шаманка» (1921), продолжая пьесами 1950–1980-х гг. (Н. Балдано, Ц. Шагжин, Д. Батожабай; Д. Дылгыров, Б. Эрдынеев), заканчивая драматургией 1990–2000-х гг. (М. Батоин, Д. Эрдынеев, Б.-М. Пурбуев, Г. Башкуев).

Особо хотела выделить совместную с С. Д. Ванчиковой монографию «Художественная концепция истории в прозе В. Митыпова» (2011) с ее методологической новизной подхода. Концепция истории, принцип историзма, тема истории, игровой подход к истории и современности — все это позволило интереснейшим образом проанализировать прозу В. Митыпова от «Ступеней совершенства» до «Геологической поэмы».

Столь же своеобразной для бурятского литературоведения явилась фундаментальная коллективная монография «Новая история литературы Бурятии: литературные биографии писателей XX–XXI веков» (2022) в двух томах, в которой биография бурятского писателя впервые изучалась с научной точки зрения, в тесной, взаимообусловленной

связи жизненных фактов с логикой литературного развития писателей [13].

Широкий исследовательский кругозор, понимание закономерностей развития национальных литератур Сибири дали о себе знать в коллективном учебном пособии «Литература народов Сибири» (2018–2019), в котором соавторы И. В. Булгутова, Л. С. Дампилова, С. С. Имихелова анализируют бурятскую, тувинскую, хакасскую, алтайскую, якутскую литературы. Текстологическая, аналитическая работа ученого позволила опубликовать полноценное издание лучших образцов бурятской драматургии в томе «Драматургия» трехтомной «Антологии литературы Бурятии XX — начала XXI в.» (2011).

С. С. Имихелова издала в эти годы сборник «Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980–2010-х гг.» (2010), в котором показывается в совокупности вклад исследователя в постижение национальной литературы за 30 лет. Отметим несколько проблемных разворотов в материале по драматургии: жанровые особенности бурятской драматургии: комедия, драма, историческая драматургия; проблема характера; лирико-субъективное начало. В разделе о прозе подняты вопросы изображения Чингисхана в бурятской литературе, своеобразия субъективных повествовательных форм и другие. [8]. Следует отметить, что во всех этих статьях есть осязаемое начало критического подхода, когда литературовед анализирует, а критик занимает позицию учителя и отмечает слабые и сильные в художественном отношении моменты у бурятских писателей. В последней по времени монографии на региональные темы «Мозаика национальной жизни: о литературном процессе в Бурятии (2010-е годы)» (2020) поставлены важные вопросы биографического метода, вопросы жанрового анализа и другие [10].

Что касается изучения русской драматургии и прозы, то они анализируются юбиларом через любимую и эффективную призму художественного метода романтического типа. Это, в частности, коллективная монография по А. Вампилову (соавтор О. О. Юрчен-

ко), в которой стержневым началом становится категория иронии. «На наш взгляд, ирония в искусстве данного периода культуры, слитая с самоиронией, стала высшей формой самоиронии личностного начала», или «самоидентификации» [6, с. 60]. Важны наблюдения о том, что творчество Вампилова возникло как яркое воплощение начального периода постмодернизма, дебют которого И. П. Смирнов возводит к концу 1950-х — началу 1960-х гг. [14, с. 317]. Сожалею только, что исследователь отошла от уточнения исторических причин различия постмодернизма в 1970-е с их умеренным цинизмом от 1980–1090-х гг. с их «тотальным цинизмом» (Ю. Буйда).

Романтический вектор в различных его ипостасях, в том числе в формате модернизма и постмодернизма, — инструмент анализа в коллективном пособии «Современная русская проза. 1990-е годы» (2004). Пособие пригодилось в условиях дефицита изданий по современному литературному процессу. Этот же вектор важен для коллективного пособия «Творчество Л. С. Петрушевской в контексте неомифологизма русской литературы XX века». В нем изучается поствампиловский автор, постмодернист в контексте постмодернистской эпохи 1990–2000-х гг., проводится детальная связь литературы модернизма 20-х гг. XX в. с постмодернистскими опусами. Сам интерес к мифу или возрождение мифологического подхода — явная примета романтизма с его поисками универсалий. Авторы отмечают, что «мифологизация выступает в литературе как особый способ универсализации» [9, с. 10], и это примета 1920-х гг., когда писатели отходили от «причинно-следственной и пространственно-временной последовательности» в изображении мира и стремились постичь «универсальное содержание бытия» [9, с. 8]. Детально рассматривается контекст: беллетристы 1980–1990-х гг. А. Маканин, М. Палей, А. Королев, О. Славникова, В. Пелевин, Ю. Мамлеев. Вообще рассмотрение контекста — стилевая особенность научного подхода С. Имхеловой.

Еще одна особенность периодов с выраженным интересом к романтическому типу творчества — значимые жанровые трансформации в литературе. Крайне интересно с этой точки зрения изучение жанровых изменений, контаминаций, сращений в автопсихологической, или субъективно-авторской, прозе и в целом сюжетной прозе в период позднего социализма — раннего капитализма, т. е. в 1970–1990-е гг. (страшные 90-е), в монографии «Русская проза 1970–1990-х гг.: состояние “промежутка”» (2008) (в соавторстве с И. М. Степановой). Такие межжанровые художественные формы вслед за Л. Гинзбург исследователь правомерно называет промежуточными.

Выделены, во-первых, три новые жанровые тенденции: документально-автобиографическая проза, проза промежутка, традиционно психологические жанровые формы, построенные на художественном вымысле Вен. Ерофеева, С. Довлатова и др.

Во-вторых, акцентировано взаимодействие публицистических и художественных текстов. Так, в середине 1980-х гг. активизируется публицистическое начало в повестях Распутина «Пожар» (1985), Астафьева «Печальный детектив» (1985), в записных книжках Вампилова, публицистике Петрушевской, написанной «с установкой на художественность» [7, с. 115]. Частным случаем публицистики становится эссеистика, взаимодействующая с сюжетной прозой, например у В. Маканина, который «стремится достигнуть синтеза мысли и образа, прийти к парадоксальному единству противоположных понятий» [7, с. 89], соединяет научно-публицистические рассуждения о «серединном человеке» массы с беллетризованными главами. Или Д. Галковский с его романом «Бесконечный тупик», в котором 949 примечаний к несуществующему тексту.

В-третьих, «взаимодействие художественной и научной рефлексии» [7, с. 6], приведшее к созданию филологического романа, получившего в конце века широкое распространение. Достаточно известен текст чеховеда А. П. Чудакова «Ложилась мгла на старые ступени». «Разупорядочивание старых структур», таких как автор,

герой, повествование, художественная деталь и другие, может в таком случае привести к новой системе.

Наконец, новая монография «Русская литература рубежа XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр» (2025), в которой встретим и уже знакомые, и новые исследования литературного процесса. В монографии продолжается перспективный разговор о жанрах, в том числе пограничных жанрах, о проблеме идентификации человека в современной прозе, проблеме времени в литературе, проведен анализ с обращением к неомифологическому, интертекстуальному подходам [11]. Размах сопоставления «Пушкин и Петрушевская», «Лев Толстой и Маканин», «Гоголь и Садур» объясняется огромным интересом авторов последних десятилетий к классикам русской литературы и способностью литературоведа запечатлеть эти кросскультурные связи.

Подводя итоги, скажем, что С. С. Имихелова в юбилейный год полна творческих замыслов, планирует проанализировать вопросы репрезентации буддизма в русской литературе рубежа XX–XXI вв. Пожелаем ей здоровья, успехов, радости, гармонии!

### **Литература**

1. Башкеева В. В. О круглом столе «Русская литература рубежа XX–XXI веков: жанровые поиски, интертексты, локации, театр» // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2025. Вып. 2. С. 77–80.

2. Горький М. О литературе. Москва: Советский писатель, 1953. 868 с.

3. Имихелова С. С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов / ответственный редактор В. Ц. Найдаков. Новосибирск: Наука, 1983. 124 с.

4. Имихелова С. С. Авторская проза и драматургия 1960–1980-х годов: своеобразие художественного метода. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1996. 88 с.

5. Имихелова С. С. Своеобразие художественного метода в «авторской» прозе и драматургии 1960–1980-х годов (на материале русской и бурятской литератур): автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. Москва, 1996. 39 с.

6. Имихелова С. С., Юрченко О. О. Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2001. 106 с.

7. Имихелова С. С., Степанова И. М. Русская проза 1970–1990-х годов: состояние «промежутка». Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. 152 с.

8. Имихелова С. С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980–2010 гг. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. 232 с.

9. Имихелова С. С., Монгуш Е. Д. Творчество Л. С. Петрушевской в контексте неомифологизма русской литературы XX в.: учебное пособие. Кызыл: Издательство Тувинского университета, 2018. 152 с.

10. Имихелова С. С. Мозаика национальной жизни: о литературном процессе в Бурятии (2010-е годы). Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2020. 212 с.

11. Имихелова С. С. Русская литература рубежа XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2025. 194 с.

12. Найдаков В. Ц., Имихелова С. С. Бурятская советская драматургия. Новосибирск: Наука, 1987. 269 с.

13. Новая история литературы Бурятии: литературные биографии писателей XX–XXI веков: монография: в 2 томах / ответственные редакторы В. В. Башкеева, С. С. Имихелова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2022. 240 с.

14. Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, 1994. 351 с.

SCIENTIFIC PORTRAIT  
OF PROFESSOR SVETLANA IMIKHELOVA

*Vera V. Bashkeeva*

Dr. Sci. (Phil.), Prof.,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude, 670000, Russia

oaelun@mail.ru

*Abstract.* The article analyzes the trends and results of the research work of Svetlana Stepanovna Imikhelova, Professor in the Department of Russian and Foreign Literature at Dorzhi Banzarov Buryat State University. The author identifies the three stages of her scholarly work, and notes her contribution to the development of national Buryat and Russian literary criticism in the area of the study of Russian drama and prose of the 20th–21st centuries, and Buryat drama and prose of the 20th–21st centuries.

*Keywords:* Professor Svetlana Imikhelova, Buryat drama, Buryatia's prose, Soviet drama, 20th-century Russian prose, psychological drama, creative type, subjective authorial prose.

УДК 82.0

**СЛОВО О НОВОЙ МОНОГРАФИИ  
СВЕТЛАНЫ СТЕПАНОВНЫ ИМИХЕЛОВОЙ**

© *Монисова Ирина Владимировна*

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова Россия, 119899, г. Москва, Ленинские горы, 1/51  
monisova2008@yandex.com

**Аннотация.** В статье отразились впечатления автора от знакомства и сотрудничества с профессором С. С. Имихеловой. Ее юбилей дал возможность подытожить моменты творческого взаимодействия двух коллег, пусть в онлайн-формате. Описана возможность умножить в процессе сотрудничества лекционный материал о литературе народов Российской Федерации, способствовать публикациям о бурятских писателях в столичных журналах. Дается комментарий к основным положениям новой монографии юбиляра, отражены общие сферы научных интересов, в частности, профессиональное увлечение драматургией и театром. В качестве сделанного вывода сложилось убеждение о широком диапазоне научных интересов коллеги, о том, что новая монография С. С. Имихеловой, как и все предыдущие, будет интересна и полезна ее коллегам-литературоведам и ученикам, как состоявшимся в науке, так и начинающим приобщаться к ней.

**Ключевые слова:** юбиляр, научные интересы, монография, русский роман, неомифологизм, самоидентификация личности.

На свой юбилей Светлана Степановна Имихелова не могла не собрать коллег и друзей. Не могла не откликнуться со своими поздравлениями и я. К этому событию ею подготовлена новая монография, с чем я и мои коллеги с филологического факультета МГУ им. Ломоносова также поздравляем юбиляра, которого знаем как увлеченного и тонкого исследователя, автора значимых трудов по

истории русской бурятской литературы, доброжелательного, но принципиального оппонента диссертационных работ, защищенных в МГУ.

Светлана Степановна — это высокого класса профессионал-филолог, автор множества ярких научных исследований, популяризатор национальной литературы, опытный педагог. И это просто обаятельный, увлеченный своим делом и щедрый человек, готовый поделиться материалами, поддержать идею, умеющий радоваться не только собственным, но и чужим успехам, способный дать тонкий и мудрый совет. Она обладает особой женской, человеческой и профессиональной магией. Это очень красивый внешне и внутренне человек, сочетающий в себе, с одной стороны, черты руководителя и наставника, а с другой — удивительную тактичность, мягкость, юмор. Подтверждение тому — многолетнее руководство учениками, многие из которых защитили кандидатские и докторские диссертации, состоялись как ученые; энергичная работа под ее крылом на протяжении длительного периода филологического «Вестника Бурятского государственного университета». Меня всегда поражало, как она даже требования к публикации статьи облакала в форму ненавязчивого пожелания, избегая формальностей.

Именно благодаря Светлане Степановне я в свое время познакомилась с творчеством Баира Дугарова, драматургией Геннадия Башкуева и Булата Гаврилова, эпическими полотнами Алексея Гагапова — все они теперь неизменные героини моих лекций о современной литературе народов России на филологическом факультете МГУ. С подачи Светланы Степановны и только при моем посредничестве наши студенты с интересом читают анафорическую поэзию и узнают об альтернативной — для них — трактовке образа Чингисхана в современных пьесах и эпических циклах. Более того, будучи одним из составителей университетских олимпиадных заданий по литературе, я активно использую материал русскоязычных авторов, представляющих уникальные культуры страны. И опять-

таки здесь сработала магия Светланы Степановны, помогли ее книги и статьи.

Не так давно участникам нашей олимпиады было предложено задание на сопоставление одноименных стихотворений: «Лебедь» Гаврилы Романовича Державина и «Лебедь» Баира Сономовича Дугарова. Об опыте проведения олимпиады с привлечением образцов национальных литератур страны последовала моя статья в сборнике под редакцией Светланы Степановны [7]. О лирике Б. Дугарова мной была опубликована литературно-критическая статья в журнале «Юность», а вслед за этим я поместила материал о знакомстве с поэтом в ЦДЛ и опубликовала статью в журнале «Байкал» под впечатлением от услышанных стихов [9]. Также мной написаны и опубликованы в журнале «Юность» статьи о поэзии Баира Дугарова [6] и Амарсаны Улзытуева [5]. Интересно было работать с драматургией Геннадия Башкуева, о которой также писала в книге «Поэзия национального бытия» Светлана Степановна. Я с огромным увлечением проанализировала пьесу «Союз солдатских сердечных ран» и опубликовала в филологическом «Вестнике Бурятского государственного университета» статью об этой пьесе [8].

Профессор С. С. Имихелова в разные годы участвовала в нашей периодической конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс: проблемы теории и методологии изучения», публиковала в сборниках материалов свои статьи. И некоторые темы ее докладов на конференциях МГУ, в которых была обозначена теоретическая проблематика как обязательное требование оргкомитета, например темы, посвященные тенденциям в современной русской драматургии [1] или проблеме самоидентификации личности и явлению неомифологизма в русском романе [2; 4], отразились в ее новой монографии «Русская литература на рубеже XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр».

Этот труд ученого еще раз демонстрирует широкий диапазон научных интересов. Причем диапазон далеко не полный: за пределами книги осталась поэзия национального мира, которой посвяще-

ны другие ее статьи и монографии. Зато освещен междисциплинарный аспект — за счет разбора театральных постановок. Автор предлагает нам осмыслить порубежную ситуацию в русской литературе, связанную с рядом важных трансформаций на уровне мировоззренческом, жанровом, языковом, с проведением не только явных, но и совсем неочевидных параллелей и переключек между текстами, установлением типологических связей литературных явлений, на первый взгляд, разведенных в плане истории и поэтики. Благодаря этому части монографии, посвященные разным проблемам, именам, родам, жанрам, стилевым течениям, складываются в единый увлекательный, вдумчивый, многослойный и как бы растянутый во времени разговор о русской литературе.

Мне кажется, это очень своевременный разговор: с одной стороны, мы все еще живем в переходную эпоху с кризисными явлениями в общественной и духовной сферах, сбоем идентичности, коммуникативными неудачами, о чем пишет автор в связи с разбором текстов Л. Петрушевской, В. Маканина и других писателей, отмечены не только рубежные годы, но и актуальная современность; с другой стороны, уже формируется временная дистанция и обозначились перемены в мире и культуре, которые позволяют анализировать литературу рубежа и ее «пограничные жанры» как специфические артефакты, в которых запечатлены доминанты переходной эпохи, полной и витальности, и «трагизма быта и бытия», по словам автора монографии.

Между тем в исследовании много места уделено и иного рода знаковым характеристикам русской литературы, в том числе последних десятилетий — ее тяготению к онтологическому плану, освоению вечных тем и образов мировой культуры и мифологии. Именно с этой точки зрения анализируются, например, пьесы А. Вампилова и Н. Садур; ведется разговор об актуализации неомифологических тенденций в романах Л. Улицкой, Т. Толстой, Л. Петрушевской, А. Слаповского и других прозаиков, а также об

игре с традицией в постмодернистских и диалоге с ней в текстах иной эстетической ориентации.

Прочитую интересный тезис из монографии, сделанный по поводу неомифологизации в русском романе последних десятилетий: «Неомифологизация как обращение к древним пластам человеческой жизни и создание новых авторских мифов напрямую связана с современностью. Так, игра на стыке между иллюзией и современной реальностью составляет одну из основных черт неомифологического сознания в поэтике Л. Петрушевской...» [3, с. 39]. Аргументом к этому утверждению послужило сравнение двух романов — «Номер один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской (2004) и «Я — не Я» А. Слаповского (2005) на основе сходства центрального мотива раздвоенности главного героя и потери своей личности. Последовательное сравнение двух героев в одной и той же ситуации метемпсихоза — переселения в тело другого человека, грозящей смертью, приводит литературоведа к выводу: «Если у Слаповского человек не в силах обрести самого себя, то герой Петрушевской в условиях распада социума сохраняет свое “я”, постоянно испытывая себя в разных ситуациях, требующих от него самоидентификации» [3, с. 42]. Трудно поспорить с приведенным сравнительным анализом двух романов, позволяющим выявить кризисность существования и выбора современного человека в его стремлении обрести свое подлинное «я».

Есть однако выводы автора монографии, иногда вызывающие желание что-то оспорить. Так, например, концепция В. Маканина внутри кавказского текста русской литературы представляется мне более жесткой и полемичной, нежели показывает автор, по отношению к произведениям отцов-основателей этой традиции: воссоздание знакомой декорации — перманентных военных действий России на Кавказе и неизбывной плененности русского человека Кавказом — подсвечивает социальное и психологическое неблагополучие обеих сторон на современном этапе и ведет к снижению многих образов и мотивов, характерных для кавказского дискурса, включая

фокального персонажа, через призму сознания которого подаются события рассказа. Этим и ценна книга Светланы Степановны — она зовет к продолжению разговора.

Нас с автором монографии объединяет давняя любовь к драматургии и театру, поэтому с особым интересом читала главу о пьесах и постановках, в некоторых случаях пережив эффект присутствия, ибо Светлана Степановна подключает здесь не только литературоведческий инструментарий, но и эмоциональный язык театральной критики. Особенно это касается постановок на сцене улан-удэнских театров современной русской драматургии — пьес-фантазий Н. Садур, трагикомедий А. Галина и его последователей, драматургов нового поколения.

Писатели, чья «причастность к традициям русской литературы» не помешала им, как пишет автор, «отразить открытость другому народу и другому национальному миру», стали героями последней части монографии, названной «Русский писатель в национальной республике». И в ней актуализируется целый ряд проблем, связанных с понятиями «региональной литературы», диалога культур, может быть, даже транскультурности. У нас стали появляться работы, исследующие влияние титульной культуры и языка на русских писателей в национальных регионах, особенно в странах ближнего зарубежья (казахстанский, бакинский контекст, татарский материал). Светлана Степановна не исследует в названной главе этот феномен, скорее рассматривая русских писателей в их художественной индивидуальности и диалоге с младшими современниками, но, думаю, тут есть о чем поразмыслить.

Уверена, новая монография, как и все предыдущие, будет интересна и полезна коллегам, ее ученикам, как состоявшимся в науке, так и начинающим приобщаться к ней.

А теперь ко всему сказанному добавлю еще и ноту сожаления: мы со Светланой Степановной никогда не встречались лично, так сложилось: расстояния, пандемия и прочие обстоятельства. И между тем дружбе и сотрудничеству дистанционный формат не поме-

шал. Вполне заурядная ситуация в виртуальную эпоху. И все же я завидую тем, кто работает и общается с этим человеком лично — могу себе представить, какова сила ее обаяния, творческой энергии и профессионального горения в очном формате.

От всего сердца желаю дорогой Светлане Степановне вдохновения, сил, благополучия, открытия новых талантов, способных учеников и доброжелательного, творческого окружения. И, разумеется, ожидаю нашей очной встречи.

### **Литература**

1. Имихелова С. С. Идентификация и перевоплощение художника в творческом процессе (на материале русской драматургии второй половины XX в.) // Русская литература XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения: материалы международной научной конференции. Москва: Изд-во МГУ, 2008. С. 117–120.

2. Имихелова С. С., Степанова И. М. Проблема самоидентификации личности в русском романе XX века // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы международной конференции. Москва: Изд-во МГУ, 2004. С. 266–270.

3. Имихелова С. С. Русская литература рубежа XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр: монография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та им. Д. Банзарова, 2025. 196 с.

4. Имихелова С. С. Тенденция неомифологизма и ее реализация в современном социально-психологическом романе // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы IV Международной научной конференции. Москва, 2014. С. 88–90.

5. Монисова И. В. «Анафора... есть идея» (послесловие к публикации стихов Амарсаны Улзытуева) // Юность. Литературно-художественный и общественно-политический журнал. 2017. № 5(736). С. 87–88.

6. Монисова И. В. Культурная полифония в лирике Баира Дугарова (послесловие к публикации стихов) // Юность. Литературно-художественный и общественно-политический журнал. 2017. № 2(733). С. 36–37.

7. Монисова И. В. Олимпиада в МГУ «Покори Воробьевы горы!»: особенности заданий по литературе // Обучение литературе в контексте культуры: сборник научных и научно-методических статей. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2022. С. 93–104.

8. Монисова И. В. «Танец жизни» Геннадия Башкуева. Великая Отечественная война в современной драматургии // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2016. Вып. 2. С. 20–28.

9. Монисова И. Московская степная сага, или Исповедь неопита // Байкал. 2017. № 3. С. 174–175.

A NOTE ON THE ANNIVERSARY AND THE NEW MONOGRAPH  
BY SVETLANA STEPANOVNA IMIKHELOVA

*Irina V. Monisova*

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof., Department of the History  
of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process,  
Lomonosov Moscow State University  
1/51 Leninskie Gory, Moscow, 119899 Russia  
monisova2008@yandex.com

*Abstract.* The article reflects the author's impressions of meeting and collaborating with Professor Svetlana S. Imikhelova from Buryatia. Her anniversary gave the author the opportunity to recap the friendship between the two colleagues, albeit online, which allowed her to expand her lecture material on the literature of the peoples of the Russian Federation and to generally promote her publication activity. A commentary is provided on the main tenets of the anniversary celebrant's new monograph, reflecting their shared areas of academic interest, particularly their professional passion for drama and theater. The author concludes with a conviction about the broad range of her colleague's academic interests and that Svetlana Imikhelova's new monograph, like all her

previous ones, will be interesting and useful to her fellow literary scholars and students, both established scholars and those just beginning their studies.

*Keywords:* author, academic interests, monograph, Russian novel, neomythologism, personal identity.

УДК 82.0

**О МАСТЕРСТВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
В РАБОТАХ С. С. ИМИХЕЛОВОЙ**

© *Юрченко Ольга Олеговна*

кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой  
филологического и художественно-эстетического образования,  
Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова  
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а  
hilevi@mail.ru

**Аннотация.** Автор статьи оценивает научно-методическую работу профессора С. С. Имихеловой в области анализа и интерпретации художественного текста. Рассмотрен методологический аспект, заключающийся в обязательном учете диалога автора и читателя при исследовании, например, неомифологической тенденции в современной русской литературе. Отмечен интерес ученого в интерпретации произведений писателей, работающих одновременно в эпических и драматических жанрах. Отдельный научный интерес юбиляра выявлен в прочтении прозаических произведений на театральной сцене, в создании театральных рецензий. Сделан вывод о широком диапазоне аналитической деятельности ученого-литературоведа, чьи научные приоритеты позволяют считать результаты этой деятельности высоким искусством интерпретации.

**Ключевые слова:** анализ художественного текста, интерпретация, суждение, неомифологизация, взаимосвязь прозы и драмы, театральная рецензия.

На протяжении многолетней научной деятельности профессор Светлана Степановна Имихелова показывала пример своим ученикам в сфере аналитической и интерпретационной работы с художественными текстами. И неизменно доказывала приоритетный характер главного требования теории интерпретации — при всем разнообразии точек зрения в анализе текста выделять разные уровни его значения и выходить от буквального, фабульного уровня к не-

буквальному, метафорическому, а от него — к метафизическому, экзистенциальному смыслу. Именно таким образом она писала, например, о прозе Л. Петрушевской и В. Пелевина или драматургии А. Вампилова и Г. Башкуева, уверяла, что писатель «рассчитывает на внимание читателя, способного увидеть в бытовом жизнеподобии глубокий бытийный смысл» [5, с. 52].

О том, что понимание текста зарождается в творческом диалоге автора и читателя, знает любой гуманитарий, а филолог в том числе всегда имеет дело с возможностью разных интерпретаций художественного текста. Но, как писал У. Эко, признание эстетического воздействия художественного текста на читателя требует более сложного действия у интерпретатора — суждения, рефлексии, демонстрации, «как из логики исследуемой мысли сам собой вытекает единственно мыслимый ответ» [12]. В монографиях и статьях немало доказательств этому методологическому тезису, как и следованию любимейшего для Светланы Степановны положения о феномене понимания, высказанного С. Аверинцевым: «Строгость и особая “точность” филологии состоят в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания» [1, с. 544].

Согласно положению Х.-Г. Гадамера, для интерпретатора важно выявить условия, при которых происходит понимание текста [2]. В последние годы в работах С. С. Имихеловой возобладали интерес к такому важному условию современной литературной герменевтики, как выявление в анализе текста мифологических пратекстов, которые неизбежно требуют нового прочтения многих произведений современной русской прозы. Неомифологическим образом-прототипам ученый посвятил, например, статьи о неомифологизме в современном российском романе и в бурятской литературе на историческую тему [3]. В целом ряде ее работ рассматривалась современная проза и драматургия в контексте неомифологизма русской литературы XX в. и литературы народов РФ [4]. Вот и в новой монографии, изданной в год своего 75-летия, отдельный параграф она

посвятила неомифологической тенденции в русском романе рубежа XX–XXI вв. [5, с. 33–42.].

Отмечу, что этот интерес можно было увидеть в статье ученого, написанной уже в 1999 г., — «Библейские аллюзии как предмет современной литературной герменевтики» [6]. Именно в ней была рассмотрена библейская аллюзия блудного сына в пьесе «Старший сын», которая раскрывалась более подробно, чем во множестве имеющихся исследований. «Притча о блудном сыне представляет собой рассказ о мудром отце и двух его сыновьях: младшем, согрешившем, раскаявшемся и прощенном, и старшем — не желающем принять отцовское прощение. В притче необходимо учитывать и третьего героя, третью жизненную позицию, с которой мы должны соотнести в пьесе или Васеньку — младшего сына Сарафанова, или Кудимова — потенциального сына, жениха Нины. Но если Васенька — это вновь неудавшийся «блудный сын», то Кудимов как раз исполняет роль «праведного» сына: он никогда не опаздывает, дисциплинирован, приветлив в общении и т. д. Позиция Сарафанова — это позиция мудрого отца из евангельской притчи, берущего сторону грешных, неправильных блудных детей — Бусыгина и Васеньки» [5, с. 45].

В этой же статье знаковый образ провинции в пьесах Вампилова выглядит как библейская переключка-аллюзия, как скрытая цитата. И она, согласно герменевтическому подходу-интерпретации, соотнесена с конечным авторским замыслом. И эта интерпретация далеко уводит от прочтения пьесы на бытовом или узкосоциальном уровне: «Предместье выступает у него как мир провинциальный в библейском смысле — страждущий не может найти участие ближнего, а истина “человек человеку брат” давно стала расхожей фразой. Это мир исчезнувшего сакрального, в нем нет священных гор, соединяющих небо и землю, как говорилось об Иерусалиме — центре Вселенной, а раз нет центра, то мир этот истинно провинциальный [5, с. 45–46]. И в этом мире может произойти событие, изменяющее привычное русло жизни, как когда-то две тысячи лет назад.

Анализ библейских, других аллюзий и интертекстов позволит более глубоко понять многозначный смысл значительных произведений искусства. Они, по словам М. М. Бахтина, разбивают грани своего времени. В своих работах, говоря о пьесе «Утиная охота» А. Вампилова, Светлана Степановна так и делала, когда интерпретировала образ Зилова на основе переключки-аллюзии с образом Дон Жуана [5, с. 110–114]. И, согласно герменевтическому подходу, приходила к конечному авторскому замыслу, вступая в спор с поверхностным прочтением этого знакового для русской драматургии XX в. героя как антигероя.

В этом контексте невольно вспоминается ее статья о движении А. Вампилова от ранних рассказов к драме, вошедшая в содержание нашей совместной монографии [7]. Она содержит целостный подход к анализу произведений талантливых писателей, работающих одновременно в эпических и драматических жанрах. Этим подходом Светлана Степановна заинтересовала своих учеников. Здесь важным моментом является универсализм творческой личности в отношении к изображенному миру и к читательскому вниманию. Перечислю тех писателей, работающих в области и прозы, и драмы, чьи произведения стали объектом изучения в исследованиях аспирантов и соискателей: это творчество Л. Петрушевской, Н. Сагур, бурятского писателя Г. Башкуева, а также творчество другого народного писателя Бурятии Б. Дугарова, который в последние годы сферу своих творческих интересов расширил за счет интеграции лирических жанров и дневниковой прозы, чему посвящена замечательная статья С. С. Имихеловой [8]. Проблемой драматизации эпического текста продолжают заниматься всё новые ученики Светланы Степановны (см. статьи в данном сборнике Д. А. Муллиной, Г. З. Нанзатова, И. П. Цыреновой).

Возвращаясь к проблеме диалога автора и читателя, позволю объяснить обращение Светланы Степановны к автофикциональной прозе, соединяющей автобиографизм и вымысел, к произведениям, в которых авторская мысль хотя уведена в подтекст, специфиче-

скую повествовательную структуру, но затрудненность в ее понимании опровергает настойчивая апелляция к культурному ассоциативному фону читательского сознания. Интересно, что после прозы Л. Петрушевской она обратилась к прозе В. Пелевина: в монографии уделено внимание главному адресату писателя — массовому читателю эпохи потребления, которому, к сожалению, не всегда удается уловить сатирический смысл авторского послания. А смысл этот достоин новаторского значения для литературы конца XX в. [5, с. 48–49], поскольку это особая сатира, хотя и выносит приговор тому предмету, по словам Салтыкова-Щедрина, против которого направлено жало авторской сатиры. А это чаще всего стереотипные представления современников под влиянием массовой культуры, разного рода клише из телевизионного «ящика». Обыгрывание этих штампов и клише в произведениях Пелевина всегда присутствует в создании альтернативной реальности — потустороннего мира или мира мертвых в мире живых, и эта реальность приобретает комический, сниженный характер ввиду ироничности автора по отношению к своим соотечественникам. Но финал произведений писателя содержит и долю сочувствия им благодаря своей незавершенности или опоры на множественность интерпретаций.

Яркий пример анализа и интерпретации произведений В. Распутина можно увидеть в целом ряде статей Светланы Степановны о его рассказах. Начиная с цикла 1982 г. во главе с рассказом «Что передать вороне» и завершая новеллой рубежа веков «Видение», рассказы писателя часто получают интерпретацию как автобиографических. Однако они все носят притчевый характер, и потому призыв к рефлексивной деятельности читателя по-прежнему носит актуальный характер. Для многих студентов и даже учителей-словесников стали открытием анализ и интерпретация рассказа «Уроки французского». Выявлению авторского смысла, по мнению интерпретатора, мешает простая, упрощающая рассказ идея о том, что уроки французского становятся для героя-мальчика уроками доброты. А ведь необходимо обратить внимание на такие загадки,

как, например, странный зачин о «нашей» вине перед учителями, но уже не в детстве, а «после», или финал, где герой получает от учительницы, с которой уже расстался, посылку с яблоками — их он раньше не видел, но «теперь догадался, что это они». А эта временная антитеза включает в себя закольцованную авторскую мысль: упрямство мальчика *раньше*, категоричный отказ от помощи учительницы привел *теперь* к печальной развязке. Героя настигла догадка своей вины перед ней — и в нем происходят перемена, рождение личности, свободной от прежних узких и ложных представлений [9].

Об искусстве интерпретации могут свидетельствовать лекции С. С. Имихеловой не только для студентов, но и для учителей-словесников на курсах повышения квалификации, о чем ею написаны учебно-методические работы и посвящена отдельная статья [10]. Школьный анализ предполагает опираться на самые разные решения эвристических загадок, но подлинный диалог с автором дает читателю возможность понять все ту же истину: как «из логики исследуемой мысли сам собой вытекает единственно мыслимый ответ». Большое значение при этом имеет обучение такому интерпретационному умению, как заполнение сознательных текстовых лакун и пропусков в художественном тексте, в которых видится обращение автора к мыслительной и эстетической активности читателя. Есть в работе наставника учителей литературы пример, очень характерный в практике школьного анализа, — это рассказ И. С. Тургенева «Бежин луг». Авторский пропуск в тексте может обнаружить подросток-школьник, если учитель обратит его пристальное внимание на образ рассказчика, героя-охотника, который в начале рассказа долго блуждал, прежде чем выйти на огонь ночного костра, и который до конца пассивен по отношению к подслушанным разговорам детей.

В этих разговорах герои-мальчики Тургенева, подстегнутые ночными страхами, делятся рассказами мифологического характера о леших, водяных, русалках, другой лесной нечисти, а герой-

рассказчик только слушает. Потом он услышит предсказание смерти от воды одному из мальчиков, особенно ему понравившемуся, и, узнав в финале о его смерти, лишь произнесет слова сожаления. На вопрос «Почему рассказчик так и не выскажет своего личного отношения к рассказам об оживших покойниках, утопленниках и привидениях?» не выразит своей оценки к фразе Павлуши: «От судьбы не уйдешь», читатель не сразу сможет ответить. И лишь кольцевая композиция поможет объяснить связь долгих блужданий героя в потемках, которые «зеркально отражаются в страхах мальчиков перед еще не понятным, неизведанным, непознанным», и увидеть «метафоричность авторской мысли о вечных блужданиях в темноте человеческого знания» [10]. Кроме того, читатель имеет дело с пропуском авторского объяснения немотивированности смерти мальчика. Интерпретатор здесь столкнется с метафоричностью финала с точки зрения вечной природы и «торжественной, царственной ночи», которая вписывает события в вечную природную жизнь. Такая интерпретация ученого к тому же будет опираться на ту типологическую черту в поэтике тургеневских произведений, которая была отмечена Ю. М. Лотманом в русском романе: мотив бессмысленной смерти героя (вспомним финал романа «Отцы и дети») «отменяется» у писателя вторжением природы в жизнь людей с ее законами рождения и смерти, с ее равнодушием к человеческой жизни — и трагедией [11, с. 343]. Таков образец интерпретации современного бытового плана в сюжете произведения, неотрывного от планов мифологического, архетипического и, наконец, космического, природного, когда индивидуальная смерть обретает черты высокой трагедии.

На протяжении многих лет Светланой Степановной написано немало театральных рецензий на произведения русской драматургии, поставленные на сцене улан-удэнских театров. И вновь прочтение каждой пьесы и спектакля не остается на бытовом или узко-социальном уровне, а опирается на творческую интерпретацию драматической основы таким образом, чтобы адекватно прочесть и

замысел драматурга, и творческое отношение к нему в переосмыслении на театральной сцене.

Театральная рецензия — всегда субъективный взгляд, свободная интерпретация спектакля, прежде всего режиссерского решения литературной основы, требующая привлечения ассоциативного фона и общекультурного опыта рецензента, герменевтического анализа, учитывающего диалог со зрителем. Такой подход к анализу спектакля позволяет рецензенту составить суждение об успехе или неуспехе художественного целого: актерской игры, соответствия сценографического, музыкального решения общему замыслу спектакля.

В новой монографии С. С. Имихелова вновь доказывает необходимость такого подхода к драматургии и театру, профессионального объяснения связи драматического текста с его театральной судьбой. Так, основу содержания одной из глав монографии составляет несколько отзывов о спектаклях по современным пьесам на сцене театров г. Улан-Удэ. В своей интерпретации Светлана Степановна использует широкий контекст — исторический (сравнивает свои впечатления с увиденным когда-то на сцене конкретного театра), культурный (рассматривает общую проблематику спектакля в контексте с литературной и театральной традицией), эстетический (оценивает, осуществилось ли наслаждение художественными качествами всех сторон спектакля) и т. д. И каждый раз появляется вопрос, обращенный к создателям пьесы и спектакля, который мог задать только зритель, а они, автор пьесы, режиссер и актеры, могли бы дать только один-единственный ответ и никакой другой. Такой Светлана Степановна видит свою цель интерпретации — сопоставляя возникшие суждения, прийти к искомому результату.

Так, рецензент пишет о своем впечатлении от двух премьерных спектаклей 2025 г. в Молодежном театре г. Улан-Удэ, вначале сравнив их со спектаклем другого театра по пьесе 1982 г., оставившем в памяти заметный след: «Театр представил зрителям две пьесы современных драматургов, в которых отражен взгляд на нашу жизнь, можно сказать, отражен как в зеркале. Еще можно сказать,

что часто мы, зрители, в этом зеркале увидели нас самих, почти так, как поется в песне из культового фильма: "... на лицо ужасные, добрые внутри". Режиссеры замечательно сумели настроить зрителей на эту волну, профессионального опыта им не занимать, чтобы продолжать театру завоевывать внимание зрителей в вопросе «Что же есть эта наша жгучая современность?». Конечно же, ответ на этот вопрос может дать нестареющая классика, важная и традиционная для этого театра. Непроизвольно вспомнились недавние гоголевские «Записки сумасшедшего» (реж. Анатолий Баскаков), где тоже вроде все про нас, про то, что в школе изучается под грифом: тема маленького человека. Человека, который в искусстве оказывается вовсе не маленьким, если заслуживает такого пристального внимания и классиков, и сегодняшних художников» [5, с. 135–136]. И заканчивается внимательное прочтение одного из театральных спектаклей выводом: «И хотя финал сыгран актером сдержанно, без нажима, однако так, что ты долго после спектакля не можешь успокоиться. Ты постоянно размышляешь обо всем, что увидела и услышала из его уст. Хочется понять смысл спектакля, потому что он обращен к тебе, зрителю. Он требует, чтобы ты не искал в спутнике своей жизни идеал. Тебе прежде всего надо понять себя, как говорит герой, разобраться в себе, сделать себя таким, каким ты сам хотел бы быть. Так или приблизительно так должен говорить с тобой умный, пронзительный спектакль [5, с. 139]. Вывод, как следует отметить, вновь сделан зрителем, вступившим в диалог с театром.

Можно еще перечислять немало интерпретационных достоинств в творческом диапазоне моего учителя, но даже выделенные примеры и образцы позволяют считать деятельность ученого-литературоведа высоким искусством интерпретации.

### **Литература**

1. Аверинцев С. С. Филология // Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 544–545.

2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.

3. Имихелова С. С. Неомифологизм и autofiction: две тенденции в современном российском романе // Роман в литературе и культуре народов России: материалы всероссийской научно-практической конференции. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2021. С. 62–70; Имихелова С. С. Мистериальный сюжет как неомифологическая тенденция в бурятской литературе на историческую тему // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2022. Вып. 1. С. 62–69.

4. Имихелова С. С., Монгуш Е. Д. Творчество Л. С. Петрушевской в контексте неомифологизма русской литературы XX в.: учебное пособие. Кызыл: Изд-во Тувин. гос. ун-та, 2018. 151 с.; Имихелова С. С., Монгуш Е. Д. Образ-архетип старика в бурятской литературе XX в. // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные и социальные науки. 2020. Т. 13, № 12. С. 1995–2011; Имихелова С. С., Херел А. Х. Мифопоэтическое содержание национальных образов в тувинской и бурятской драматургии // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2023. Вып. 2. С. 30–36.

5. Имихелова С. С. Русская литература рубежа XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр: монография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та им. Д. Банзарова, 2025. 196 с.

6. Имихелова С. С. Библейские аллюзии как предмет современной литературной герменевтики // Литература и религия: проблемы взаимодействия в общекультурном контексте: сборник научных статей. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1999. С. 42–46.

7. Имихелова С. С. Становление художника: от рассказов к драматургии (об А. Вампилове) // Вестник Бурятского госуниверситета. Филология. 1999. Вып. 4. С. 149–156; Имихелова С. С., Юрченко О. О. Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2001. 105 с.

8. Имихелова С. С. Дневник современного евразийца в книге бурятского поэта Б. Дугарова «Сутра мгновений» // Текст. Книга.

Книгоиздание (Томский государственный университет). 2019. № 20.  
С. 88–106.

9. Имихелова С. С. Изучение рассказов В. Распутина в старших классах с использованием обучающего тестирования // Русская словесность. 2022. № 4. С. 92–100.

10. Имихелова С. С. Роль преподавателя-наставника в учебном научном исследовании (из опыта работы) // Наставничество: модели и успешные практики: материалы всероссийской научно-практической конференции Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та им. Д. Банзарова, 2021. С. 28–36.

11. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: книга для учителя. Москва: Просвещение, 1988. С. 325–348.

12. Эко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки. URL: [studfile.net/preview/5287168](http://studfile.net/preview/5287168) (дата обращения: 23.09.2025).

ON THE MASTERY OF INTERPRETATION IN THE WORKS  
OF SVETLANA IMIKHELOVA

*Olga O. Yurchenko*

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof., Head of the Department  
of Philological and Artistic-Aesthetic Education,  
Dorzhi Banzarov Buryat State University  
24a Smolina Str., Ulan-Ude, 670000 Russia  
[ahilevi@mail.ru](mailto:ahilevi@mail.ru)

*Abstract.* The article evaluates the scientific and methodological work of Professor Svetlana S. Imikhelova in the field of literary text analysis and interpretation. The author examines the methodological aspect of the obligatory consideration of the author-reader dialogue when studying, for example, the neo-mythological trend in contemporary Russian literature. The scholar's interest in interpreting the works of writers who work in both epic and dramatic genres is noted. The anniversary celebrant's particular academic interest was

revealed in reading prose works on the stage and in writing theater reviews. The article points out a wide range of analytical activities of the literary scholar, whose scientific priorities allow us to consider the results of this activity as a high art of interpretation.

*Keywords:* literary text analysis, interpretive activity, neomythologization, relationship between prose and drama, theater review.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI в.: ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ

УДК 821.161.1

## ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ В ПОВЕСТЯХ В. ПОПОВА

© *Шеметова Татьяна Геннадьевна*

доктор филологических наук, доцент,

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Россия, 119899, г. Москва, Ленинские горы, 1/51

shemetovat@mail.ru

**Аннотация.** В статье выявляются особенности повествовательной техники Валерия Попова — яркого представителя «городской прозы» второй половины XX в. В основу повествовательной стратегии писателя положена эволюция образа автора: через лирического повествователя 1970–1980-х гг. к герою-рассказчику с подлинным авторским именем, но не тождественному биографическому автору в прозе последних лет. Топонимы Комарова и Ленинград/Петербург становятся частью личного биографического мифа писателя. Изменение стилистики от повести к повести придает развитию этого мифа оригинальный «сверхтекст», посвященный жизненному пути героя, родственного биографическому автору.

**Ключевые слова:** В. Попов, повествовательная стратегия, авторский герой, маленький человек, поэтика сна, сверхтекст.

В прозе Валерия Попова конца 1960-х — начала 2000-х гг. происходит постепенное обнажение повествовательного приема: от «авторского героя», близкого автору, но имеющего другое имя и черты биографии, к герою-повествователю, носящему имя автора, фактически живущему его жизнью. Художественность текстам второго типа придает авторская «философия счастья», согласно кото-

рой жизнь можно «пересочинить» творческим усилием. В результате создается единый «сверхтекст», в котором произведения разных лет служат отправной точкой, «черновиком» для новых версий прожитого и описанного ранее. Творческое использование писателем фактов своей жизни, «пусть даже темных и для кого-то, возможно, неприятных» [3, с. 218], остается предметом споров критиков и исследований литературоведов.

Валерий Георгиевич Попов родился в 1939 г. в Казани, но большую часть жизни провел в Ленинграде и Комарове: это любимые топонимы писателя, каждый раз служащие «аутопсихотерапией» [5, с. 167] и напоминающие ему, что «жизнь удалась» (название программной повести 1981 г.). Из произведения в произведение лирический повествователь убеждает читателя, что живет в зависимости от времени года в двух прекраснейших местах на земле: зимой — в питерской квартире, летом — на даче в Комарове. Квартира — на Невском проспекте — унаследована по праву писательской преемственности от ученицы Н. Гумилева Ирины Одоевцевой, а дача — «будка» Ахматовой в Комарове.

В повестях Валерия Попова нет системы образов и сюжета в традиционном понимании. Фабулой является сама жизнь героя-повествователя. Он по-своему заканчивает максимум из советского романа «Как закалялась сталь» про смысл жизни и «бесцельно прожитые годы». В отличие от Николая Островского поповский повествователь считает, что «глупо не полюбить единственную свою жизнь» [8]. По мысли П. Вайля, писатель научился не испытывать давления жизни, а превращать социум в «филиал интима» [2, с. 111]. Его авторский герой «настроен на волну вечного праздника, карнавала»; он «заинтересованный, даже «очарованный» странник по просторам жизни, как бы праздный, но чрезвычайно внимательный «”вуайер”, фиксирующий кадры и ракурсы, никем другим не замеченные, не использованные» [1, с. 104]. Герой Попова может быть счастлив в своей системе координат, если у него получится не обращать внимания на ограничивающие установки общества.

Такова «философия счастья» в повести «Жизнь удалась» (1981). Трое друзей живут в фантазмагорическом мире, в котором, если нет денег, можно попросить их у слона в зоопарке. Имя автора «Валерий» в этой ранней повести заменено на созвучное ему «Валентин». Валентин влюбляется в девушку Ларису, которая так же прекрасна и легка, как повествователь. То, что в ее меняющемся облике оттолкнуло бы обывателя (например, бытовое пьянство), заслоняется в глазах героя ее великолепным чувством юмора.

Молодость проходит, жизнь становится сложна, но повествователь остается верен своей философии счастья. «Hello, Dolly!» — так оптимистично называется глава повести, посвященная рождению дочери Даши. У девочки отсутствует дар безмятежной легкости, поэтому лейтмотивом главы становится тема сдерживаемых детских слез. Приморский дачный поселок в этой главе играет роль недоступной для героя возможности «элитарного» семейного отдыха «на свежем воздухе». Герой-повествователь пытается использовать свой волшебный дар слова, чтобы социализировать дочку, сделать так, чтобы мир полюбил ее. Но вдруг выясняется, что он и сам ранимый ребенок, защищенный от скудости и скупости мира только даром слова. Авторский герой Валентин преисполнен чувством вины и страстно сопереживает дочери. Собственную родительскую несостоятельность он с детским раздражением сваливает на беспомощную и легкомысленную жену.

В главе «Попытка развода», наконец добравшись и дорвавшись до письменного стола после неудачных попыток устроить дочери «веселые каникулы», Валентин пишет сюрреалистическое стихотворение в духе обэриутов. Поэзия ненадолго спасает его от конкурентных забот социума, но восторг творчества сменяется необходимостью решать все проблемы семейной жизни. Унылая обыденность врывается в фантазмагорический мир повествователя и лишает его творческих сил.

В главе «Бездна» герой окончательно прощается с надеждой на счастливую жизнь: кантовское «звездное небо над головой» кажется ему жутким провалом в небытие. Подойдя к самому краю экзи-

стенциальной бездны, Валентин заболевает. В период смертельной болезни, описанной в главе «Уход», он неожиданно возвращается к своей философии счастья. Чем ближе «рубикон» — хирургическая операция, во время которой решится вопрос о жизни и смерти, тем больше становится в повести смешных и нелепых ситуаций. Очищающий смех побеждает экзистенциальный ужас.

В больничной палате герою поочередно снятся три сна. В первом главенствует поэтика абсурда: они с женой («самым любимым и самым ненавистным существом на свете») забирают тело умершего Валентина. Он берет свое «тельце» и кладет в карман — жена рыдает на его плече. Тема маленького человека, которым ощущает себя герой-повествователь, реализуется с помощью гротескной поэтики, близкой творчеству Даниила Хармса.

Второй сон кинематографичен в духе советской «новой волны»: он вызывает ассоциации с начальными кадрами фильма Тарковского «Иваново детство». Валентин лежит с закрытыми глазами летом на пляже, слышит отдаленные голоса друзей и чувствует на коже брызги от их прыжков в воду: «Я полежал так, потом вытолкал себя из этого сна со странной тревожной мыслью: такой прекрасный сон пусть досмотрит дочка!» [8]. Импрессионистическую поэтику второго сна Попов снижает комедийно-гангстерской в духе «Кавказской пленницы» Гайдая стилистикой третьего. Автор демонстрирует, что ему подвластны все жанры: от трагедии маленького человека и просветленной драмы «новой волны» до комедии в духе «оттепели».

Выжив после смертельно опасной операции, герой вновь попадает в мучительный круг сансары: «любимые друзья» ведут себя злобно или насмешливо, жена безосновательно ревнива. Появление северного сияния во время поездки в Комарово играет роль «обыкновенного чуда», которое придает смысл странному факту существования. Светлый финал повести намекает на правоту авторского героя. Его «философия счастья» оправдала себя: нелепые и смешные блуждания среди людей оборачиваются духовной спиралью, позволяющей наполнить обыденную жизнь новыми красками.

В духоподъемном сюжете повести «Жизнь удалась» содержалась завязка трагедии, которая развернулась на страницах повести «Третье дыхание» (2003). Герой-повествователь, имя которого теперь полностью совпадает с авторским, возвращается из Парижа, где он был на конференции. С опаской входит пожилой уже писатель под своды знаменитого дома на Невском проспекте, с тоской вглядывается в окна своей квартиры. Замедляя шаги перед входом в дом, он успевает насладиться печальным и смешным словотворчеством, придумав пословицу «Готовь амбар под новый кошмар», которая должна сгладить его ожидания от того, как близкие родственники — страдающий деменцией отец и пьющая жена — проводили время без него.

Героиню, которая внушает ужас, он поначалу называет просто «она». Это жена, находящаяся в острой стадии алкоголизма. В минуты облегчения Нонна (бывшая Лариса из предыдущей повести теперь названа подлинным именем) ласково называет мужа «Венчик», как бы смягчая терновый венец страданий, на которые сама его обрекла. Он не перестает любить злую и прекрасную Нонну, хотя и видит ее порой взглядом отстраненного наблюдателя: «Какая-то старуха, изможденная, растрепанная, шла, сдуваемая ветром. Господи! Так это же она!» [9].

Герой понимает, что именно сострадание близким придает смысл его жизни. Лексика в портрете героини снижена уменьшительными суффиксами: «головенка-огуречик», «синенький пальчик», «тоненькое плечико». Лейтмотивом проходит фраза повествователя из предыдущей повести, обращенная и к самому себе, и к другим: «Все! Глубокий, освежающий сон!». Сон позволяет переместиться в другую реальность — время молодости, когда жена вызвала всеобщее восхищение грацией и остроумием.

Сон — пляска юной Нонны в ресторане — заканчивается пьяным скандалом и протоколом в милиции. Героиня все еще вызывает восхищение, но уже смешанное с недоумением: ровесники «отгуляли» свое и активно ищут место в обществе. Нонна пренебрегает этими условностями из-за своей максималистской верности семей-

ной «философии счастья». Буйное «дионисийское» начало в ней начинает преобладать над прекрасным «аполлоническим».

Вернувшись в печальное настоящее, повествователь с трудом пытается соответствовать своей формуле, когда-то в юности возведенной в абсолюте: «Жизнь удалась, хата богата, супруга упруга!» Теперь появилось нечто, мешающее беспечно радоваться жизни. Автор, по своему обыкновению, пытаясь вынести неразрешимые проблемы за скобки, называет это страшное нечто «ахинеей». Как спасение повторяет юмористическое заклинание, построенное по принципу внутренней рифмы: «Формально все нормально». Двадцатипятилетие семейной жизни герой встречает в своем любимом писательском поселке Комарово, который для него является символом профессиональной состоятельности.

Во время праздника повторяется мотив пьяной пляски Нонны. Героиня описывается с помощью двух противоположных лейтмотивов: она либо «сияет», независимо от происходящих событий (и тем вызывает любовь и сочувствие героя), либо окатывает его ледяной волной презрения (вызывая ответную неконтролируемую ненависть). Отплясав, жена садится мимо стула — герой, чувствуя жгучий стыд перед «потертыми временем, но все еще элегантными друзьями», говорит ей жестокие слова: «“А ведь ты загубила мне жизнь!” В суровом ее лице ничто не дрогнуло. Даже не повернувшись ко мне, она наполнила свой фужер густым красным вином. Сейчас хрипло произнесет: “Так давай же выпьем за это?”. Не угадал! Так и не повернувшись, небрежным жестом через плечо, словно помой, плеснула мне в харю вином! И что — харя! Главное — белый ангорский свитер, на юбилей впервые его надел, сам себе его в Риге купил — не она же! Все! Пропал свитерок! Весь залит красным! Уж не она будет его отстирывать! Все я! Быстро посыпать солью его — или дать сдачи?.. предпочел соль» [9].

Герой-повествователь полностью отыгрывает роль «маленького человека»: подобно Акакию Акакиевичу, нежно влюбленному в свою шинель, Валерий Георгиевич влюблен в девственно белый

«свитерок». Вместе с тем он наследник Макара Девушкина, который полностью сознает свой позор в отличие от бессловесного героя гоголевской «Шинели». Если герой «Бедных людей» Достоевского по сравнению с гоголевским персонажем обладал самосознанием, то герой Попова еще больше расширяет границы образа-типа, демонстрируя самоиронию «маленького человека».

В других повестях, где на первый план выходит дочь Настя («Плясать до смерти») или возлюбленная Варя («Ты забыла свое крыло»), черты жены более сглажены: она добродушна и слаба или перманентно находится в безобидном ступоре. Таким образом, в прозе Попова создается единый сверхтекст, где периодически появляются одни и те же персонажи и повторяются случаи, каждый раз рассказанные по-новому. Важно, что герой «не привирает, а именно сочиняет жизнь» [4]. По-видимому, так писатель добивается изображения стереоскопической полноты жизни, которую можно осмыслить, а значит, и пережить по-разному.

В «Третьем дыхании», доводя до гротеска и без того безобразную картину дерущихся супругов, Попов подключает тему «народда» — толпы на автобусной остановке, жадно следящей за развитием событий. Смешное в прозе Попова почти всегда является символом катарсиса, очищения. Герой-повествователь «верит, что ужасу можно противопоставить остроумие, переводящее ужас в гротеск» [6, с. 219]. После драки на остановке возвращающиеся из ресторана в Репине супруги вновь оказываются в Комарове с его чистым сосновым воздухом: абсурд реальности переплавляется писателем в поэзию комаровского быта. Ледяное презрение жены сменяется к утру «веселым личиком». За возвращение к семейной «философии счастья» герой готов простить ей все.

Пунктиром в повести проходит тема дочери. Теперь ее зовут не Даша, а Настя, как настоящую дочь писателя. С образом Даши ее роднит серьезное восприятие жизни, но в отличие от своей детской версии она не «изображает счастье», как старшие члены семьи. Напротив, по контрасту с ними она всегда напряжена и озабочена.

Властно решает она судьбу безалаберной матери, принимая решение сдать ее в психиатрическую лечебницу, где, как несколько раз подчеркивает повествователь, умерла его теща. Эта деталь, с одной стороны, говорит о трагической неизбежности судьбы Нонны (наследственная болезнь), а с другой — подсказывает повествователю правильное решение: тещу не спасла больница, значит, и жену могут спасти только близкие люди.

Если в повести «Жизнь удалась» герой принимал близко к сердцу неудачные попытки маленькой дочери общаться со сверстниками, видел в ней смысл и оправдание своей жизни, то в «Третьем дыхании» акценты начинают смещаться. Настя разговаривает с отцом резко и властно: он даже вздрагивает от «мощного голоса дочурки». Стоит она обычно подбоченясь; рядом с ней — щуплый белокурый друг, работающий в больнице. Трагикомическая контрастность крупной властной дочери и низкорослого друга пока еще активно не акцентируется, как это будет в следующей повести. Единственный намек — грустный каламбур, как будто не оправданный сюжетом повести: «Отец! — произнесла Настя трагическим басом. — Врубись наконец! Ты бы тут посидел!». Я тут уже... посидел! В том числе — и благодаря Насте!» [9].

Это финальное восклицание повествователя как бы подготавливает трагедию будущей повести «Плясать до смерти», где жена отойдет на второй план, а на первом будет умирающая от цирроза печени дочь. Несмотря на отеческую любовь и честное стремление понять причины трагедии (найти поворот, где Настя свернула «не туда»), произведение сохранит свойственную «сверхтексту» Валерия Попова «насмешливую легкость и любование жизнью, даже в таких фатальных ее проявлениях» [10, с. 244]. В этой повести с той же грустной иронией, с которой рассказано о полураспаде любимого Дома творчества в писательском поселке Комарово, повествователь будет вести речь о деградации и гибели дочери.

В повести «Третье дыхание» ничего, кроме описанного выше каламбура про «поседевшего отца», не предвещает страшной судь-

бы Насти. Напротив, она максималистски обижается на отца, что тот мягко отказывается от крайних мер, предложенных ею для спасения матери. Вся надежда героя-повествователя — на спасительное Комарово. Он думает, что приморское лето и правильно подобранные слова вытянут жену из бездны: «...с любой минуты, в принципе, можно начать новую, счастливую жизнь — все зависит от слова, которым начнешь» [9].

Роль «любимых друзей» из первой повести передана единственному другу Кузе, который столь же пренебрежительно «заботится» о Валерии, как те «любили» Валентина. «Интеллектуал» с просто-народным именем Кузя, который занимается организацией международных писательских конференций, использует героя, по его ироническому выражению, в качестве «самолетного мяса» (аналог пушечного) в поездках в Париж и Африку. В поездках герою «удается блаженствовать», несмотря на хамоватого участника конференции Боба, который начал с того, что в самолете «прошел по плечам» повествователя «в грязных кроссовках» [9]. По мысли критика, миссия поповского повествователя — «творить из горя и грязи красоту, присоединять к слезам отчаяния слезы восхищения» [7, с. 275].

Бегство от обыденной реальности в экзотические страны помогает герою чувствовать себя живым. Но ответственность за ближних берет свое, и он с тяжелым сердцем звонит домой. Родные, как обычно, «не подвели» героя-повествователя в худших ожиданиях, поэтому ему необходимо срочно возвращаться в Петербург — спасти непутевых родственников. Как ни странно, его выручает коллега по экологической конференции — тот самый Боб, который оказывается богатым предпринимателем и помогает добраться до дома. В благодарность Валерий выслушивает историю «нового русского»; она не менее смешна и страшна, чем жизнь главного героя повести: «Как учил меня мой отец: “Лучший отдых — смена работы”. Я бы сказал: “Лучший отдых — это смена ужаса”. Чужой ужас — не твой» [9]. Этот афоризм звучит как заклинание: с помощью «красного словца» герой старается «расколдовать» мрачную реальность.

Благодаря новым впечатлениям герой-повествователь обретает силы для жизни и творчества: «Насте тяжело. И с ней поговорю. Всех тут расколдую!» [9]. У него открывается «третье дыхание», чтобы терпеть и любить непростых близких людей. Решение сдать жену в «дом скорби», где «померла» теща, дается герою нелегко. Грубая и беспощадная лексика подчеркивает нежелание героя делать этот фатальный выбор. Повествователь готовит себя к унижительным испытаниям, вызывающим в памяти мучения героини ахматовского «Реквиема»: «Вить будешь по телефону по ночам, и все за это ненавидеть тебя будут! Прежнего симпатягу — забудь. Неприятная пошла жизнь, с неприятными отношениями. “Третье дыхание” мучительным будет! Знай!..» [9]. Герой мучительно сомневается в своей прежней «философии счастья» и даже предполагает, что он напрасно «кривлялся-бодрился сорок лет». А параллель с «Царско-сельской веселой грешницей», заплатившей страшную цену за беззаботную юность, усугубляет мрачное предчувствие грядущих испытаний.

Спасением становится молитва, которая внезапно приходит на ум герою, когда он ночью стоит на коленях, один посреди Дворцовой площади, усыпанной густым снегом, и просит ангела только об одном: вернуть Нонну домой. «Молитвой длиною в жизнь» заканчивается повесть, вновь оставляя читателю надежду, что герою удастся сохранить свое неповторимое видение мира, «интимную связь с жизнью» и спасти от падения в бездну близких ему людей.

### **Литература**

1. Амосин М. Валерий Попов и «радиомузыка жизни» // Звезда. 2014. № 12. С. 104–114.
2. Вайль П., Генис А. Кванты истины. Проза Валерия Попова // Синтаксис. 1987. № 17. С. 111–121.
3. Ермакова А. Третий диалог // Знамя. 2004. № 2. С. 217–219.
4. Леднева Д. Ткач и полотно. О творчестве Валерия Попова. URL: <https://pechorin.net> (дата обращения: 28.04.2025).

5. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 163–176.

6. Мелихов А. Валерий Попов. Ужас победы // Знамя. 2001. № 9. С. 219–220.

7. Мелихов А. Попов как зеркало русского размаха // Звезда. 2024. № 3. С. 275–280.

8. Попов В. Жизнь удалась. Москва: Советский писатель, 1981. URL: RoyalLib.com (дата обращения: 27.03.2025).

9. Попов В. Третье дыхание // Новый мир. 2003. № 5–6. URL: <https://nm1925.ru/journal-archive/2003/05-2003/>

10. Шеметова Т. Г. Переделкино vs Комарово: писатели и литературные мифы. Москва: Издательские решения, 2024. 268 с.

#### NARRATIVE STRATEGY IN THE STORIES BY VALERY POPOV

*Tatyana G. Shemetova*

Dr. Sci. (Phil.), A/Prof.,

Lomonosov Moscow State University

1/51 Leninskiye Gory, Moscow 119899, Russia

[shemetovat@mail.ru](mailto:shemetovat@mail.ru)

*Abstract.* The article explores the narrative technique of Valery Popov, a prominent representative of 20th-century “urban prose”. It is argued that the writer's narrative strategy is based on the evolution of the author's image: through the lyrical narrator of the 1970s and 1980s to the hero-narrator with an authentic authorial name, but not identical to the biographical author in prose of recent years. The toponyms Komarovo and Leningrad/St. Petersburg, which become part of the writer's personal biographical myth, are examined. The change in style from story to story contributes to the development of this myth into an original “supertext” dedicated to the life path of a hero related to the biographical author.

*Keywords:* Valery Popov, narrative strategy, authorial hero, little man, dream poetics, supertext.

УДК 821.161.1.0

## ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

© *Овсянников Дмитрий Яковлевич*

ассистент кафедры русского языка и общего языкознания,  
Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова  
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6  
beginer.writer.1@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию языковых средств и приемов в рассказах Л. Петрушевской в связи с повествовательным стилем писательницы. Основное внимание уделяется анализу лексического и синтаксического уровней текста. На лексическом уровне выделены контраст между бытовой речью и возвышенным слогом, прием эвфемизации, взаимосвязь временных отрезков в повествовании (темпоральность). На синтаксическом анализируется использование поэтических приемов повтора и анафоры. Утверждается, что все выявленные языковые средства связаны с необходимостью и желанием автора вызвать у читателя сочувствие к героям, для чего обратиться к разным типам коммуникативной речевой ситуации в общении рассказчика и адресата.

**Ключевые слова:** Л. Петрушевская, рассказ, повествование, языковая личность рассказчика, диалог с читателем.

Проза Л. С. Петрушевской занимает особое место в литературе рубежа XX–XXI вв. Отражая актуальные социальные конфликты, она является уникальным объектом для лингвистического изучения. Особый интерес вызывает исследование языковых средств в рассказах писательницы, с помощью которых она мастерски трансформирует экзистенциальные вопросы бытия в изображение бытовой реальности своих персонажей. Этой особенности наиболее всего отвечает жанр рассказа, так как, по мнению теоретиков, его повествовательная структура изначально отвечала принципу тесной связи «темы и конструкции»: «...чем свободнее повествование от внеш-

них мотивировок, тем четче проступает в нем экзистенциальное содержание — близость человека к смерти... рассказ ведется не о чем угодно, а о смерти или по крайней мере ввиду смерти, перед лицом смерти, убивающей людей и стирающей память; акт повествования служит именно для сопротивления смерти...» [1, с. 232]. Рассказы Петрушевской подтверждают данную жанровую «конструкцию», и это не только рассказы из цикла «Реквиемы».

Вопрос изучения языковых средств в рассказах Петрушевской связан с повествовательными стратегиями и многообразием повествовательных форм, прежде всего с речевой деятельностью повествователя или героя-рассказчика. Выбор его речевого облика каждый раз объясняется тем, что авторская интенция сознательно направлена в адрес читателя, «языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято...» [9, с 219]. Поскольку затемненность смысла в рассказах Петрушевской часто уводит читателя от истинных авторских намерений и требует от него усилий для их расшифровки, постольку внимание к языковой форме высказывания, ее сюжетно-фабульной функции играет немаловажную роль.

Повествование в рассказах Петрушевской называют сказовым, если герой-рассказчик является главным или одним из персонажей («Бог Посейдон», «Новые робинзоны», «Свой круг» и др.), или сказоподобным, если ведущий повествование не назван, являясь безымянным рассказчиком («Страна», «Сирота», «Кто ответит» и др.). Как справедливо считает Е. В. Падучева, речь идет соответственно о полноценной или неполноценной коммуникативной ситуации [5, с. 259], напрямую связанной с особенностью диалога с читателем.

Полноценная коммуникативная ситуация в рассказах Л. Петрушевской заметна, когда рассказчик от первого лица обращается к читателю, в свободной, раскованной форме высказывая свои суждения, раздавая свои личные оценки изображаемым событиям, комментируя поведение и речи героев. Он очевидец и даже способен описать и объяснить наблюдаемые сцены и эпизоды. Но и в

этом случае процесс говорения носит субъективный характер, поскольку информированность о событиях поначалу вызывает у читателя некое сомнение в достоверности высказывания.

Тем не менее диалогические отношения между перволичным повествователем и адресатом получает свою завершенность в его финальном резюме и в конце концов в идейном авторском смысле. Рассмотрим данный тезис на примере рассказа «Бог Посейдон» (1993), в котором героиня-рассказчица встречается в «приморской глубинке» подругу Нину и с удивлением описывает ее новую жизнь как исполненную мечту. Повествование основано на подробном описании апартаментов, «как в отеле», сменивших однокомнатную квартиру в Москве, где она «прозябала» с сыном. Рассказчица передает изумление, перечисляя свидетельства богатства и изобилия в виде «белокипенных, как морская пена, простыней» и нарядной одежды вместо бедной жизни, где Нина «и белья-то порядочного никогда не знала, а имела одно вечное пальто на зиму и три платья, одно страшней другого» [6, с. 323]. И эта жизнь, «как на картинке в модном журнале», с пожилой свекровью и ее сыном, молодым рыбаком, который заботится о подруге с сыном — «все для дома, для семьи», почему-то не соответствует замечаниям о вечном «измученно-уклончивом виде» и озабоченном лице «бедной Нины». Сниженная разговорная лексика в характеристике подруги — она «человек неделовой, расхлябанный, привыкший все пустить на самотек» — соответствует затем финальному резюме, что Нине «вот так и надо, все представить своему течению, не бороться, опустить руки», чтобы кто-то «не так уж плохо поселил» в роскошных условиях.

Главным языковым приемом в сюжете рассказа становится эвфемизм, изменяющий значение дважды повторяющейся по ходу повествования фразы «*потерпеть крушение и потопление всей жизни*», сказанной в связи с переездом и уходом Нины с прежней работы «в эту дикость, в приморскую пустоту». Выделенная фраза подменяет название подлинной причины перемены в жизни героини-

ни, которую рассказчица скрывала до поры до времени и открыла в финальном сообщении-резюме: «...вернувшись домой в Москву, я узнала, что Нина вовсе никуда не переселялась, а просто год тому назад *утонула* вместе со своим маленьким сыном, попав в известное кораблекрушение...» Слишком жестокая правда для самой рассказчицы вызывает диссонанс у читателя. Вот почему нужна подготовка к этой болезненной правде в виде смягчающего представления о том, что подругу «примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит...» [6, с. 325]. Такова функция эвфемизма — «смягчение грубого и неприятного для говорящего» [3, с. 282], ослабление горестного впечатления читателя от смерти героини.

В рассказ включены фразы, которые напоминают о времени рассказывания событий, которые происходят в настоящем и всплывают в памяти рассказчицы. Об этом свидетельствуют глаголы в значении настоящего времени: «Помню роскошную, как в отеле, комнату...», «в моей памяти все всплывала гостиничная спальня-люкс...», а также фразу «Стало быть, выяснилось...». Так что темпоральность как причинная взаимообусловленность событий во времени — в настоящем (в моменте рассказывания истории) и прошлом (в совершившемся год назад событии) — восстанавливается лишь в финале, но подготовлена приемом эвфемизации. Работа памяти рассказчицы на самом деле, как понимает читатель, происходит в настоящем времени и оказывается результатом богатого воображения, содержащего апелляцию к читателю, учет его ценностных представлений. Так, перечисление рассказчицей условий достатка и изобилия в новой жизни Нины должно и обязано вызвать веру у адресата в их достоверность.

В финале читатель получает также объяснение, почему рассказчица нарушает повествовательное время, когда меняет местами воображаемое в памяти прошлое и совершающееся настоящее, когда узнает о смерти подруги. О богатом воображении можно судить, если заметить, что в картине знакомства рассказчицы с новой жизнью Нины присутствует реальный опыт отдыха на море: в апар-

таментах подруги существует хозяйка с сыном-рыбаком (которого Нина называет сыном бога моря Посейдона), похожие на людей, которые «ждут лета, когда можно будет сдавать и сдавать комнаты». Вместе с тем ее резюме в финале объединяет одновременно прошлое и настоящее, потому что во время рассказывания ей представляется приморская местность там, «где только что я гуляла».

Такое же воображение заодно с работой памяти рассказчицы можно увидеть, например, в повествованиях не только от первого лица, но и от третьего лица, которое подкреплено местоимениями «мы», «наш». Эта своеобразная форма свободного косвенного дискурса встречается в рассказах «Кто ответит», «Смотровая площадка», «Сирота» и других, где повествователь не только опирается на свое сознание и восприятие, наблюдает и оценивает, но и действует, рассказывает не только о других, но и о себе. Так, в рассказе «Сирота» (1993) наблюдается почти сказовая форма повествования об умершем человеке, необычайная сиротская судьба которого «осталась в виде устных рассказов в дырявом сознании сослуживцев» [б, с. 255]. Достоверность «небывалой» истории героя, этого «блокадного ленинградского дитя», создается речью рассказчика, в котором угадывается коллективное знание фрагментов этой судьбы, подчеркиваемое местоимениями *мы, некоторые*. Они и позволяют читателю угадать в повествовательной речи обобщенный портрет сослуживцев героя, к которым относит себя повествователь, вернее, рассказчик со своим определенным языковым обликом в общении с адресатом в виде речевой маски.

О том, что перед читателем появляется речевая маска повествователя, свидетельствует семантика бытового словоупотребления, которая последовательно меняется — от сниженных разговорных формул и псевдолитературных штампов до обобщений, высказанных в финале почти возвышенным бытийным слогом в адрес умершего: «Там, во мраке, он продолжает нам рассказывать свою небывалую историю удачливого сироты, и если бы не голод в детстве, то мало ли что могло произрасти на этой почве. Но рок, судьба,

неумолимое влияние целой государственной и мировой махины на слабое детское тело, распростертое теперь уже неизвестно в каком мраке, повернули все не так. Сирота. Сирота» [6, с. 256].

Подобный облик повествователя называют анонимным в художественном тексте, имеющем режим классического повествования [8, с. 39]. Но в рассказе Петрушевской «Сирота» из цикла «Реквиемы» воспроизведен режим потока сознания, по стилю равного устному диалогу говорящего с имплицитным читателем. И потому по аналогии созданная модель языковой личности может быть названа имплицитным персонажем. Причем эта личность со своей жалостливой заботой о герое-сироте является рассказчицей, чей голос ближе к повседневности, толкам и слухам, вниманием к конкретным бытовым деталям, к чисто женским языковым выражениям. Например, на поиски родных потерявшегося еще младенцем героя, после того как ему исполнилось восемнадцать, в армии или по тюрьмам, рассказчица откликается по-женски сказовой фразой: «А он вон он — выучился, вот тебе и раз, оказывается, в институте и далеко пошел, стал редактором...» [6, с. 255–256].

Такая модель языковой личности отличается уже не только своей информированностью о событиях, но и своими ценностными установками, оценками этих событий. И особенность повествовательной структуры рассказа позволяет говорить о суммировании множества мнений в устах коллективного субъекта при неизменной личности гуманного и сострадательного рассказчика, вернее, рассказчицы. О создании подобной модели языковой личности, находящейся в неполноценной речевой ситуации от третьего лица, может служить рассказ «Страна», вошедший в первый сборник рассказов «Бессмертная любовь» (1988), правда, о гендерной сути здесь могут быть разные мнения [4]. Речевой образ повествователя по близости к эмпирическим деталям может выступать как образ, много знающий о героине — одинокой пьющей женщине с дочерью, судя по тому как может лаконично сообщить о прошлом и настоящем героини: «Раньше бывало так, что, пока дочь не засыпа-

ла, ни о какой бутылке не было речи, а потом все опростилось, все пошло само собой, потому что не все ли равно девочке, чай ли пьет мать или лекарство» [6, с. 59].

В рассказе можно наблюдать прием темпоральности как временной сущности явлений, повторяющийся в действиях героини. Для демонстрации изматывающего жизненного ритма матери и дочери используются наречия, обозначающие временные промежутки совершения действия: «Как она **каждый** вечер, как бы ни была пьяной, складывает вещички своей дочери для детского сада, чтобы утром все было под рукой»; «**Потом** они обе укладываются спать, гасят свет, а утром встают как ни в чем не бывало и бегут по морозу, в темноте, в детский сад»; «**Наконец** кладет трубку и бежит в гастроном за очередной бутылкой, а **потом** в детский сад за дочкой» [6, с. 59]. Как и в других рассказах Петрушевской, повествователь, рисуя свое знание бытового времени героини, напоминая вечное хождение по кругу, обращается к цитированию в виде слухов, например, о бывшем муже героини: оказывается, ей приходится ходить в гости только в те дома, в которые он не ходит «со своей женой, женщиной, *говорят, жесткого склада, которая не спускает никому ничего*».

Языковые средства постепенно вводят читателя в обыденность одинокой безымянной женщины, ищущей успокоения в алкоголе, и повествователь преследует цель передать сложность существования «маленького человека» в бытовой ситуации. От прошлого осталась надежда сохранить круг знакомых после того, как «блондин с ярко-красными губами» перестал «ходить у нее в мужьях». Также на уровне лексики автор использует эвфемизацию: если алкоголь — лекарство, значит, пьянство — болезнь. Повествователь при этом сохраняет долю иронии по отношению к героине, ведь бытовое пьянство матери может вызвать осуждение у читателя, для которого пример этого эвфемизма вполне может сойти за истину. Если бы не финал, где читатель вслед за повествователем вынужден сочувственно согласиться с тем, что у героини остался единственный выход — уйти с помощью алкоголя/лекарства в «страну» забвения.

На синтаксическом уровне выделяется повтор союза *и*, расположенного в начале предложений, а также абзацев как речевых групп. Такая рифмовка в поэзии носит название анафоры (единоначатия): «**И вот** мать, у которой дочь от блондина, осторожно звонит **и** поздравляет кого-то с днем рождения, тянет, мямлит, спрашивает, как жизнь складывается, однако сама не говорит, что придет: ждет. Ждет, пока все не решится там у них, на том конце телефонного провода, **и наконец** кладет трубку **и** бежит в гастроном за очередной бутылкой...» [6, с. 59].

Другие поэтические приемы на уровне синтаксиса обнаружатся в финале, который содержит ответ на риторический вопрос, заданный в первом предложении рассказа: «Кто скажет, как живет женщина со своим ребенком, никому не видимая в однокомнатной квартире». Этот ответ, довольно пространный, обозначит тот же, что и в зачине, голос, использующий возвышенную лексику и приемы повтора: «...и никто не знает, какие божественные сны снятся дочери и матери, никто не знает, как они касаются головой подушки и тут же засыпают, чтобы вернуться в ту страну, которую они покинут опять рано утром, чтобы бежать по темной морозной улице куда-то и зачем-то, в то время как нужно было бы никогда не просыпаться» [с. 60]. Так кольцевое построение, объединяя зачин и финал высоким слогом, контрастно отделяет их от центральной части повествования, где описание обыденных событий перемежается просторечиями и сниженной лексикой. И при этом читатель ощущает единство языковой личности повествователя, и даже его описание реальной «страны» не лишено поэтической интонации, например, как указывалось, в анафорической рифмовке каждой новой фразы в сложном предложении.

Название рассказа «Страна» задает загадку для читателя и постепенно находит для него разгадку, поскольку наречие *никогда*, также имеющее значение темпоральности, выявляет трагический, экзистенциальный смысл финального резюме. Именно в нем отразилось субъективное желание эскапизма повествователя, а не геро-

ини, когда искреннее сочувствие, сострадание ей (если *никто не знает*, как помочь) превращает его в имплицитного персонажа, призывающего читателя к пониманию. Финал рассказа вполне справедливо оценен С. С. Имихеловой: по ее мнению, он «может быть воспринят читателем и с некоторым облегчением, ведь ирреальность “той страны”, хотя и не разрешает трагической коллизии, но выполняет роль катарсиса, коммуникативно объединяя все повествовательные инстанции: речь субъекта повествования, авторскую интенцию и двойственную читательскую реакцию» (2, с. 125).

На наш взгляд, можно говорить, что желанный уход от *такой* земной реальности приравнивается повествователем и самим автором к единственной возможности перехода героини от состояния безысходности к счастью, что в контексте рассказа «Страна» является развернутым оксюморон. Контраст между сниженной и возвышенной лексикой, бытовым, обыденным материалом и бытийным, экзистенциальным смыслом рассказанной истории включает читателя в сопереживание. Как считает И. И. Плеханова, он «испытывает степень гуманистической и эстетической отзывчивости» адресата. Ученый называет такую повествовательную стратегию парадоксальной игрой автора с читателем [7].

Таким образом, рассмотренные языковые средства и приемы в проанализированных рассказах отвечают избранным автором формам повествования, прежде всего обращение к речевой деятельности рассказчика/рассказчицы, чья языковая личность каждый раз соответствует определенной авторской интенции. Наиболее распространенными приемами в сказовом повествовании от первого лица являются эвфемизация, темпоральность, а в сказоподобном типе наряду с ними употребляются поэтические приемы и средства — контраст, анафора, оксюморон. В целом повествователь-рассказчик в рассказах Петрушевской представляет особую языковую личность, которую можно назвать имплицитным персонажем. Именно диалог с имплицитным читателем и становится целью автора в обращении к этим языковым средствам.

### **Литература**

1. Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.

2. Имixelова С. С. Повествовательные стратегии в рассказах Л. Петрушевской // Вестник Бурятского госуниверситета. Язык. Литература. Культура. 2019. Вып. 3. С. 124–128.

3. Крысин П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 384–408.

4. Монгуш Е. Д. Гендерная проблематика и ее художественная реализация в малой прозе Л. Петрушевской // Мир науки, культуры, образования. 2001. № 6-1(31). С. 306–308.

5. Падучева Е. В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

6. Петрушевская Л. Бал последнего человека. Повести и рассказы. Москва: ЛОКИД, 1996. 554 с.

7. Плеханова И. И. Принципы художественной игры Петрушевской. Москва: Флинта, 2019. 126 с.

8. Солганик Г. Я. О структуре художественной речи в сопоставлении с публицистической // Медиалингвистика. 2015. № 1(6). С. 34–42.

9. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

LINGUISTIC MEANS IN LUDMILA PETRUSHEVSKAYA'S STORIES

*Dmitry Ya. Ovsyannikov*

assistant,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

beginer.writer.1@gmail.com

*Abstract.* The article examines linguistic means and techniques in Ludmila Petrushevskaya's stories in relation to her narrative style. The primary focus is on the lexical and syntactic levels of the text. At the lexical level, the contrast between everyday speech and elevated style, the use of euphemism, and the interrelationship of time periods in the narrative (temporality) are highlighted. At the syntactic level, the use of poetic techniques of repetition and anaphora is analyzed. It is argued that all the identified linguistic devices are connected to the author's need and desire to evoke reader empathy for the characters, which is achieved by appealing to different types of communicative speech situations in the interactions between the narrator and the addressee.

*Keywords:* Ludmila Petrushevskaya, short story, narrative, narrator's linguistic personality, dialogue with the reader.

УДК 821.161.1

## ДРАМАТУРГИЯ И ПРОЗА Н. САДУР: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

© *Муллина Дарья Александровна*

старший преподаватель,

Восточно-Сибирский государственный институт культуры

Россия, 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1

dashpin@yandex.ru

**Аннотация.** Автор рассматривает пьесы современного драматурга Н. Садур. Особое внимание уделяется пьесам «Панночка» и «Брат Чичиков», написанным по прозе Н. В. Гоголя, а также пьесе «Замерзли», написанной Н. Садур по собственному рассказу. Предпринята попытка обнаружить, какие задачи ставит перед собой драматург, обращаясь к переводу классической прозы в пьесу, а также с какой целью драматург переводит собственные прозаические произведения в драматические. Анализируя язык героев в пьесах Н. Садур, можно увидеть попытку автора художественно, театрально интерпретировать произведения Н. В. Гоголя с позиций своего времени, а также осмыслить судьбу как гоголевской, так и современной России. Определена другая задача драматурга: в переводах своей прозы в драматические жанры дорассказать историю, которая осталась, на ее взгляд, незавершенной.

**Ключевые слова:** Н. Садур, Н. В. Гоголь, инсценирование, перевод эпического произведения в драму.

Нина Садур является автором и прозаических, и драматических произведений. Начало творчества связано с рассказами, опубликованными в журнале «Сибирские огни» в 1977 г. С 1980-х гг. пишет пьесы и со временем становится известным драматургом, по ее пьесам ставятся спектакли в ведущих московских театрах (Ленком, театр им. Вахтангова, театр им. Ермоловой) и за рубежом (Литва, Грузия).

Многие драматические произведения Н. Садур написаны не только по мотивам русской классической прозы, а также по собственной прозе автора. Пьесы Н. Садур можно, на наш взгляд, разделить на три группы:

1) изначально задуманные как пьесы. К этой группе относятся «Любовные люди» (1979), «Чудная баба» (1981), «Заря взойдет» (1982), «Уличенная ласточка» (1982), «Ехай» (1984), «Сила волос» (1984), «Морокоб» (1987), «Красный парадиз» (1987), «Офени ушли» (2003–2007), «Доктор сада» (2011), «Остров Несусвет (Приключения Оли и Коли)» (2020).

2) написанные по мотивам русской и зарубежной классической прозы: «Влюбленный дьявол» (1983) — комедия по одноименному роману Жака Казота; «Панночка» (1985–1986), написанная по мотивам повести Н. В. Гоголя «Вий»; «Старгород» (1992) — пьеса по мотивам романа Н. Лескова «Соборяне»; «Брат Чичиков» (1993–1998) — пьеса по мотивам поэмы Н. Гоголя «Мертвые души»; «Памяти Печорина» (1999) — пьеса по роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», «Смертники» (2004) — пьеса по мотивам произведений В. Астафьева; «Фалалей» (2013) — пьеса-лубок по повести А. Погорельского «Лафертовская маковница»;

3) созданные по мотивам собственной прозы: «Замерзли» (1987) — пьеса-малютка по одноименному рассказу; «Миленький, рыженький» (1991) — радиопьеса, написанная по одноименному рассказу; «Занебесный мальчик» (1992) — радиопьеса по одноименному рассказу; «Чардым» (1997) — пьеса по мотивам романа «Сад»; «Летчик» (2009) — ночная пьеса по повести «Вечная мерзлота».

Остановимся на пьесах, связанных с темой взаимодействия прозы и драмы. Именно с пьес «Панночка» и «Брат Чичиков», созданных по гоголевским текстам, возникла у автора необходимость диалога с классикой: желание через язык драмы осмыслить русский классический текст и связать его со своим временем. А из произведений третьей группы остановимся на пьесе «Замерзли», так как она стала первой, которую драматург создала из собственного рассказа.

Первой пьесой Н. Садур, написанной по русской классической прозе, стала «Панночка». Она не является инсценировкой или литературным сценарием, который представляет собой воплощение средствами театра «сценической драматургии» [5, с. 3]. Автор указал в подзаголовке пьесы ее жанровую специфику: «Пьеса в двух действиях по мотивам повести Н. В. Гоголя “Вий”». В отличие от инсценировки пьеса по мотивам предполагает свободное обращение с сюжетом, композицией, персонажами, языком прозаического текста. Также предполагается собственная интерпретация произведения, не обязательно совпадающая с авторским замыслом.

В пьесе «Панночка», сюжетной основой которой послужила повесть Н. В. Гоголя «Вий», драматург ограничивает действие во времени (четверо суток) и в пространстве (двор дома сотника и церковь), ограничивает число героев. Требования сцены вынуждают драматурга выбирать из текста повести только те фрагменты, которые можно показать. Поэтому сохраняются все основные события повести: встреча Хомя Брута (Философа) со старухой-ведьмой, полет ведьмы на Хоме, убийство ведьмы, известие о смерти Панночки, отпевание в церкви Панночки, гибель Хомя. Фабула повести при переводе ее в драму в целом не изменяется. Изменено только то, что в пьесе Философ случайно набрел на двор сотника («...ноги сами вывели меня к вам...» [9, с. 229]) и по своей воле решил там заночевать. После этого происходят встреча с ведьмой, полет и убийство. А в повести за Хомой в бурсу приезжают казаки («Он сошел вниз и увидел кибитку... <...> Его ожидало человек шесть здоровых и крепких козаков...») [2, с. 392]. К этому времени он уже встретился с ведьмой и убил ее.

В пьесе Философ встречает старуху-ведьму, находясь у сотника, а в повести встреча Хомя со старухой-ведьмой произошла в хлеву одного из домов небольшого хутора, в которой забрели бурсаки Брут, Халява и Горобец. Старуха-хозяйка этого дома оказалась ведьмой, оседлавшей Хому Брута, ведьма же потом оказалась Панночкой. Такие сложные превращения, происходящие в повести

Гоголя, возможны и нужны в повествовании, но не всегда возможны в драме.

Фрагменты повести, в которых повествование преобладает над действием, Садур опускает: повесть открывается подробным описанием бурсы и бурсаков, затем описываются долгие блуждания по степи бурсаков, подробно описывается двор сотника и т. д. В пьесе об этом можно только сказать в нескольких репликах. Например, известие о смерти Панночки сообщает Явтух, в повести же об этом рассказывает повествователь.

Задача Гоголя как писателя — рассказать о мире и о людях, его населяющих. Эпическому писателю важно широко охватить действительность, описать обстоятельно место, людей, события, вписать это в конкретное время. Гоголь создает целостную картину жизни людей Малороссии, жизни самобытной, веселой, беззаботной, но чем ближе к финалу, тем заметнее становится разрушение этой гармонии. Судьба Хома Брута наглядный тому пример. Веселый, молодой философ Хома Брут за две ночи, проведенные в церкви, превращается в седого старика, в третью ночь страх побеждает и в конце концов убивает философа. Финал повести трагический: зло сгубило человека и человек не смог ему сопротивляться.

Садур сохраняет важное для повести романтическое двоemiрие, обозначенное резкими переходами от дневного, ясного мира людей к ночному, таинственному, исполненному одновременно ужаса и очарования. На этом столкновении светлого мира, к которому принадлежит Философ, и темного мира Панночки построен конфликт пьесы. Главный герой — Философ — в начале такой же веселый и беззаботный, как и гоголевский персонаж. Но он и отличается тем, что каждому явлению дает ученое и разумное, с точки зрения казаков, объяснение, поэтому он и назван в пьесе Философом:

«Явтух. А вот скажи, Философ. Это ладно — месяц каждый день светит. А что внутри земли?»

Философ. Значит так. Внутри земли повидать нельзя. Тайна внутри земли. А если кто осмелится и прокопает сквозную дыру, и

заглянет в самое сердце земли, тот опалит свои очи до конца дней своих, ибо не можно человеку дерзать на такие тайны!

*Явтух.* Ловкий ответ. Ты ученый человек, Философ. Это хороший ответ» [9, с. 230].

Философ отрицает и существование ведьм: «Я так думаю: раз в мире завелась такая густая научность и каждый теперь может объяснить устройство любой вещи и любого обстоятельства, то и ведьмы больше не нужны стали человеку. Сколько бы ведьма ни старалась причинить православному человеку зла, от нее теперь у человека твердая научная ограда, посильней самого псалтыря, прости Господи!» [9, с. 233].

В повести Хома Брут очень мало рассуждает и размышляет. В пьесе с развитием действия меняется Философ: он становится серьезным, впервые задумывается о себе, о своей жизни и добровольно приносит себя в жертву, чтобы собой «заткнуть проклятую бесовскую рану, чтоб и устройство мира не рухнуло и свет мира не омрачился бы от той дыры» [9, с. 266]. М. И. Громова верно отметила: «Навсегда ушел из его души веселый гуляка, в ней поселился отныне страдающий мученик. Он видит и понимает больше, чем все остальные люди, и ему дорого приходится расплачиваться за все эти знания» [3, с. 218].

Ничего подобного не происходит с Хомой Брутом из повести Гоголя, где он лишен внутреннего развития. По мысли Ю. М. Лотмана, гоголевский персонаж лишен внутреннего стержня, своего пути, своего «нравственного пространства, которое не дает себя подавить» [4, с. 281]. В пьесе Н. Садур Хома Брут переосмыслен. Философ становится главным соперником Панночки. В сцене «Бой» происходит кульминация и развязка конфликта: от взгляда на Панночку Философ погибает, оскверненная церковь рушится, но «один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками» [9, с. 270]. Как известно, в развязке конфликта формируется идея пьесы. В пьесе зло проиграло, и жертва Философа оказалась ненапрасной для мира, хотя его

судьба сложилась трагически. У Гоголя герой тоже погибает, но не от взгляда на Панночку, а от страха:

««Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

– Вот он! — закричал Вий и утавил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный, грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [2, с. 416].

Как видим, финал пьесы существенно отличается от повести. Гоголь пишет о мире, в котором поселилось зло и которое разрушает гармонию жизни. Н. Садур пишет о герое, приносящем себя в жертву. В одном из интервью драматург так объяснила свой замысел: «Это пьеса ужаса жертвенности. Когда твоей жертвы мир просто не заметил! И это трагично» [7, с. 15].

Сложно с точностью сказать, почему именно к этому тексту классика обращается драматург. Сама Н. Садур так рассказывала о работе над «Панночкой»: «Если сформулировать кратко, то так: Гоголь позволил мне это сделать. Вот лично мне — лично Гоголь. Это не то что кокетство. Я никоим образом не сопоставляю себя с Гоголем. Но мне было дозволено. Как-то раз я зачитывалась публицистикой А. Белого. Он рассказывал о «Страшной мести» Гоголя. Только тогда я поняла, что значит обжечься Гоголем. Я им тоже обожглась. Я просто его пересказала...» [7, с. 15].

Во-первых, Н. Садур говорит о некой внутренней мистической связи с классиком («мне было дозволено»), во-вторых, о физическом проживании его («я им тоже обожглась»), в-третьих, о том, что она его пересказала, то есть интерпретировала. Значит, написание пьесы по повести великого писателя вызвано внутренней необходимостью современного драматурга. С одной стороны, это попытка соприкоснуться с художественным миром Гоголя, «физически его пережить», существуя в его эстетической системе. На наш взгляд, некоторые художественные особенности прозы Гоголя отражены в последующем драматическом творчестве Н. Садур — это и романтическое двоемирие, и существование бытового и фантасти-

ческого пространств, и важные для ее художественного мира образы бездны, тьмы, дыры («раны бесовской»), откуда проникает зло в мир людей, и мотивы окаменения, замерзания от этого проникновения. С другой стороны, обращение к классику связано с желанием драматурга осмыслить современную действительность и положение человека в ней. Как отмечает исследователь М. А. Цыпуштанова, «ощущение расколотости мира и власти хаоса в жизни человека» [11, с. 195], которое Н. В. Гоголь передал в «Миргороде» и повести «Вий», побудило Н. Садур обратиться к его творчеству. Поэтому нам кажется вполне закономерным обращение драматурга к другому великому произведению Н. В. Гоголя — поэме «Мертвые души», которой присущи важные черты романа.

Пьеса «Брат Чичиков» была написана для театра Ленком по предложению Марка Захарова. Пьеса представляет собой вольную трактовку [3, с. 220] поэмы Н. В. Гоголя, в ее подзаголовке указано «пьеса по мотивам».

Основу пьесы, как и поэмы, составляет сюжет-путешествие Чичикова по России. Но в отличие от поэмы герой пьесы — контрабандист Чичиков, скрываясь от пограничников, возвращается в Россию из Италии. Возвращается еще и потому, что в России можно разбогатеть. Встреченная им Незнакомка как раз и подтверждает эту мысль героя и советует: «В России сейчас великий мор, великий! <...> мертвые-то с живыми перепутались и уж не видно — где кто. А ты возьми, их выкупи, как живых, да в банк заложь, под проценты» [9, с. 354].

Сохраняя сюжет-путешествие, Н. Садур в пьесе меняет композицию: вводит пролог, меняет последовательность посещения помещиков (Манилов, Собакевич, Плюшкин, Ноздрев, Коробочка) и не всегда объясняет, как Чичиков попадает к помещикам (только к Манилову он попал потому, что искал границу России, а на границе «одна Маниловка» [9, с. 370]). Чичиков очень свободно перемещается в пространстве, и это перемещение не имеет причинно-следственной связи. Садур дополняет основной сюжет сценами Чи-

чикова с Незнакомкой, с мертвыми мужиками (I действие, картина 4) и сценой в преисподней (II действие, картина 12). Драматург вводит нового персонажа — Незнакомку, ставя ее в один ряд с главным героем пьесы (в романе она упоминается вскользь и оказывается затем губернаторской дочкой). Отступая от текста поэмы, драматург вполне очевидно ставит и решает определенную задачу.

Роман как эпический жанр предполагает большое повествование о судьбе героя в процессе его развития в развернутом художественном времени и пространстве. Соответственно, задачи, которые ставил перед собой Гоголь, масштабны, монументальны. «Мертвые души» для писателя были величайшим делом всей жизни: «Вся Русь отзовется в нем!» [1, с. 149]. В поэме Гоголя изображены различные «уровни» русской жизни: это дворянская Россия, Россия чиновничье-бюрократическая, Россия народная. Россия представлена в ее настоящем, и автор проливает свет на ее великое будущее. Волнуют писателя и вопросы нравственные: в чем смысл и назначение человеческой жизни, вопросы духовного состояния русского общества. Тема духовного омертвения заявлена в названии поэмы и раскрыта в образах помещиков. Принцип их расположения связан с идеей духовной деградации персонажей, по мере движения сюжета она звучит все более трагично. Но наряду с изображением мертвых душ в поэме возникает образ прекрасной человеческой души — образ рассказчика. Знаменитые лирические отступления «вливают романтическую струю в роман. Мелочи и дрязги жизни как бы рассеиваются, изображение начинает светлеть <...> В последней главе романа брочка Чичикова, русская тройка <...> превращается в символический образ стремительного, “чудесного” движения Руси в неведомую даль» [1, с. 228].

Сохранить авторский замысел поэмы Гоголя во всей полноте средствами драмы практически невозможно и не нужно. Драматург сталкивается с необходимостью выбирать для своей пьесы те главы, которые потенциально театральны, драматургичны. Все главы с помещиками можно перенести на сцену, считает Н. Садур, но при

этом нарушает их последовательность. А она была важна для Гоголя в развитии темы постепенно усиливающейся духовной деградации, омертвления героев. Для пьесы изначально заявлена тема смерти. В одной из первых реплик Незнакомка говорит о великом море в России. И Чичиков приезжает в Россию, населенную мертвецами: нет ни одного огонька по пути, вокруг тьма, мертвые мужики рассказывают Селифану о своей смерти, мертвы все помещики. Н. Садур постоянно подчеркивает мертвенность всего, что встречает Чичиков на своем пути («страшные мужики в погребальных венчиках»), гроб с покойником у Собакевича и т. д.).

Мертва и Незнакомка: она «страшная, известковая», она — «покойница». Драматург в отличие от писателя не ставит своей задачей показать путь духовного омертвления. Смерть — это предлагаемое обстоятельство пьесы, поэтому последовательность посещения помещиков кажется, на первый взгляд, случайной и лишенной логики.

Драматург пишет пьесу о Чичикове. Об этом говорит ее название — «Брат Чичиков». Не случайно герой назван «братом». Кажется, что драматург подчеркивает, что он не враг, не друг, не литературный персонаж, значит, читатели и зрители должны увидеть и почувствовать в нем что-то родственное.

Н. Садур пишет историю о человеке, который сбился с пути, лишился ориентиров. Он поставлен в ситуацию выбора — разбогатеть за счет мертвецов в России или искать счастья в Италии, занимаясь контрабандой. Своей склонностью к разного рода авантюрам и желанием разбогатеть он похож на гоголевского «подлеца», но у него еще жива совесть, и это главное, что отличает его от других героев пьесы: «А Бог что мне скажет? <...> Ой будет мне, ой будет! <...> Но мертвые души-то! Ой, лакомо! Ой, лакомо! <...> А Бог скажет...» [9, с. 365].

Чичиков часто показан в движении, он мчится скупать мертвые души, но иногда он останавливается и задумывается о том, что совершает. Для этого Н. Садур вводит сцены, где Чичиков беседует с Незнакомкой:

«Незнакомка. Ты говори, душа моя, говори, я твой голос слушать люблю.

Чичиков. Я уж все сказал, вы знаете, об чем мечтаю.

Незнакомка. Знаю. Расплодиться мечтаешь через мертвых.

Чичиков. Да. (*Помолчав*). Не вертите словами-то! Чрез мертвых расплодиться! Мертвое не плодит...» [9, с. 379].

«Чичиков. <...> Для чего тебе домик, бедная?

Незнакомка. А тебе?

Чичиков. Да ведь я человек, а ты-то кто, милая?

Незнакомка. Да ведь я человек, а ты-то кто, милый?» [9, с. 380].

Незнакомка — самый загадочный персонаж пьесы. Невозможно до конца понять, кто она, откуда пришла и куда исчезла. Ее изменчивые блики и функции в пьесе разнообразны: то она конь Чубарый, который мчит бричку Чичикова. Недаром Селифан обращается к Чичикову со словами: «Чубарый быстрый конь, только, по его вышло, мы ведь, барин, всю-то Русь на бабе проскакали» [9, с. 409]), то она ведьма, то покойница, которую Чичиков приманил к себе, или его невеста, она же — его совесть, его второе «я», темная сила, которая мчит его прямо в преисподнюю. Она же — его судья в аду, когда говорит ему: «Ты толст, жаден. Ты вон, нагреб себе капиталу, как не знаю кто. Печально с тобой» [9, с. 409].

В финале пьесы Чичиков раскаивается в содеянном и ищет путь к своему спасению («Дайте мне лестницу. Я к Богу моему хочу!» [9, с. 413]), но оказывается в могиле. И все-таки в развязке показано, не как умирает Чичиков, а как он готовится к своему рождению.

Таким образом, Садур изображает внутренний путь Чичикова — «от маскарадного мелкого беса к живому человеку, страдающему и задумавшемуся, от героя сатирического в начале — к лирическому в конце пьесы» [3, с. 221]. Чичиков осознает в себе наличие зла и готов бороться с ним, но внутреннее рождение еще впереди. Согласно идейному замыслу драматурга, если у героя возникли душевные муки, значит, душа его ожила, «оттаяла»: «Мой герой взял на себя миссию показать грех России, грех, содеянный всеми нами.

В конце концов оказывается, что он единственный живой человек, а по земле ходят мертвые души, и что он сам пока еще не родился, находясь во чреве земли-матери» [3, с. 222]. Осмысляя классического персонажа, Садур напоминает своему читателю/зрителю о необходимости преодолеть внутреннюю нецельность, растерянность.

Пьеса «Брат Чичиков» — это и размышление о России. Образ Руси — один из важных образов как романа, так и пьесы. В пьесе Русь — это пространство, лишённое границ и ориентиров. Движение главного героя всегда затруднено тьмой, бездорожьем, бурей. Тьма беспросветная, буря, степь, бездорожье — из этих компонентов складывается образ России. Но она не мертва, она только спит, и будущее ее духовное рождение возможно, как возможно духовное возрождение Чичикова. И в этом убеждении Н. Садур следует за великим классиком.

В процессе работы Н. Садур над гоголевскими текстами пришло понимание, как в процессе родовой трансформации меняется замысел, как перестраивается структура прозаического произведения, что и явилось, на наш взгляд, толчком к переводу своих прозаических произведений. Творческое увлечение, начавшееся с «Панночки», перерастает в сознательную необходимость создавать пьесы по своей прозе. В 1980-е гг. Н. Садур пишет цикл рассказов «Проникшие», куда вошел рассказ «Замерзли» (1984). На основе рассказа Н. Садур создает одноактную пьесу-малютку «Замерзли». Это первый опыт драматурга по инсценированию собственной прозы.

Все рассказы цикла «Проникшие» посвящены встрече героини со злом. Обстоятельства встречи, ее последствия у каждой героини разные. Рассказ «Замерзли» — это история взросления подростка. Взросление произошло от встречи со злым Левоу в театре, куда героиня — она же рассказчица истории — устроилась подрабатывать уборщицей, потому что ее мама все деньги тратит на своих ухажеров. На задворках театра Надя постоянно мерзнет, и злоба становится ее единственным ощущением от окружающего мира. Она считает, что живет в мире, где «очерстевшие, замерзшие люди не замечают, что вокруг — ад, а дебил — его правитель» [10, с. 225].

В пьесе-малютке девушку зовут Надей, и она, уборщица в театре, сталкивается с юридическим Левой. Она называет его «дебиллом», думает, что он глухонемой и живет при сохранившейся часовне. Открытием для Нади становится то, что немой урод дядя Лева может говорить, что он не приживала, а работает ключником в театре и, оказывается, у него есть трудовая книжка. К финалу она «оттаивает», чувствуя наступившую теплоту в мире.

Если в рассказе описана бытовая ситуация, частный конфликт героини со злым дядей Левой, то в пьесе показан конфликт человека с окружающей агрессивной действительностью и заявленная автором проблема столкновения со злом значительно укрупняется и дополняется. В отличие от рассказа в пьесе не делается акцент на противостоянии Левы и Нади, вводится третье лицо — Лейла, беженка из Дагестана, спасающаяся от жестокого отца. Обозначается новая тема — тема освобождения от «проклятого» мира, когда на двух одиноких и уставших людей оказывают воздействие едва слышные звуки театральной сцены, они бессознательно тянутся к прекрасному, чувствуют красоту театрального реквизита, особенно большого креста, напомнившего новозаветный миф о спасении и Спасителе.

Пьеса «Замерзли» наделяется чертами эпоса — стремлением от конкретной частной ситуации выйти к состоянию большого мира. Эпическое событие, в свою очередь, получает драматургическое оформление: от тесноты и холода бытового пространства героиням дается возможность прорваться к красоте, вечным ценностям. Современному драматургу интересна именно эта особенность гоголевской драматургии, о которой писал Ю. Манн: «...театр, сцена, уже в силу пространственного своего ограничения, всегда обнаруживали сильнейшее стремление к оформленной универсальности, к созданию художественного аналога большого мира — Вселенной» [6, с. 173]. Н. Садур, переводя эпический текст в драму, чувствовала, с одной стороны, жесткие рамки, не позволяющие «расплываться», требующие четкости воплощения, «строгости конструкции» [8], а с

другой — стремление максимально обобщить действие, придать ему глубинный, универсальный смысл.

На вопрос «Почему возникает необходимость классическую прозу переписать и создать на ее основе пьесу или собственную новеллу продолжить и оформить в драматическую форму?» сама Н. Садур отвечает так: дело не только в том, что осталось нечто недоговоренное, а есть желание обратиться к текстам, уже написанным и при этом «перетекающим в театральность...» [8]. Немаловажно и то, что этот увлекательный процесс, описанный, к примеру, М. Булгаковым в «Театральном романе», поможет понять свое время, найти героя своих произведений, задуматься о судьбе России.

### **Литература**

1. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 томах / под общей редакцией С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 7. Письма. Москва: Художественная литература, 1979. 429 с.
2. Гоголь Н. В. Вий // Избранные произведения: в 2 томах. Ленинград: Лениздат, 1965. Т. 1. С. 380–417.
3. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI в. Москва: Флинта: Наука, 2006. 368 с.
4. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. 352 с.
5. Малочевская И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки: учебное пособие. Ленинград: Изд-во ЛГИТМИК, 1988. 45 с.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. Москва: Художественная литература, 1988. 413 с.
7. Садур Н. «Искусство — дело волчье» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/> (дата обращения: 05.11.2025).
8. Садур Н. «Нервная система бравых пьес» // Частный корреспондент. 2015. URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/nina-sadur-nervnaya-sistema-bravykh-pes/> (дата обращения: 05.11.2025).

9. Садур Н. Н. Обморок. Книга пьес. Вологда, 1999. 500 с.

10. Симон Г. А. Онтология зла в книге рассказов «Проникшие» // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 10. С. 225–227.

11. Цыпуштанова М. А. Пьеса Н. Садур «Брат Чичиков»: опыт диалога с классикой // Вестник Удмуртского университета. 2008. № 3. С. 193–200.

DRAMA AND PROSE BY NINA SADUR:  
THE PROBLEM OF INTERACTION

*Darya A. Mullina*

Senior Lecturer,

East-Siberian State Institute of Culture

1 Tereshkovoy St., Ulan-Ude 670031, Russia

dashpin@yandex.ru

*Abstract.* The article examines the plays of contemporary playwright Nina Sadur. Particular attention is given to the plays «Pannochka» and «Brother Chichikov», based on the prose of Nikolai Gogol, as well as the play «Frozen» by Nina Sadur based on her own short story. An attempt is made to identify the playwright's goals in translating classical prose into drama, as well as her purpose in translating her own prose works into drama. Analyzing the characters' language in Nina Sadur's plays reveals an attempt to artistically and theatrically interpret Gogol's works from the perspective of her time, as well as to reflect on the fate of both Gogol's Russia and contemporary Russia. Another goal of the playwright is identified: the desire to complete a story that, in her view, remains unfinished through the translation of her prose into dramatic genres.

*Keywords:* Nina Sadur, Nikolai Gogol, staging, translation of epic into drama.

УДК 821.161.1

**РУССКАЯ ИСТОРИЯ XX в.  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. ПЕЛЕВИНА**

© *Гусяков Сергей Андреевич*

аспирант,

Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова

670000, Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а

[guslyakov\\_sergey@mail.ru](mailto:guslyakov_sergey@mail.ru)

**Аннотация.** Творчество В. Пелевина в 1990-е гг. неразрывно связано с осмыслением исторических событий, произошедших в России в XX в. Вовлекая читателя в эти события, В. Пелевин придает им аллегорическое прочтение отечественной истории прошлого столетия. В статье утверждается, что анализ и интерпретация исторических событий В. Пелевина демонстрируют нестандартный подход к российскому историческому прошлому, смело сочетая фактическую хронологию с метафорическими слоями и аллюзиями, результатом чего становится уникальный механизм художественного осмысления исторических процессов. Не только насыщенность аллюзиями, но и способность выявлять и рефлексировать над внутренней логикой исторических трансформаций отличают прозу В. Пелевина от классического изображения исторических событий. Делается заключение, что произведения В. Пелевина играют роль независимого художественного катализатора для формирования нового взгляда на реальность прошлых событий, определяющих будущую траекторию российской истории.

**Ключевые слова:** В. Пелевин, российская история XX в., Ленин, Чапаев, 1990-е гг., самоидентификация героя.

В начале 1990-х гг. в российском обществе, а значит, и в литературном процессе, резко возросло внимание к отечественной истории. Это обусловило особую значимость любого текста, в который включался исторический материал. Тяготение к прошлому сказывается в разных жанрах, не только в историческом романе как наиболее устойчивой формы осмысления истории, способной по своей приро-

де установить связь между исторической фактологией и острыми, неоднозначными проблемами современности.

Мастерство в историческом жанре заметно у В. Пелевина, начиная с новеллистических повествований в его дебютном сборнике «Синий фонарь» (1991). Так, в рассказе «Хрустальный мир» хронология привязана к вечерним часам 24 октября 1917 г., а действие локализовано на Шпалерной улице — той самой, что в исторической памяти читателя прочно ассоциируется с фигурой Ленина, направлявшегося в Смольный. Стоит подчеркнуть, что В. Пелевин не помещает подлинную историческую фигуру в фокус повествования, портретная характеристика будущего вождя лишь включает узнаваемую картавость и детали облика, позволяющие идентифицировать персонажа. Причем автор виртуозно пародирует его легендарную конспиративную ловкость, гиперболизируя ее до откровенного гротеска в целой веренице маскарадных образов: то он господин, «похожий на специализирующегося по многотысячным рысакам конокрада», то «жирная женщина в шляпе с густой вуалью», то поручик Преображенского полка Кривотыкин [7].

Пелевин обращается к канонам классического исторического романа, и историческое событие предстает здесь через призму восприятия его рядовыми участниками — молодыми юнкерами Николаем и Юрием, представителями старой культуры, охраняющими Временное правительство в Смольном. В то же время жанр новеллы направлен на воспроизведение одного исторического события, да еще за предельно короткое время. От их решения зависит судьба страны: воспрепятствовать проходу большевистского лидера в Смольный или же, поддавшись на его уловки, пропустить, не выполнив своей миссии. В роли этих главных участников исторического события у Пелевина предстают фигуры двух всадников-юнкеров, похожих на «сгорбленных серых обезьянок», которые из-за дурмана кокаина были обмануты «усатым мужиком средних лет» большевиком с финской фамилией Эйно Рахью, в котором автор воплотил подлинную историческую личность. Автор вполне сатирически и в

то же время сочувственно изобразил «старую» интеллигенцию, одурманенную не только кокаином, но и квазифилософскими идеями западных идеологов, с одной стороны, и романтически отвлеченными грезами символистской поэзии — с другой. Пропуская Ленина в Смольный после третьей попытки, юнкера предопределяют последующую траекторию российской истории. Исторический выбор утрачивает свою значимость, превращаясь почти в фарс. Такова, на первый взгляд, ироническая интерпретация автором исторического исхода в пользу большевиков, если бы не те аллегорические метафоры, которыми он пользуется на протяжении всего повествования, начиная с эпиграфа из стихотворения А. Блока.

Эпиграф к рассказу — строки из стихотворения Блока 1904 г. «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...», которое не раз с упоением читает наизусть Юрий. В нем лирический герой Блока с другом бредут в «безлюдье окаянном» и встречают третьего — он «в измятом картузе над взором оловянным», и с ним уже втроем продолжают свой путь. Символическое иносказание подчеркнуто еще и тем, что всадники-юнкера имеют полуфольклорные фамилии — Муромцев и Попович, которые контрастируют с тем восторгом, с каким интеллектuala Юрий Муромцев декламирует стихотворение Блока с затемненным смыслом и цитирует заумную книгу «Закат Европы» немецкого историософа Шпенглера и мысли швейцарского психолога. Другому же юнкеру Николаю Поповичу, не искушенному в умных разговорах, но «склонному к метафоричности», под действием наркотика привиделись дороги и дома его детства, а затем огромный белый город, «как бы висящий внутри огромного хрустального шара, и этот город — Николай знал это совершенно точно — был Россией» [6, с. 249].

Одним из философских представлений в рассказе «Хрустальный мир» является вопрос о назначении человека. Во время принятия очередной дозы наркотика Юрий спрашивает Николая, есть ли у него миссия. Простодушный Николай удивляется, не шутит ли его товарищ. Тогда как его товарищ считает, как и многие пелевинские

герои, желающие осмыслить вечный философский вопрос «Зачем ты живешь и в чем твое предназначение?»: «Миссия есть у каждого, просто не надо понимать это слово торжественно... человек чаще всего не догадывается, в чем его миссия, и не узнает того момента, когда выполняет действие, ради которого был послан на землю» [6, с. 233].

Но вот проходит действие наркотика, и появляются беспросветная тоска, душевные страдания и мучительный «отходняк». Вместо видения хрустального шара — хруст под копытами осколков стеклянной витрины, холодная и грязная улица, когда эмоциональный Николай попросит прочитать последние строки стихотворения Блока и Юрий их воспроизведет:

И дальше мы идем. И видим в щели зданий

Странную игру вечерних содроганий [2, с. 150; 6, с. 255].

В цитируемых героем строках речь идет о наступлении ночной темноты для идущих в будущее героев. Героям-юнкерам не удастся исполнить свою миссию и защитить хрустальный мир — символ России. Упоминаются в рассказе наряду с 2017 г. другая дата-цифра — 1825 г. и изображение «с пятью профилями — не то с коньячной бутылки, не то из теософского журнала». В этом видении по-детски наивный юнкер Николай не угадает пророческое предупреждение при виде казненных дворян-декабристов. Но и эта аллюзия амбивалентна, т.е. полна серьезной и одновременно сниженной оценки одного дня осенью 1917 г., что, по мнению автора, не исключает возможность другого пути для России, т. е. утверждает вариативность истории вообще.

В рассказе есть немало переключек с другими более поздними текстами Пелевина, особенно с романом «Чапаев и Пустота» (1996), в котором, правда, действие происходит не в Петрограде, а в заснеженной Москве 1919 г., но тема России в суровое время исторического перелома объединяет сюжеты рассказа и романа. Пелевин, отталкиваясь от ключевых сцен, заимствованных из повествования Д. Фурманова «Чапаев», и творчески их преобразуя, предлагает соб-

ственную трактовку. Фурмановский текст представляет историю в качестве «исторически неизбежного процесса» [5]: крах армии Колчака предопределен, равно как и неминуемое наступление новой, светлой эпохи. Примечательно, что сам Фурманов далек от идеализации своего персонажа: его Чапаев порой вспыльчив и тщеславен, падок на лесть, излишне доверчив и откровенно малограмотен. У Пелевина же Чапаев превращен в образ буддийского учителя-гуру, мистика-философа, а Петька — в декадента рубежа веков Петра Пустоту, влюбленного в Анну, эмансипированную девушку. В конечном счете фурмановский роман превращается в иллюзию, в сон, а значит, в миф об истории, который демонстрирует глубинное сомнение в ее объективности.

Персонажи романа, составляющие ядро чапаевского мифа, — Чапаев, Петька и Анка-пулеметчица, претерпевают радикальную трансформацию не только по отношению к роману Д. Фурманова, но и знаменитой экранизации, созданной братьями Васильевыми, а также пласту фольклорных анекдотов, укоренившихся в массовом сознании, и обретают в тексте Пелевина непосредственное обращение к читателю для осмеяния сложившихся мифов, стереотипов, штампов о двух исторических эпохах.

Кроме того, Пелевин опирается на реальные исторические даты, выстраивая диалог с читателем и закрепляя в его сознании авторскую позицию по отношению и к прошлому, и к настоящему. На это направлены даже внетекстовые указания. Так, он предваряет роман эпиграфом, состоящим из слов, которые вполне неожиданно присваивает восточному завоевателю: «Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся по багровой закатной степи, я часто думаю: где я в этом потоке. Чингис Хан». Неожиданны они в устах восточной личности, потому что напоминают о субъективной идее западного человека обрести свою личностную идентификацию. И в конце повествования автор указывает, что роман представляет собой записки или воспоминания главного героя — Петра Пустоты, поэта Серебряного

века, написанные в 1923–1925 гг. в Кафка-юрте, т. е. автор указывает годы, когда создавался роман Д. Фурманова «Чапаев», а ироническое название места создания записок также является единством западного и восточного дискурсов, добавленных к соцреалистическому роману и советскому фильму о Чапаеве. Этот симбиоз также воспроизводит знакомые культурные коды, сложившиеся в сознании читателей — современников автора.

Опора на историческую и культурную память читателя заключена и в том, чьи сны пациентов в психиатрической клинике записаны Петром Пустотой и воспроизводят их сознание (в том числе собственное) и большое воображение в размышлениях о судьбе России в смутные переходные эпохи. О путях поиска подлинного пути России также немало авторской апелляции к читательской активности. Так, в своих снах молодой парень Просто Мария мечтает о браке с Терминатором, а Сердюк, бывший люмпен, лелеет мечту об «алхимическом браке» с Востоком после принятия его в воинство самураев. И все эти сновидческие мечты, метафорические в своей основе, утопичны и неисполнимы, по мнению Пелевина. Здесь он напоминает читателю знаменитый фразеологизм из произведения Ильфа и Петрова «12 стульев» (1929 г.): «Запад нам поможет». В 1990-е гг. актуально звучит эта прецедентная издевательская фраза остроумного Остапа Бендера к старорежимным членам оппозиционной организации «Союз мечи и орала»: «Вы дворяне? Крепитесь! Заграница нам поможет!», которая звучит как намек на ту помощь, которую оказывала иностранная интервенция в гражданской войне с большевиками. Пелевин таким образом высмеивает надежды своих современных читателей, принимающих гуманитарную помощь с разных концов мира как спасительную. Сатирическая направленность романа удачно использует интертекстуальный намек автора.

Раздвоенность психики главного героя запечатлевает двойственность его существования и тем самым превращает его в персонажа излюбленного пелевинского типа, чье бытие определяется поиском собственной идентичности и жизненного пути. Но Петр в ро-

мане оказывается единственным, кто приблизился к подлинному лику Чапаева, а значит, обретает черты исторической фигуры [1, с. 61].

Чапаев в романе Пелевина изображен как гуру-учитель, вождь, герой гражданской войны, т. е. это человек как миф, который знает, как и откуда придет к герою (да и к читателю) спасение, способен показать путь к спасению. Так, в диалогах Чапаева и Петьки на луковицах объяснена природа человеческого сознания, точно так же, как в кинофильме «Чапаев» герой объяснял на картофелинах то, как командир действует во время боя. И внушает Петру, что он сам может своей мыслью, чувством, своей точкой зрения спастись и обрести Условную реку абсолютной любви (УРАЛ). Отсюда и композиционно Пелевин выстраивает пространственно-временную структуру так, что в центре находится именно сознание и подсознание одного единственного героя.

Другие исторические персонажи — Григорий Котовский, легендарный командир Красной армии, и белогвардеец барон Унгерн с его призывами во Внутреннюю Монголию — выступают столь же мифологизированными вождями революционной эпохи. У Пелевина они предстают как фантазмагорические фигуры, чья связь с историческими прототипами полностью утрачена, и действуют они также в пространстве нарочито сниженного, пародийного контекста.

В романе «Чапаев и Пустота» Пелевин развенчал, подверг пародированию и переосмыслению миф о героизме гражданской войны. Революционные матросы носят пулеметные ленты как бюстгалтеры и пьют «балтийский чай» с кокаином. (Так и в рассказе «Хрустальный мир» интеллектуалов, не принявших революцию и рассуждающих о своей миссии, интересуется наркотик, ведь только он и способен напомнить о прежней жизни, наполнить смыслом их существование). Война белых с красными ткачами (что одно и то же, потому что они одинаково созданы «коллективно помутненным разумом») изображается так, что и те, и другие готовятся сжечь хату, в которой Петр вместе с Чапаевым распивают самогон (своеобразный метод обрести иное измерение), и только бездействие Чапаева

отвергает любую бессмысленную борьбу — этот «главный лозунг всех войн и революций» [2, с. 172].

Авторская позиция в романе «Чапаев и Пустота» заключена в главной идее — воздействии периодов гражданской войны и так называемой перестройки на психическое состояние людей: именно они становятся катализатором помрачения рассудка героев. Как констатирует лечащий врач Петра Пустоты, сознание Петра Пустоты и его соседей по больничной палате не справилось с грузом выпавших на их долю перемен. Вот почему в романе активно задействовано пространство сновидений, открывая доступ к запутанным психологическим конфликтам. Зыбкость двух времен ощущается в угнетенном состоянии центрального героя, в его помраченном сознании и порыве сбежать в «никуда». Страх и ощущение незащитности формируют его реакцию на любую из предлагаемых реальностей, в которых он существует одновременно, будь то революционный хаос или перестроечная смута. Созданный автором особый мир «нигде» становится для персонажа единственно возможным убежищем. Отсюда ощущение реального и иллюзорного утрачивает всякую определенность, как и иллюзорное желание героя постичь собственную идентификацию.

Петр Пустота в финале, когда следует за учителем в светящийся поток УРАЛа, «трезво осознает всю несбыточность и опасность достигнутой утопической идеи» [4, с. 507]. Герой Пелевина осознает, что прорваться к своему окончательному «я», может быть, в самом деле невозможно, ведь подлинная свобода достигается хотя бы отказом от устоявшихся правил игры, стереотипов сознания и знания о Серебряном веке, гражданской войне, о людях, живших в ту эпоху.

В сознании современных читателей, обнаруживающих историко-культурные реминисценции и аллюзии из анализируемых произведений В. Пелевина, складывается убеждение, что многие идеи и открытия в художественном изображении исторического ландшафта заложены их автором для читателей XXI в. с вполне определен-

ной целью. Развенчивая сложившиеся мифы, стереотипы в истолковании важных исторических событий XX в., писатель активизирует и формирует необходимость нового взгляда на прошлое, настоящее и будущее российской истории. И этот взгляд подсказан независимым художником, чья культурная память историка, психолога, философа помогает вступить в диалог со своими современниками.

### **Литература**

1. Аксенова О. А. Историческая личность в системе персонажей постмодернистского повествования (на материале современной историографической метапрозы) // Вестник Кемеровск. гос. ун-та. 2007. № 2. С. 59–63.

2. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 томах / под редакцией В. И. Орлова и др. Москва; Ленинград: Худ. лит., 1960–1963. Т. 2.

3. Душина Л. Н., Грачев Н. Д. Маргинальные черты постмодернистской культуры (проза В. Пелевина) // Философия, культура, современность: сборник научных трудов. Саратов, 2002. С. 165–174.

4. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Москва: Академия, 1998. Т. 2. 688 с.

5. Лобин А. М. Исторический дискурс в неисторической прозе рубежа XX–XXI веков // Известия Пензенского гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 316–318.

6. Пелевин В. О. Все рассказы. Москва: Эксмо, 2007. 512 с.

7. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота: роман. Москва: Эксмо, 2007.

RUSSIAN HISTORY OF THE 20TH CENTURY  
IN THE ARTISTIC INTERPRETATION OF VICTOR PELEVIN

*Sergey A. Guslyakov*

Postgraduate Student,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

guslyakov\_serгей@mail.ru

*Abstract.* Victor Pelevin's work is inextricably linked with the understanding of historical events that occurred in Russia in the 20th century. By engaging the reader in these events, Pelevin provides them with an allegorical view of Russian history of the past century. The author claims that Victor Pelevin's analysis and interpretation of historical events demonstrates an unconventional approach to Russia's historical past, boldly combining factual chronology with metaphorical layers and allusions, resulting in a unique mechanism for artistically interpreting historical processes. Not only the richness of allusions but also the ability to identify and reflect on the internal logic of historical transformations distinguishes Pelevin's prose from classical depictions of historical events. It is concluded that Victor Pelevin's works act as an independent artistic catalyst for the formation of a new perspective on the reality of past events that determine the future trajectory of Russian history.

*Keywords:* Victor Pelevin, 20th-century Russian history, Lenin, Чапаев, 1990s, hero self-identification.

УДК 821.161.1

**ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ Я. ПУЛИНОВИЧ  
«ЖИТИЕ ФЕДОРА МИХАЙЛОВИЧА И АЛЕВТИНЫ ПАВЛОВНЫ,  
ИЛИ ЖАРКОЕ КОВИДНОЕ ЛЕТО»**

© *Малофеева Маргарита Георгиевна*

магистрант,

Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6

thecutepand@gmail.com

**Аннотация.** В статье раскрыты тенденции развития современной русской драматургии на примере пьесы «Житие Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето» (2022) Ярославы Пулинович. В пьесе поставлены острые социальные проблемы, характерные для современной «новой драмы», раскрываются особенности ее художественной структуры, выявляются истоки извечного конфликта отцов и детей в драматическом действии. Утверждается, что во внутренней драме героев проявляется гуманистический характер позиции драматурга по отношению к кризису в душевном состоянии человека и общества. Конфликт в пьесе носит острый социально-психологический характер: кризис в семейных отношениях обнаруживает желание человека осознать настоящую потребность выхода к самопознанию, пониманию себя и других.

**Ключевые слова:** «новая драма», внутренний конфликт, социальная проблематика, конфликт поколений, пьеса, Я. Пулинович.

Современная русская драматургия продолжает свои поиски новых форм и направлений в создании открытого публичного поля для постановки и обсуждения насущных проблем действительности. С 2000-х гг. сформировалось направление, получившее название «новая драма», которое отсылает к другому рубежу — XIX и XX вв. — и отличается таким же переходным характером литературного процесса. В этот период возникла наиболее известная шко-

ла драматургии с новыми эстетическими установками — Уральская школа Екатеринбурга под руководством Николая Коляды (1957–2026). Его ученица Ярослава Пулинович (род. в 1987 г.) — сценарист, режиссер, автор широко известных пьес, отмеченных различными премиями и включенных в шорт-листы разных театральных фестивалей. Произведения Я. Пулинович активно публикуются в журналах и сборниках, были поставлены на театральных сценах страны и за рубежом. Это пьесы «Учитель химии» (2006), «Наташина мечта» (2008), «Жанна» (2013), «Земля Эльзы» (2015). В 2022 г. она опубликовала новую пьесу под названием «Житие Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето», представляющую также образец «новой драмы».

М. Липовецкий отмечает одну из важнейших особенностей феномена «новой драмы», так, она «обновила эстетику драматургии, добавив в нее сценический язык и новое видение драматического конфликта и способов репрезентации современного сознания в тексте» [8, с. 12]. Вслед за старшим поколением драматургов Уральской школы (О. Богаев, В. Сигарев, братья Пресняковы, И. Вырыпаев) Я. Пулинович поднимает тему смерти, обусловленную «экзистенциальной работой общего уральского психотипа» [3, с. 383] и раскрывает нравственно-этическую функцию искусства, посредством которой читатели знакомятся с «собственной моделью существования и решением конфликтов между Я и Другие» [2, с. 6].

Г. А. Брандт выделяет такую тенденцию в поле человеческих отношений, о чем и говорит, и показывает «новая драма»: моральное сознание ее героев «напоминает пустыню», они действуют по принципу «марионетки», выполняя по привычке устоявшиеся правила: «... эти формы жизни давно опустели, утратили свое означаемое, стали симулякрами» [4].

Рассмотрим в новой пьесе Я. Пулинович «Житие Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето» совершенно определенный взгляд на моральные ориентиры современной жизни. Это очень яркая пьеса, глубокая и лаконичная, пси-

хологически точная и печальная, если не трагичная. Поиски ее героями своего «я» воспринимаются иногда как трагически невозможные, бесполезные и невыполнимые. Недаром в статье «Время Ярославь» Ю. Подлубнова уральский литературовед и литературный критик отмечает, что для достаточно молодого и юного драматурга она работает с «кровоточащим материалом» [5, с. 212], проникая в психологию и обнаруживая определенные комплексы и установки.

Действие в пьесе «Житие Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето» строится на взаимоотношениях между членами семьи, на их столкновении друг с другом и внешним миром. Социальная грань конфликта заключается в столкновении взглядов и ценностей представителей разных поколений: Алевтины Павловны, женщины 60 лет, бывшего преподавателя университета, и ее дочери Марии, к своим 36 годам еще не нашедшей своего места и призвания и обвиняющей мать в своих неудачах; их 13-летняя внучка и дочь Даша, инфантилизм и безответственность которой подсказывают ей, что взрослые ничего не понимают в жизни, и потому она выстраивает свои отношения на основе информации из социальных сетей и от вездесущих блогеров, недоверия к тому, что ей могли бы посоветовать и рассказать мама и бабушка.

Маша обвиняет Алевтину Павловну в том, что та излишне контролировала ее. В группе в соцсетях под названием «Токсичные матери» она помещает пост, в котором делится якобы своими детскими травмами, которые читателю покажутся вовсе не травматичными: «Мама всегда нарушала мои границы. Она проверяла мои карманы, отпускала гулять только до восьми вечера, хотя моим одноклассникам разрешали до десяти. А если я задерживалась, дома меня ждала истерика. Она, видите ли, боялась, что меня убьют или посадят на наркотики» [9]. А. А. Бархоян относит героиню Машу к типу «человека без свойств», выделяя в ее характере ценностную дезориентацию, кризис самоидентичности, попытки имитации жизни. Такие

герои в современной «новой драме» часто пытаются уйти от реальности, пребывают в безысходной ситуации, не видят ни одного пути решения своих проблем [1].

По мнению С. Я. Гончаровой-Грабовской, внутрисемейный конфликт поколений является излюбленной темой Я. Пулинович: «Все беды заключаются в отношениях отцов и детей. И хотя эта проблема не нова, автор трактует ее по-своему, углубляясь в психологию неблагополучных детей с помощью их внутреннего конфликта-самоанализа» [6, с. 11]. Конфликт отцов и детей драматургом раскрывается острее, чем в пьесах других авторов «новой драмы», так как одна и та же модель общения поколений передается «по наследству» и дети в своей жизни повторяют ошибки родителей. Маша упоминает, что мать перевела ее в языковую школу и хотела для нее успешного будущего, и сама, в свою очередь, отправляет в лагерь с углубленным изучением английского языка свою дочь Дашу, которая чувствует бесполезность материнского давления. Так, Маша сочиняет пост в социальных сетях: «Началось все с того, что я родилась в тот момент, когда она готовилась к защите диссертации. И, как вы понимаете, как настоящий токс моя мать выбрала диссертацию, а не меня» [9].

«Благодаря» интернету, где безвестный коуч, псевдопсихолог учит Машу преодолеть детские травмы при помощи модного слова «токсичность», Маша теперь называет родную мать «моя токсиха», а свои неудачи влиянием «токса». В монологах Маши, распространяемых ею в соцсетях, звучит авторская ирония: ведь за этим словечком угадывается внутренняя драма таких современных «детей», которые могли бы в интернете найти определение токсичности как неумение слышать собеседника, негативизм и вечная критика в адрес других, но только не в свой адрес. В диалогах своих героев драматург подчеркивает, что молодые люди так и не пришли к подлинной сепарации (самостоятельности) в коммуникации [7, с. 169]. «Маша, тебе не приходило в голову, что жизнь сложнее, чем твои

учебники?» — спрашивает свою дочь Алевтина Павловна и потом обращается к ней прямым текстом: «Маша, приди в себя!»

Еще один из представителей «детей», более старших, 40-летних, — риэлтор Саша, например, делится с Алевтиной Павловной тем, что «сын записал видео, как собачка подвывает под фортепиано, выложил в тик-ток, уже больше тысячи просмотров». «Какой ты стал скучный, Саша», — замечает Алевтина Павловна. А студентка-видеоблогерша, которая начинает властвовать над умом и сознанием Даши, определяет свое занятие как создание «цепочки добра», но доброты там нет, а есть лишь погоня за лайками. То есть в употреблении модных словечек драматургом заложено тысячекратное умножение бессмысленности и лжи, засорение людских умов, не дающее никому никакой пользы.

Я. Пулинович честно, беспощадно и точно показывает настоящие проблемы своего поколения: это не какие-то проваленные Машей тесты при устройстве на работу, а неумение общаться по-человечески, слышать и понимать, причем самых близких людей, а не сетевых коучей и блогеров. Это уже не просто конфликт отцов и детей, это больше всего растрачивание своего времени на пустую и бесполезную деятельность, чем на реальное человеческое общение. Этот конфликт носит социально-психологический характер, так как драматурга тревожат пустота и бессмысленность существования людей в современном мире.

Кроме Алевтины Павловны человеческими словами может говорить, т. е. думать, только пес по имени Федор Михайлович («ФМ»), названный так в честь темы диссертации своей хозяйки. Только он в пьесе способен понимать, из чего собственно состоит жизнь, и передает точными словами настоящие ощущения от реальной жизни: бег к белому снежному полю; передача реальности с помощью запахов, работой памяти; отношение к родному человеку и т. д. В чем-то ФМ похож на другой симпатичный образ с его собачьим сердцем и верой в свое благородное происхождение, когда так же считает: «...в моих кровях определенно были лайки».

Только вот, увы, этот единственный правильно воспринимающий жизнь персонаж умирает. И опять же 30–40-летние люди могут лишь сказать по этому поводу очередную глупую и бессмысленную фразу: он «ушел на радугу».

Сочувствие вызывает главная героиня Алевтина Павловна, чье одиночество скрашивает Федор Михайлович, которого она хочет всем своим существом спасти от смерти. Драматург сочувствует героине; но что она может сделать в этом мире, где дочь блокирует ее в мессенджере (т. е. объявляет бойкот) из-за абсолютно глупейших и надуманных причин, и до нее уже не достучаться. А о том, чтобы достучаться до внучки, вообще можно и не думать: 13-летняя девочка в этом бессмысленном и пустом окружении считает, что «Русалочка» ужасная сказка, потому что она про гендерное неравенство. Бабушка может лишь заметить: «Странно. А я думала, про силу любви». Нахватавшись умных модных слов и бездумно их повторяя, Даша, например, думает, что Соловки — это про маленьких соловьев. И это одиночество в семье есть подлинная драма главной героини, поистине это действительно «житие», ведь иногда оно означает описание мученической жизни. А «ковидное лето» только добавляет трагедийности: да, в пандемию люди перестали общаться «по-человечески», но ведь не ковид виноват в этом, а серьезная социальная беда — распад социальных связей, разобщенность, непонимание, неумение слушать и слышать себя и других.

Смерть Федора Михайловича в финале пьесы — своеобразный катарсис, психоэмоциональная разрядка для членов семьи. Жизнь собаки переживается ими — и читателем — как житие ангела, отпускающего грехи и несущего человеческим душам свет и очищение. Просветление читается прежде всего в символическом сне Алевтины Павловны — она слышит речь умершего мужа: «Ты знаешь, я вдруг понял. Иуда предатель не потому, что сдал Христа фарисеям. У них могли быть свои договоренности на этот счет. А потому, что не дождался рассвета. Он не дождался воскресения» [9]. Сон героини передает ее тайное желание, подсказывает выход из

жизненной ситуации: никогда не поздно помириться с родным человеком, никогда не поздно найти свое призвание, нельзя терять надежду на лучшее и «дождаться воскресения».

Современная драматургия обращается к исследованию внутреннего мира человека в кризисном состоянии, показывает, как преломляется время в индивидуальных судьбах людей. Пьеса Я. Пулинович «Жизнь Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или жаркое ковидное лето» дает совершенно определенный взгляд на моральные ориентиры современной жизни. Драматургу удалось показать в современном человеке бесконечные попытки отрефлексировать себя и свое состояние, которые не могут не привести к осознанию важных моментов своей жизни, к самопознанию, переосмыслению и пересмотру своих ошибок, пониманию подлинных ценностей человеческой жизни.

### **Литература**

1. Бархоян А. А. Трансформация литературного типа «Человек без свойств» в драматургии советского и постсоветского периодов (на материале пьес В. Арро и Я. Пулинович) // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2023. № 6. URL: <https://online-science.ru/userfiles/file/barhoyan> (дата обращения: 17.04.2025).

2. Богаев О. А. 30 лет Уральской школе драматургии: институты и персоны // Управление культурой. 2023. № 2(6). С. 3–10.

3. Богданова П. Б. «Новая драма»: модель жертвы // Russian Journal of Education and Psychology. 2015. № 8(52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-model-zhertyu> (дата обращения: 12.05.2024).

4. Брандт Г. А. Этика в парадигме культурно-антропологического подхода: «Новая драма» о «смерти» морали // Общество: философия, история, культура. 2016. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 12.05.2024).

5. Подлубнова Ю. Время Ярославы // Знамя. 2018. № 3. С. 212–214.

6. Гончарова-Грабовская С. Я. Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020. № 2. С. 5–14.

7. Купина Н. А. Пьесы Ярославы Пулинович: тема семьи и женские лингвокультурные типажи // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 1(184). С. 155–171.

8. Липовецкий М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 372 с.

9. Пулинович Я. А. Житие Фёдора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето. URL: <https://uralplays.ru/files/Pulinovich> (дата обращения: 12.05.2025).

CHARACTERISTICS OF CONFLICT IN YAROSLAVA PULINOVICH'S  
PLAY «THE LIFE OF FYODOR MIKHAILOVICH  
AND ALEVTINA PAVLOVNA, OR THE HOT COVID SUMMER»

*Margarita G. Malofeeva*

master's student,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

[thecutepand@gmail.com](mailto:thecutepand@gmail.com)

*Abstract.* The article examines trends in the development of contemporary Russian drama using the play "The Life of Fyodor Mikhailovich and Alevtina Pavlovna, or the Hot COVID Summer" (2022) by young playwright Yaroslava Pulinovich as an example. The play addresses pressing social issues of contemporary "new drama," reveals the specifics of its artistic structure, and identifies the origins of the eternal conflict between fathers and sons in the dramatic action. It is argued that the characters' inner drama reveals the playwright's humanistic approach to the inner world of a person in crisis. The conflict in the play is acute in a socio-psychological sense: the crisis in family relations reveals a person's desire to recognize the urgent need for self-discovery and understanding of oneself and others.

*Keywords:* Yaroslava Pulinovich, «a new drama», internal conflict, social issues, generational conflict, parent-child relationship.

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ БУРЯТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

УДК 821.512.31-398.2

### РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА НА НОВЫЙ ЛАД В ПЬЕСЕ Г. БАШКУЕВА «АПНОЭ. ДРАМА КУКОЛЬ»

© *Бороноева Татьяна Анатольевна*

кандидат искусствоведения, доцент, директор,  
Национальный музей Республики Бурятия  
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Куйбышева, 29  
tatboronoeva@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматривается жизнь русской народной сказки в современной литературе на примере пьесы Г. Башкуева «Апноэ. Драма кукол» (2014). Отмечается оригинальная драматическая структура произведения, в котором коллизии бытовой психологической драмы для взрослых сопровождаются интермедиями из кукольного театра, в которых персонажи-звери из русских народных сказок, как и люди, сталкиваются с угрозой апноэ — смерти от удушья. Утверждается, что главный герой пьесы является тем самым кукловодом, в творческом сознании которого сказочный мир перемешался со смертельным кошмаром компьютерных игр и подсказал выход из атмосферы неблагополучия современного мира. Делается вывод о том, что репрезентация архетипических образов в пьесе, таких как старик, мать, дитя, под пером драматурга вызывает в читателе веру в то, что отстоять подлинные ценности — любовь, дружбу, милосердие — помогают не волшебные чудеса, а готовность обычных людей выстоять перед лицом абсурда, способность побороть одиночество и даже смерть.

**Ключевые слова:** пьеса, сказка, интермедия-присказка, архетипы, дом, тема детства, семья.

«Сказка на новый лад» — так называется стихотворение Баира Дугарова из лирического сборника 2007 г. Это название можно с

полным правом применить к пьесе Геннадия Башкуева «Апноэ. Драма кукол», впервые опубликованной в журнале «Байкал» в 2015 г. Произведения двух народных писателей Бурятии объединяют тревожные явления в современной жизни, интерпретированные при помощи сказочных образов. В стихотворении Б. Дугарова реальность соткана из литературных образов, архетипических в сознании лирического героя: *золотая рыбка в море* видится современному человеку из разбитого корыта, а *«по суше скачет золотой теленок, / резво щиплет травку из купюр зеленых»* [5, с. 175]. Так остроумно поэт сопоставляет сказочные образы из литературной классики, чтобы подчеркнуть необратимые изменения в современном мире.

В пьесе «Апноэ. Драма кукол» современность также увидена с помощью сказочных образов. Башкуев написал неожиданно новую пьесу, отличающуюся от всех прежде написанных им, где сцены из быта героев перемежаются действием с участием кукол, которое разыгрывается по мотивам русской народной сказки «Теремок». С. С. Имихелова писала: «Пьеса участвовала в конкурсе “Время драмы. Весна” (Москва) и одержала победу в номинации “Авангардная пьеса”. Она удивляет необычным жанровым обликом. Сам автор сознавался, что “родил” новый жанр — на стыке драмы и театра кукол, что, конечно же, было новаторским шагом, ведь экспериментальное, авангардистское решение всегда служило развитию театра и драматургии» [6, с. 65]. При этом следует отметить, что драматург имеет немалый опыт в создании пьес для детей, поставленных на сцене бурятских театров, с том числе Бурятского кукольного театра «Ульгэр» [4].

Действующие лица в пьесе — молодые супруги Макс и Оля, место действия — съемная квартира в блочной многоэтажке. Макс работает в рекламном агентстве и от работы над рекламными роликами отдыхает: его страстное увлечение — компьютерные «стрелялки». Уже с первой ремарки эти игры сопровождаются звуками выстрелов и взрывов, «тяжелым дыханием бегущего человека» из компьютера и криками, воплями играющего Макса: «Умри, умри!». Он ра-

ботает и играет по ночам, днем отсыпается или ходит на производственные совещания. Оля страдает от вечной занятости мужа и, потеряв возможность иметь детей, напрасно ждет внимания мужа. Мягкие игрушки зверей, которые она покупала для будущего ребенка, теперь служат реквизитом для работы Макса. Особенно когда он открыл новый рекламный бренд: «...нынче хорошо идут образы детства» [1, с. 65].

Ночью игрушки оживают и становятся героями театра кукол в интермедиях-вставках, которые автор назвал Присказками. Они как бы переиначивают/переворачивают на свой лад то, что происходит с героями основного действия. Так, «Присказка 1» напоминает сюжет сказки «Теремок», как бы повторяя «Явление первое» — приход в квартиру к Оле-Мышке и Максусу-Кролику нового действующего лица — дяди Бори, в Присказке это Бобер. В следующих явлениях один за другим, как в народной сказке, вслед за дядей Борей (на самом деле это отец хозяина арендуемой квартиры, а ныне жилец интерната для престарелых, который с помощью ключа тайком пробрался в ванную для «помывки»), в квартире появляются действующие лица. Это женщины, приход которых объясняется ревностью Оли: во сне ее муж «бормотнул» имя Алена. Сначала появляется Алевтина — бывший «мент» 50 лет, с собакой, она признается, что ее зовут еще и Аленой. Это имя Оля назвала как предлог для вызова полиции из-за дяди Бори (на самом деле женщина-соседка неправильно поняла приглашение из-за «сарафанного радио», думая, что ее хотят познакомить с кавалером). Потом появляется девушка Зейнеб, которую уволил хозяин магазина по заявлению Оли и ей негде жить: здесь снова искажено имя девушки (на самом деле беременную Зейнеб прозвали Алиной-Аленой, тоскующей по своему жениху, чье имя — Али постоянно упоминается ею, горюющей от того, что он не хочет детей). После разбирательств по поводу их прихода Макс соглашается с Олей, чувствующей свою вину перед женщинами, когда она с присказкой: «утро вечера мудренее» — просит не прогонять всех троих, ведь они так же одиноки, как и она.

Во вставках-присказках Алевтина-Алена — это Лиса, Зина из магазина, как ее прозвал Макс, — Коза, тогда как Кролик и Бобер могут надевать маски и превращаться в Волка, Медведя, Козла, которые развязывают войну между куклами-зверушками. После «Присказки 2» в диалоге Макса и Оли находится объяснение этой структурной особенности пьесы: Макс по заказу начальника работает над новым роликом из русских народных сказок и в его снах сказочные сюжеты причудливо перемешались с ужасами из современных компьютерных игр. Он так и объясняет: «Эти русские сказки ... сплошь ужастики. Море крови. Отрубленные конечности. Кашей, Змей, Мизгирь, лешаки и ведьмы! Старина Крюгер отдыхает» [1, с. 208]. Как писала рецензент о герое, «русские народные сказки воспринимаются им как ужастики... Довольно странная интерпретация. И очень жестокая. Он словно потерял границу между жизнью и смертью, сказкой и игрой. И вовлек в этот круговорот окружающих его людей, также жестоко исказив все» [10, с. 147].

Однако из слов Макса понятно и другое: Присказки (их всего 6) — это его воображение, сознание, в котором добрый мир народных сказок соединяется с неустроенной жизнью людей и кровавыми играми-«стрелялками». Во второй интермедии Макс признается в том, что ему «снился какая-то чепуха», а Оля начинает называть мужа Кроликом, героем то ли его сновидения, то ли ролика для рекламного агентства. В отношениях сказочных персонажей много жестокости в угрозах, завершающихся смертью. В то же время диалоги зверей, как в кривом зеркале, повторяют высказывания героев из «человечьей» жизни: на просьбу впустить в избушку Волка, притворившегося Козой, Кролик требует предъявить удостоверение; Волк спрашивает Овечку, почему она плачет, та отвечает, что ищет ясного сокола, милого своего; Медведь под маской притворяется Кроликом, а обманутая Овечка радуется, что наконец нашла милого, и т. д. В основном действии не раз герои выражаются слоганами: «Люди что звери»; «Люди не игрушки» и т. д.

Дело в том, что сюжеты доброй народной сказки искажены так же, как мечты героев пьесы. Искаженная жизнь в снах Макса проявляет его чувство вины за то, что не может исполнить обещание жене счастливой жизни — домика в деревне, детей. На очередное его обещание Оля с горечью отзывается: «То же самое ты говорил год назад. И еще год назад. Это больно, Макс» [1, с. 196].

Каждый из героев пьесы пытается устроить жизнь: дядя Боря, «сплавленный» сыном в богадельню, мечтает обрести родственников, Алевтина желает создать семью с подходящим мужчиной, Зина ждет своего любимого, а Оля мечтает о ребенке. Все они не могут найти своего счастья, и у них одна и та же мечта — счастливая семейная жизнь. Точно так же сказочные героини — Сестрица Аленушка и Братец Иванушка, Царевна-Лягушка, персонажи из «Репки» и другие в поисках счастья попадают в обстоятельства, где невозможно обрести желаемое. Вот почему их речи звучат в духе и стиле кровавых комментариев играющего Макса: «...умрешь ты или нет?! Умри, умри! Сдаешься?! Пленных не брать! Зажарим печень врага! Ура! Умри, умри!.. Во кровящи-то!» [1, с. 195]. Язык и поведение игрушек ничуть не отличаются от криков героя в интермедиях, где война идет не на шутку, где друг друга бьют, убивают, съедают, где кровь льется рекой. Параллели между диалогами сказочных и «человечьих» персонажей объективно свидетельствуют о связи повседневной жизни героев с их внутренними опасениями и страхами, и в этом видится психологическая функция «Присказок».

Сюжеты и образы из русских народных сказок в современных произведениях архетипичны и потому узнаваемы, несмотря на кардинальные изменения под пером художника. Как верно замечено, «архетипические схемы не воспроизводят буквально мифологические и фольклорные образы, а получают новую жизнь в поле современности» [8, с. 189–190]. Интерпретация сказки в пьесе Башкуева оригинально соединяет традиционное обращение к фольклору с современной обработкой драматической структуры. После ее журнальной публикации эту особенность отметили авторы статьи,

посвященной плодотворной работе драматурга с театром в пьесе «Апноэ. Драма кукол»: «Новая пьеса Башкуева, наполненная печальным смыслом о том, что мечта людей жить вместе в гармонии и мире не может осуществиться даже в сказке, предоставляет театрам такой “язык”, который и традиционен (прием соединения актов с помощью интермедий опирается на старую театральную традицию), и вполне авангардистский, потому что от сюжетов из волшебных сказок, сопровождающих действие, вовсе не веет теплом и гармонией детской памяти. Такая композиционная игра, когда добрая старая сказка наполняется абсурдом и ужасом современных компьютерных игр, и составляет динамичное действие пьесы...» [7, с. 19].

В названии пьесы автор закладывает тему смерти — именно апноэ как смерть от остановки дыхания вторгается в жизнь героев обоих миров. Дядя Боря пытается покончить с собой, думая, что умрет от содержимого в чекушке, но под женские крики обнаружится, что самоубийство отменяется — кто-то наполнил бутылку водой. Но затем во время припадка, случившегося с Зиной, смерть нависает над героями и под ее крики: «Убивают!» — в дверь квартиры-теремка кто-то ломится: то ли сосед за стенкой, чью ругань слышат герои на протяжении действия, то ли Али после телефонных угроз поубивать всех. Дядя Боря со страхом проговорит: «Чегой-то жить захотелось дюже... Дом в деревне...». И хотя читатель так и не узнает, чем завершается эпизод с коллективным апноэ, главный ответ на продолжительные стуки в дверь остается за Максом: «Если выкарабкаемся из этой ямы, живи с нами, батя». На что Оля откликается словами: «Макс, люблю тебя. Реально» [1, с. 232]

За этой сценой следует последняя присказка-интермедия, где сказочные звери объединяются с обитателями квартиры. В ней все перевернуто вверх дном: рядом лежат умирающие люди в неестественных позах и игрушки, распоротые и облитые кетчупом. Появляется Ворон, слетавший за тридевять земель, и отдает Волку добытое волшебное средство от болезней и смерти — чекушки с мертвой и живой водой. Волк оживил Кролика, а тот со словами: «Оторвали

Мишке лапу!» — попробовал то ли крови, то ли кетчупа и воскликнул: «Ну, артисты!». Он брызгает на игрушки мертвой и живой водой. При этом оживает Макс, жмет Кролику руку и брызгает на остальных. В этом сне Макса сказочный хэппи-энд звучит как комментарий к его последней фразе в смертельной ситуации апноэ: «Тут и сказке конец, кто не умер — молодец [1, с. 232].

Финальное «Явление 11» играет роль эпилога и оно перекликается с идеалистическим хэппи-эндом народной сказки, хотя это снова видение Макса: он наконец-то отрывается от компьютера, подходит к окну, «раздвигает руками свинцовую завесу дождя, будто кулисы» и видит сквозь серую пелену картинку из кукольного театра: вдалеке стоит избушка, вокруг которой ходят муж, жена, старик, девушка и женщина с собакой, занимаются хозяйством, т. е. видит семью, соединившую чужих, случайных людей, но сейчас они не ссорятся, а представляют дружную семью гномиков. К ним в дом прибегают из леса добрые персонажи из сказок, в их семье пополнение, правда, это не ребенок на качелях, а лягушка, которую качает лиса, и все у них хорошо. Но это лишь воображение Макса, которого драматург называет кукловодом, держащим за нити свою мечту.

Такой финал может показаться искусственно пришитым к действию, ведь, как считает рецензент, кукловодом главный герой не может являться: его сознание «отравлено войной, он ей живет и мыслит... Жестокость Макса проявляется во всем: в речи, в обращении с людьми, в развлечениях, в его работе...» [10, с. 146]. Однако финал вполне закономерен и подготовлен утверждением Макса о том, что интермедии-присказки взяты из его головы. Именно его автор называет кукловодом, волшебником, потому что в подкорке его сознания не только заложена жестокость компьютерных ужасиков, но и происходит «перезагрузка памяти»: оживают образы полузабытого детства, такие как, например, шоколад «Аленка» или новогодние мандарины и, разумеется, образы из русских народных сказок. В героях Башкуева можно с уверенностью под-

черкнуть мифологему детства: «Герой Г. Башкуева заново, с восторгом переживает лучшую часть своей жизни — детство... и уходит к образу Вечного Ребенка, проходящего испытание жизнью и в своей рефлексии переживающего катарсис» [3, с. 23].

Память героя пьесы о собственном детстве соединяется с воображением, которое причудливо отражается в работе подсознания, и отсюда он черпает вдохновение в сочинении рекламных роликов. Творческая натура Макса ярко проявляется в его общении с окружающими, например, с женой, когда на практичные слова Оли о том, что мягкие игрушки собирают пыль, он мгновенно откликается: «Они собирают сладкую пыльцу памяти. Как пчелки. Нет, как бабочки. Бабочки собирают бабки...» [1, с. 214]. Таких примеров словесной игры, великолепных каламбуров, литературных цитат множество в пьесе. Подобной остроумной и тонкой обработкой языка драматург сопровождает диалоги между героем и другими действующими лицами. А интермедии в пьесе предстают как сновидение Макса, в котором подсознание сюрреалистически выражает мучительный поиск альтернативных вариантов сложившейся семейной ситуации, сокровенное желание счастливо разрешить их в яви.

Развитие основного действия в пьесе убеждает читателя, что люди способны к проявлению сказочной подмоги и выручки в условиях неблагополучия современной жизни. Их проявление в финале оказывается волшебством, как это происходит, например, в литературных сказках Л. Петрушевской, в творчестве которой главной темой является тема семейного неблагополучия. Об этом пишет Г. А. Мехралиева: «Гармония обретается в этих сказках с помощью возможностей, заложенных в самом жанре сказки: волшебное чудо разрубает гордиев узел неразрешимых проблем» [9, с. 10]. Жанровые возможности сказки с ее вечной борьбой добра и зла позволяют драматургу выявить лучшее в сознании и душах современных людей. Но в «Драме кукол» Башкуева установление гармонии зависит не от волшебной помощи, а от гуманных поступков самых обычных

людей, далеких от высокой духовности, но готовых проявить ее в момент, когда в этом нуждаются окружающие.

Таким образом, в пьесе «Апноэ. Драма кукол» сюжеты и образы народной сказки используются драматургом для контраста с полными абсурда компьютерными играми и образуют динамичное действие. Коллизии бытовой психологической драмы для взрослых обусловлены древними архетипами — старик, мать, дитя, в которых воплощены высшие жизненные ценности. Башкуев верит в способность своих героев, живущих в неблагополучном мире, выстоять перед лицом абсурда и в борьбе с одиночеством, со смертью отстаивать подлинные ценности — любовь, дружбу, милосердие.

### **Литература**

1. Башкуев Г. Т. Апноэ // Апноэ и другие пьесы. Улан-Удэ: НоваПринт, 2017. С. 195–234.
2. Башкуев Г. На переломе. Публицистика. Проза. Пьесы. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2007. 492 с.
3. Бороноева Т. А. Детский взгляд как метатворчество в бурятской художественной культуре // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. Вып. 2. С. 21–25.
4. Гончикова Н. А. Кукольный театр в Бурятии: история продолжается. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2007. 156 с.
5. Дугаров Б. С. Струна земли и неба. Стихотворения. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2007. 360 с.
6. Имихелова С. С. Геннадий Башкуев. Литературная биография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. 80 с.
7. Имихелова С. С., Иванова А. А. «Роман» с театром: к литературной биографии Геннадия Башкуева // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. Вып. 2. С. 12–20.
8. Колтухова И. М. Постмодернизм и традиция: трансформация жанра в волшебной сказке Л. Петрушевской: диссертация на соис-

кание ученой степени кандидата филологических наук. Симферополь, 2007. 196 с.

9. Мехралиева Г. А. Литературная сказка в творчестве Л. Петрушевской: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Петрозаводск, 2012. 22 с.

10. Муллина (Пинюгина) Д. Драма кукол в пьесе Геннадия Башкуева «Апноэ» // Байкал. 2016. № 3. С. 144–148.

A RUSSIAN FOLK TALE IN A NEW WAY  
IN GENNADY BASHKUEV'S PLAY «APNEA»

*Tatyana A. Boronoeva*

Cand. of Art (History), AProf., Director,  
National Museum of the Republic of Buryatia  
29 Kuibysheva St., Ulan-Ude 670000, Russia  
tatboronoeva@gmail.com

*Abstract.* The article examines the life of the Russian folk tale in modern literature using Gennady Bashkuev's play «Apnea. A Puppet Drama» (2014) as an example. The author notes the play's dramatic structure where the conflicts of everyday psychological drama for adults are accompanied by puppet theater interludes, in which animal characters from Russian folk tales face the threat of apnea — death by suffocation. It is argued that the play's protagonist is the very same puppeteer, in whose creative mind a fairytale world intertwines with the deadly nightmare of computer games, and offers a way out of the ill-fated modern world. It is concluded that the playwright's representation of archetypal images in the play, such as the old man, the mother, and the child, inspires the reader to believe that upholding true values — love, friendship, and compassion — is not achieved through magical miracles, but through the willingness of ordinary people to persevere in the face of absurdity, the ability to overcome loneliness, and even death.

*Keywords:* play, fairy tale, interlude-parable, archetypes, home, childhood, family.

УДК 821.512.31+821.161.1

## ТРАДИЦИЯ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ БУРЯТИИ

© *Цыренова Ирина Павловна*

старший преподаватель,

Бурятский республиканский институт образовательной политики  
670000, Россия, г. Улан-Удэ, ул. Советская, 30

**Аннотация.** В статье дается анализ жанра стихотворения в прозе в современном литературном процессе Бурятии, произведенный в сравнительно-сопоставительном контексте с классическим циклом И. С. Тургенева. В рассказах-миниатюрах Б. Молонова, Ю. Извекова, Т. Григорьевой, Б. Дугарова анализируются традиционные поэтические приемы — ритмика, повторы, антитеза, метафоризация смысла, которые позволяют в частной, бытовой зарисовке увидеть универсальное, философское обобщение. Утверждается, что к каким бы темам ни обращались авторы современных стихотворений в прозе — к рефлексии человека о смысле прожитой жизни, к теме любви или образам животных, к другим, в том числе политическим, темам, — во всех этих обращениях можно найти как сходство с классической традицией, так и несомненный вклад в разработку этих тем. Делается вывод об устойчивой традиции в литературе Бурятии этого жанра, открытого И. С. Тургеневым.

**Ключевые слова:** рассказ-миниатюра, поэтическое высказывание, лирический герой, метафорический смысл, стихотворения в прозе, И. С. Тургенев.

В историю русской литературы И. С. Тургенев вошел и как основатель жанра стихотворений в прозе. Этот уникальный цикл коротких рассказов писателя позднее стал традицией в русской литературе. В XX в. расцвет этого жанра пришелся на 1960–1970-е гг., когда писатели, в том числе в многонациональных республиках страны, создавали циклы рассказов-миниатюр, которые критики и

литературоведы относили к феномену лирической прозы. Не раз заявляет о себе этот жанр и в начале XXI в., если рассмотреть продолжающуюся жизнь этого жанра тургеневского типа в современной литературе Бурятии.

Особый интерес к циклизации стихотворений в прозе возник у поэтов старшего поколения, например, в творчестве Баира Дугарова и Юрия Извекова, где этот жанр проявился впервые и был представлен вместе с лирическими стихотворениями в книгах, изданных в последнее десятилетие: «Тэнгрианские песни» (2017) и «Коробка спичек» (2018). Рассказы-миниатюры Татьяны Григорьевой в небольшой книге «Клавиатурное сопрано» (2022) также продолжали литературную традицию в этом жанре.

Молодые прозаики, пришедшие в литературу в 2010-е гг., отдали дань циклизации этого малого жанра, например, пишущий на русском языке Булат Молонов, чьи короткие рассказы, постоянно появлявшиеся на страницах журнала «Байкал», составили содержание книги «Танец орла» (2014). Не все рассказы из этой книги можно отнести к стихотворениям в прозе, более всего их правильнее отнести к жанру рассказа-миниатюры, где союз прозы и поэзии создавался в виде своеобразных автобиографических новелл или монологов в духе лирической прозы. Но отдельные рассказы Б. Молонова сознательно создавались как поэтические высказывания, т. е. автор осознавал себя поэтом, тщательно отбирающим структурно-композиционные и языковые средства ради лирической концентрации мысли. Именно так создавались тургеневские стихотворения.

Сопоставить с ними книгу Б. Молонова можно, например, с рассказом «Деревня», открывающим цикл Тургенева. Лирический герой бурятского писателя, где бы он ни был, всегда хранит в памяти природу своей малой родины и воспроизводит ее в целой серии автобиографических зарисовок. «Я сижу в кижингинской степи, собираю мангир, слушаю ветер, слушаю шелест травы, вдыхаю запах родной степи. Чувствую себя чертовски хорошо» [9, с. 11]. И часто его рассказы передают сложные чувства современного молодого

человека, например, в миниатюрном стихотворении «Сансара» (под таким названием опубликован в журнале «Байкал» цикл из 7 рассказов):

«Огонёк моей сигареты летит во времени, оставляя за собой пепел и дым, который уходит в холодное пространство промозглой комнаты с ледяными стёклами и растворяется там, отдав ей всё своё тепло. Огонёк моего сознания летит во времени, оставляя за собой пепел и дым благих и плохих поступков, которые цепляются невидимым и абсолютно мнимым грузом, становясь причиной радостных взлётов и горьких падений в этом постоянно меняющемся мире. Летит огонёк во времени, и с каждым прожитым мгновением всё меньше и меньше времени остаётся огоньку, прежде чем он превратится в пепел, отдав всё своё тепло промозглой комнате с ледяными стёклами» [8, с. 48].

Три предложения, объединенные анафорической рифмой в начале строки, придают лирическому высказыванию важность заключенной в нем мысли. И подчеркивают другую важную для стихотворения особенность — контраст между вполне бытовым ощущением холодной комнаты и воображаемым чувством тепла от зажженной сигареты. Этот контраст усиливается метафорой полета огонька, и полет этот заканчивается в другом, более широком пространственно-времени, называемом человеческой сансарой. Но горестное чувство от превращения огонька в пепел тем не менее оставляет лирическому «я» благодарность за мгновение теплоты и в комнате, поскольку оно, это мгновение, могло напомнить о сокровенном желании преодолеть тяготы сансары.

Буддийская аллюзия придает стихотворению национальный колорит, однако все традиционные поэтические приемы напоминают о главной особенности жанра: «... стихотворения в прозе показывают внутреннюю жизнь человека в частном случае, миге, моменте, запечатленном писателем» [11, с. 85]. И все приемы — повтор, антитеза, метафорическая образность, поэтизация смысла — ведут к этому союзу личного с универсальным, бытовой сценки с философским обобщением.

Интересен и другой рассказ Б. Молонова «Первый шаг» из того же журнального цикла, где вновь возникает метафора огня. Длин-

ный монолог лирического героя о страстном желании отойти от рутины жизни и задуматься о смысле своей вроде бы благополучной жизни составляет первую часть рассказа. Во второй части размышление сменяется поэтической темой, и она звучит, несколько раз повторяясь, до конца рассказа. Эта тема связана со скромным огоньком *зулы* — масляной лампадки, которую буддисты зажигают во время молитвы. Герой признается, что пламя зулы возникает в сознании, точнее, в его сердце, ведь он не в храме, а ночью в комнате, недовольный собой, своим праздным существованием, мечтающий о том, чтобы «нежное, беззащитное пламя зулы» превратилось в разгорающийся ослепительный свет. В своем страстном желании герой понимает, что ему нужна помощь близкого человека. Но он один, и только «горящее в сердце робкое пламя зулы» ощущается как заклинание. Заканчивается рассказ-миниатюра этим же повтором, в котором звучат одновременно и отчаяние, и надежда: «В сердце моем горит робкое пламя зулы, беззащитное против злых ветров страстей и гнева моего невежественного сознания... слабые, дрожащие ладони мои пытаются сохранить пламя... пытаются...» [8, с. 53].

Оба стихотворения в цикле подчеркивают образ огня как объекта трансцендентной реальности, указывающего на божественное, сакральное начало. Образ этот волнует автора, потому что напоминает не только мысль буддистов о тщетности кружения в сансаре, но и древнюю обрядовую веру бурят в культ огня. О древних гимнах этому культу писала бурятский этнограф Г. Галданова: «Вера в очищающую силу, в магическое защитное свойство огня оказалась особенно живучей и используется в шаманистской и ламаистской обрядовой практике» [1, с. 99]. Однако для читателя любой национальности в рассказах Б. Молонова заметна неудовлетворенность, внутреннее беспокойство современного человека о своей прожитой жизни. Таких монологов, содержащих эмоциональную рефлексию, немало и в стихотворном цикле Тургенева. И часто его лирический герой сознается в пустоте, ничтожности прожитого им дня («Завтра,

завтра!») или испытывает моменты горького сожаления о дурных делах и тоске раскаяния («Что я буду думать!..»). Подобные возгласы также можно найти у героя Б. Молонова, чья сложная внутренняя жизнь благодаря малому размеру лирической проникновенности, языковому лаконизму, наличию особого ритма, считается стойкой традицией русского классика.

Интересно сравнить с тургеневскими стихотворениями о животных рассказы Т. Григорьевой. Их достаточно много, например, «Кошачий ресторан», «Поэзия и ветеринария». А рассказ «Тяф», хотя имеет разговорную интонацию, тем не менее претендует быть лирическим стихотворением в прозе:

«У одного моего знакомого была собака — ризеншнауцер. Хорошая такая собака, умная, воспитанная. Я иногда приносила ей что-нибудь вкусенькое. Однажды собака схрупала печенье. А хозяин вдруг рассердился. Воспитанная собака не должна есть из чужих рук. И он, показав на меня, сказал собаке: «Чужой!» Надо было видеть глаза собаки! Она посмотрела на меня, потом на него, потом опять на меня. В глазах ее читалось:

– Понимаешь, я тебя очень люблю, но этот чужак — мой хозяин.

И собака очень тихо сказала:

– Тяф» [2, с. 22].

Героиня рассказа так же, как в тургеневском стихотворении «Собака», смотрит в глаза пса-ризеншнауцера и «читает» его «мысли». Совсем как у классика, описывающего мысленный разговор человека с животным: «Она словно хочет сказать мне что-то. Она немая, она без слов <...> но я ее понимаю. Я понимаю, что в это мгновение и в ней, и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек. <...> Нет! это не животное и не человек меняются взглядами... Это две пары одинаковых глаз устремлены друг в друга» [10, с. 11]. Отличие же короткого рассказа Т. Григорьевой в том, что мысли героини не получили подробного описания, кроме эмоциональной фразы: «Надо было видеть глаза собаки!» Но согласие во взглядах человека и животного вместились

и в воображаемом ответе животного, а в конце рассказа Григорьевой — даже в его реальном голосе-звуке. Так и получилось, что «трепетный огонек» обоюдного общения человека и животного у Тургенева угадывается и в рассказе современного прозаика.

В цикле «Стихотворения в прозе» Тургенева имеются и такие, которые построены как диалог двух героев — «Чернорабочий и белоручка» и знаменитый «Порог». Об одной подобной миниатюре из книги Ю. Извекова «Коробка спичек» писал исследователь в своей монографии, когда анализировал миниатюру в форме диалога двух собеседников, и заключал, что миниатюра «звучит как разговор не с кем-то, а с самим собой или про себя, так как заметно, как легко собеседники меняются ролями» [6, с. 203]. И особенность этого короткого рассказа прозаика заключена в беспощадной иронии беседующих по отношению к современным «белоручкам», оказавшимся «у власти». По мнению тургеневских «чернорабочих», белоручки «твердо знают, чего хотят», и борются за благо «темных, серых людей», считая их неспособными выразить свои желания» [10, с. 22]. У Ю. Извекова диалог воспроизведен сначала как разговор двух современных «чернорабочих», а затем оказывается, что вел его тот, кого можно назвать лирическим героем в стихотворении. На этот раз лирический герой задает вопрос якобы собеседнику, почему он не у власти, а затем ответы превращаются в диалог на очень личную тему и превращаются в иронический монолог, который направлен не только в сторону своих антиподов, но и к самому себе. И по жанру миниатюра Ю. Извекова очень напоминает тургеневское стихотворение «Чернорабочий и белоручка», где также слышится авторская ирония к обоим участникам диалога.

Жанром стихотворения тургеневского типа заинтересовался народный поэт Бурятии Б. Дугаров, который впервые обратился к прозе и издал уникальную книгу-дневник «Сутра мгновений» (2011). О необычной структуре книги и ее авторе, являющемся одновременно прозаиком и поэтом, подробно писала С. С. Имихелова [5], а жанровую природу книги в другой статье называли прозопоэ-

зией [7]. Своей уникальностью она соединила дневниковую прозу и лирику поэта, и многие стихотворные тексты рождены в неразрывном единстве с основным, прозаическим, составом, а некоторые имеют синтетическую форму, напоминая «Стихотворения в прозе» Тургенева.

Чтобы увидеть, как прозаический текст создается в духе настоящего стихотворения, следует обратиться и к новым публикациям Б. Дугарова — лирическому сборнику «Тэнгрианские песни» (2017) и новой дневниковой прозе «Тетива травинки», публиковавшейся в журнале «Байкал» в 2022–2023 гг. Для этого интересно некоторые стихотворения в прозе сопоставить с тургеновскими, особенно с теми, что посвящены любви. Так, поэтическое повествование Дугарова о таежном цветке «Саранка» можно было бы сравнить с тургеновским стихотворением «Роза», которое воплощает тему безответной любви. Герой-рассказчик наблюдает за поведением женщины, которая выбрасывает, а потом символически сжигает в огне камина прекрасную розу.

В стихотворении бурятского поэта описывается встреча лирического героя со скромным цветком, одиноко растущим на пригорке соснового бора. И встреча эта почему-то вызвала у героя интерес и заставила надолго остановиться около него. Остановило же его нежное чувство к одиноко цветущей саранке, выделяющейся алым цветом среди белой заячьей капусты и ароматно пахнущего чабреца: «Саранка, словно дикарка, смутившаяся от встречи с незнакомым мужчиной, вдруг обратившим на нее пристальное внимание, опустила долу свои пунцово-красные лепестки». Сравнение лепестков с ресницами красавиц времен Тамерлана сменяется романтическим восторгом: они, «словно язычки пламени, поднимались вверх, словно хотели коснуться неба»; они выглядели «необычно, фигурно, изящно, «словно небесные танцовщицы-аспары... словно струйки, стекавшие из фонтана». И когда затем на своем пути герой увидит целую поляну дивно красивых саранок, он вспомнит о встрече с одинокой скромной красавицей. Еще одно сравнение в заключи-

тельной фразе выглядит совершенно закономерно: саранка «осталась у меня в душе. Как любовь с первого взгляда» [4, с. 173].

Если в стихотворении Тургенева брошенная и сожженная роза сравнивается с окончанием любви героини и горьким сожалением о ней героя-рассказчика, то настроение лирического героя в «Саранке», полное романтического чувства, напомнит ему о чувстве, которое знакомо тому, кто способен полюбить с первого взгляда и никогда не забыть об этом. Объединяют же оба стихотворения поэтические сравнения в описании цветов, которые наполнены интимным восхищением женской красоты в душе лирического героя.

Читая дневниковую прозу Б. Дугарова, обязательно можно наткнуться на оригинальные вставки, которые продолжают дневниковое повествование и не оформляются, на первый взгляд, как стихотворные тексты. Но всякий раз подобные вставки имеют свое название и продолжают развивать главную, стержневую, тему книги-дневника — единство прошлого и настоящего в работе памяти героя. В «Тетиве травинки» автор продолжает развивать эту же тему. К примеру, в стихотворении в прозе «Эхо Эллады» тема возникает после встречи героя-поэта со знакомой женщиной-филологом, которая услышала в его лирике отзвук античных мифов. И следом рождается стихотворение Б. Дугарова о цене исторической памяти, а идея верности духу национального эпоса «Гэсэр» позволяет вспомнить произведение «Сфинкс» из тургеневского стихотворного цикла.

Лирический герой-рассказчик Тургенева описывает громадную голову египетского сфинкса как некую загадку. Ведь о чем могут говорить его губы, ноздри, глаза, считает он, может отгадать один лишь греческий царь Эдип (видимо, тот, кто знал волю богов и подчинился ей). И тургеневский герой восклицает, что в чертах лица сфинкса узнает своего русского соотечественника, русского мужика: «Да кто ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская косточка! <...> Да и ты тоже — сфинкс» [10, с. 35]. Но герой не знает, как разгадать эти глубокие глаза и

безмолвные речи, и с горечью осознает, что ему не стать Эдипом для разгадки тайны своего народа.

Прозаическое стихотворение Б. Дугарова «Эхо Эллады» состоит из четырех абзацев, каждый из которых начинается с фразы, напоминающей анафорическую рифму. Она выделяется курсивом: *«Все начиналось...»*, *«Все-таки многое...»*, *«Вот так однажды...»*, *«Взраст приходит...»*. И прозаическим четверем частям стихотворения предшествует стихотворная строфа об эхе сказаний древней Греции, которыми герой зачитывался в детстве. И далее он высказывает сожаление о том, что о бурят-монгольских божествах узнал гораздо позже знаний об эллинских богах, и сознается: эпос «Гэсэр» «стал моим поводырем и открыл мне дверь в сакральный мир моих предков» [3, с. 121]. И тогда в воображении героя стихотворения в прозе появились лики тэнгри — небожителей, которым поклонялись его предки так же, как древние греки поклонялись олимпийским божествам. Заканчивается «Эхо Эллады» стихотворной строфой с рифмой в начале каждой строки, где герой-поэт признается, что родной эпос открыл ему тайны не только великих божеств, но и собственного народа. Если у Тургенева лирический герой метафорически утверждает невозможность разгадать тайну русского народа («Увы! Не довольно надеть мурмолку, чтобы сделаться твоим Эдипом, о всероссийский сфинкс!»), то современный бурятский поэт-патриот заявляет, что прикоснуться к тайнам своего кочевого народа помогло родство греческой и бурятской мифологии в его душе («Эллин в душе я немного, хотя по рождению и предкам азийский кочевник...»). И в последней прозаической части так же, как и русский классик, обращается к метафорическому выводу: Млечный Путь «образовался не только от разлившегося по небу материнского молока богини Геры, царицы Олимпа, кормившей грудью Геракла, как сказано в греческом мифе, но и от молока богини Манзан Гурмы, праматери тэнгрианских божеств, окропившей белыми священными каплями путь Гэсэра с небес на землю» [3, с. 121]. Тем самым верность своим предкам, своему народу, создавшему великий нацио-

нальный эпос, и есть основа оптимизма бурятского автора, в отличие от классика, сочинившего стихотворение «Сфинкс». Правда, в другом его знаменитом стихотворении в прозе горечь и отчаяние не помешали ему назвать свой народ великим благодаря «могучему, правдивому и свободному русскому языку».

Как можно увидеть на примере новых стихотворений в прозе, в литературном процессе Бурятии жива традиция И. С. Тургенева в этом синтетическом жанре. Творчество авторов анализируемых стихотворений, бурятских и русских, свидетельствует об оригинальном продолжении этой традиции, о том, что оно в очередной раз позволяет напомнить о великолепном цикле «Стихотворения в прозе» родоначальника этого жанра.

### **Литература**

1. Галданова Г. Р. Культ огня у монголоязычных народов и его отражение в ламаизме // Советская этнография. 1980. № 3. С. 94–100.
2. Григорьева Т. Клавиатурное сопрано: рассказы. Улан-Удэ: НоваПринт, 2022. 56 с.
3. Дугаров Б. Тетива травинки [продолжение] // Байкал. 2022. № 4. С. 74–138.
4. Дугаров Б. Тэнгрианские песни. Москва: Воймега, 2017. 280 с.
5. Имихелова С. С. Дневник современного евразийца в книге бурятского поэта Б. Дугарова «Сутра мгновений» // Текст. Книга. Книгоиздание (ТГУ). 2019. № 20. С. 88–106.
6. Имихелова С. С. Русская литература рубежа XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр: монография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2025. 196 с.
7. Имихелова С. С., Хубусгеева Б. Г. Дневниковая книга Б. Дугарова «Сутра мгновений» как проза поэта // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2021. № 2. С. 45–52.
8. Молонов Б. Сансара. Рассказы // Байкал. 2015. № 4. С. 46–53.
9. Молонов Б. Танец орла — Бүргэд хатар. Улан-Удэ: Буряад-монгол ном, 2014. 192 с.

10. Тургенев И. С. Стихотворения в прозе // Собрание сочинений: в 10 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы. 1962. Т. 10. С. 7–60.

11. Цыренова И. П. Изучение «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева в школе // Творческое наследие И. С. Тургенева в образовательном пространстве XXI века: материалы республиканской научно-практической конференции. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2018. С. 83–90.

THE TRADITION OF IVAN TURGENEV'S «PROSE POEMS»  
IN CONTEMPORARY BURYAT LITERATURE

*Irina P. Tsyrenova*

Senior Lecturer,

Buryat Republican Institute of Educational Policy

30 Sovetskaya Str., Ulan-Ude, 670000 Russia

iratsyrenova@mail.ru

*Abstract.* The article analyzes the genre of prose poetry, identified in the contemporary literary process of Buryatia, and compares it with Ivan Turgenev's classic cycle. In the short stories by B. Molonov, Y. Izvekov, T. Grigorieva, and B. Dugarov, traditional poetic devices — repetition, antithesis, and metaphorization — are analyzed, allowing us to discern a universal, philosophical generalization in a particular, everyday scene. It is argued that no matter what themes contemporary prose poems address — whether they focus on human reflection on the meaning of one's life, on the theme of love, on animal imagery, or on other themes, including political ones — all of these approaches share both similarities with the classical tradition and an undeniable contribution to the development of these themes. A conclusion is drawn about the enduring tradition of this genre, pioneered by Ivan Turgenev.

*Keywords:* Ivan Turgenev, miniature story, poetic utterance, lyrical hero, metaphorical meaning, poems in prose, I. S. Turgenev.

УДК 821.512.31: 792 (821.161.0)

**«ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ» В. РАСПУТИНА  
КАК ЭПИЧЕСКАЯ ОСНОВА СПЕКТАКЛЯ  
«ПОЛЕТ. БИЛЬЧИРСКАЯ ИСТОРИЯ»**

на сцене Бурятского театра драмы имени Х. Намсараева

© *Нанзатов Галсан Зоригтоевич*

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,  
Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова  
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6  
697549@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается сценарий Саяна Жамбалова к спектаклю «Полет. Бильчирская история» в постановке Бурятского театра драмы имени Х. Намсараева как уникальный пример синтеза документального и эпического начал в современной драматургии. Выявлены и проанализированы ключевые филологические механизмы эпизации в драматургическом тексте, созданном режиссером. В основу сюжета легла повесть В. Распутина «Прощание с Матерой». Автор утверждает, что, отталкиваясь от конкретного исторического материала (затопление бурятских сел при строительстве Братской ГЭС) и от повествовательной структуры распутинской повести, драматическое произведение конструирует не частную историю, а коллективную трагедию, обретающую черты национального эпоса. Анализируются ключевые приемы эпизации: хоровая организация диалектной речи и действия, мифологизация хронотопа, введение обрядовых элементов и символических лейтмотивов (вода, земля, кости предков). Делается вывод о том, что «Полет...» представляет собой спектакль-реконструкцию, основанный на драматической переработке эпического материала в виде документального текста, созданного как преодоление культурной травмы и восстановление родовой памяти.

**Ключевые слова:** бурятская драма, «Прощание с Матерой», В. Распутин, документальный театр, эпос, хронотоп, коллективная память.

Обращение современной драматургии к документу и технике «verbatim» (с лат. переводится как «дословно») часто рассматривается в социологическом или искусствоведческом ключе как способ достижения подлинности и актуальности. Название «вербатим» как документального театра в целом ряде работ о новейшей драме начала XXI в. относилось к таким драматическим текстам, где технически воспроизводился «монтаж дословно записанной речи... в определенной стилистике, связанной с особенностями языка различных субкультур и людей разнообразных социальных статусов...» [3, с. 85]. Сам литературный текст, рождающийся на стыке документальной фиксации и художественного преображения, представляет собой сложный филологический феномен, требующий анализа своей внутренней организации и поэтики.

В постановке Бурятского театра драмы имени Х. Намсараева спектакль предстает масштабным эпическим полотном, где частные человеческие истории сплавляются в единый голос коллективной судьбы. Сценарий (пьеса) Саяна Жамбалова к спектаклю «Полет. Бильчирская история», созданный на основе устных свидетельств жителей затопленных сел Осинского района и литературного текста В. Распутина, является в этом отношении показательным объектом для исследования. Его текстовая архитектура и способы репрезентации исторического материала через призму коллективного сознания закономерно выводят его за рамки социально-бытовой хроники в область эпического повествования. Существующие подходы к осмыслению нарратологических и поэтологических стратегий в современной документальной драме часто ограничиваются констатацией тематики или анализом сценической реализации, тогда как собственно филологический механизм трансформации документа в эпическое слово остается нераскрытым. В частности, требует изучения то, как в тексте пьесы С. Жамбалова преодолевается фрагментарность вербатим-интервью и создается целостная эпическая модель мира, опирающаяся на систему устойчивых образов, хронологических конструкций и специфическую организацию речи.

Попытаемся проанализировать композиционно-нарратологическую структуру текста как монтажное единство, подчиненное логике эпического сюжетосложения, для чего рассмотрим хронотоп события: как конкретно-историческое время катастрофы мифологизируется и встраивается в модель циклического времени вечной памяти, характерную для эпоса [1]. Необходимо также рассмотреть способы конструирования коллективного субъекта повествования через полифонию голосов, хоровые реплики и интеграцию документальных монологов в единое смысловое поле. Эти способы в сценарии подчеркивают роль интертекстуальных связей (прежде всего с текстом повести В. Распутина «Прощание с Матерой») в неомифологическом тексте как важнейшего приема универсализации частной истории и возведения ее в ранг эпического предания. Раскрытие эпической природы сценария «Полета. Бильчирской истории» не через призму сценического воплощения, а через имманентные свойства его поэтики: систему образов, принципы речевой организации, нарративные стратегии и интертекстуальную парадигму — позволяет вписать его в широкий контекст современных поисков в области нового эпоса, где документальное слово становится материалом для воссоздания мифопоэтической картины мира и коллективной идентичности, «своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального» [5, с. 173].

Текст сценария с филологической точки зрения представляет собой организацию действия с опорой на сознательный монтажно-эпический принцип организации материала. Классическая драматическая коллизия, развивающаяся во времени, заменяется здесь пространственным соположением разнородных речевых и текстовых блоков, что характерно для эпического повествования, стремящегося к тотальному охвату мира. Композиция строится по принципу концентрических кругов, расходящихся от центрального символического события — обнаружения размытых могил.

Этот документальный пролог выполняет функцию эпического зачина-прошвы, задающего главную тему ненадежности забвения и

возвращения вытесненной памяти. Последующие блоки — ретроспективные сцены переселения 1960-х, документальные монологи разных десятилетий, философские лирические отступления — не следуют причинно-следственной логике, а сосуществуют в едином смысловом поле травмы. Подобный монтаж, где диалог 1963 г. соседствует с воспоминанием о раскулачивании 1930-х, а песня — с протокольной репликой чиновника, разрушает линейность исторического времени. Он создает эффект «вечного настоящего» горя, что является ключевой чертой эпического хронотопа, фиксирующего не последовательность событий, а их вневременную сущность и значимость для коллектива.

Пространственно-временная организация текста подчинена модели бинарного хронотопа, характерного для героического эпоса и мифа о «золотом веке». Хронотоп Старого Бильчиря — это идеальное, циклическое, сакральное время и пространство. Он описывается не через бытовые детали, а через формулы, сходные с эпическими топосами: «степь благодатная», «сердцу дорогая» река Обуса, «поляна, речка, купались... рыбу ловили» [2]. Это пространство уже утрачено, что превращает его в мифологему рая, Эдема, который существует не в историческом, а в эпическом прошлом, постоянно актуальном для коллективной памяти.

Хронотоп Нового Бильчиря/затопления — это линейное, профанное, разрушительное время. Оно маркировано конкретными датами («1964 год», «к половине сентября»), указаниями на прогресс («электричество требуется») и действиями расчленения (сжечь, разобрать, вывезти). Но само затопление выступает не просто как историческое событие, а как эпическая катастрофа, разделяющая бытие на две эпохи. Текст постоянно обыгрывает мотив необратимой границы: «Уйдет под воду старый Бильчир — все так же будет сиять... небо» [2]. Эта формула, повторяющаяся как рефрен, восходит к фольклорно-эпическим плачам о погибших царствах и городах. Пространство, ушедшее под воду, становится аналогом эпического «инога мира», мира предков, который одновременно и исчез,

и продолжает существовать в памяти и символических вторжениях в реальность (всплывшие кости).

С точки зрения нарратологии одним из главных открытий текста является децентрализация субъекта речи. Вместо индивидуального характера зритель имеет дело с системой голосов-функций, совокупность которых и образует эпического коллективного героя — род/народ Бильчира. Филологический анализ позволяет выделить несколько устойчивых речевых пластов, сливающихся в полифонию:

– голос эпической старины (плач-причитание) — речь Жаажан, Саяны, насыщенная архаичной лексикой, риторическими вопросами к Богу, формульностью («Прости нас, господи...», «С камня не спросится...»). Это голос вечной женственности и совести, прямой наследник фольклорной традиции плачей [6, с. 13];

– голос документального свидетельства — монологи Аллы Амагаевой, Степаниды Бадреновой и др. Их речь стилистически не обработана, изобилует бытовыми деталями, датами, географическими названиями. Инкорпорирование этих текстов «как есть» — ключевой прием. Они становятся не цитатами, а голосами из хора, сохраняющими свою фактографическую и интонационную подлинность, что усиливает эпическое ощущение правды;

– голос административного дискурса: лаконичные, императивные реплики Болота («Надо, чтобы к половине сентября...»). Этот голос лишен индивидуальности, он — воплощение безличной силы Рока в ее современной, бюрократической ипостаси;

– голос обрядово-фольклорный — песни и загадки. Они введены не для антуража, а как активные структурные элементы. Песни «Черемуха» или «Сердечко» выступают в роли лирических стасимов, комментирующих и обобщающих действие, подобно хору в античной трагедии. Загадки в момент прощания — акт передачи культурного кода, последнее утверждение разума традиции перед хаосом.

Сплав этих разнородных речевых стихий и создает эффект эпической полифонии. Коллективный герой здесь не говорит единым

голосом; он стонет, свидетельствует, приказывает, поет и загадывает загадки. Его трагедия раскрывается не в развитии, а в полноте одновременного звучания всех этих регистров.

Интертекстуальные связи в пьесе являются не просто данью уважения писателю-классику, но рабочим филологическим механизмом возведения локальной истории в ранг общечеловеческого мифа. Центральный интертекст повесть «Прощание с Матерой» используется не как источник сюжета, а как резервуар готовых эпических формул и смысловых констант. Прямое заимствование ключевых монологов Дарьи в устах бурятской старухи Жаажан производит эффект узнавания и усиления. Текст Распутина, уже обладающий статусом литературной классики о русской крестьянской апокалиптике [4, с. 277; 6, с. 13], привносит в бурятский контекст готовый метафизический масштаб. Это создает диалог двух культурных традиций на уровне архетипических основ: страдания от потери корней универсальны. Таким образом, частная история Бильчира обретает двойную эпическую санкцию: от собственной фольклорной традиции и от высокой русской литературы, что легитимирует ее как событие общенационального и общечеловеческого значения.

Все сказанное позволяет утверждать, что «Полет. Бильчирская история» С. Жамбалова представляет собой целенаправленную и глубоко продуманную художественную модель современного эпоса. Благодаря специфической композиции-монтажу, конструированию мифологического хронотопа утраченного рая, созданию полифонического коллективного субъекта речи и использованию интертекстуальности документальный вербатим-материал подвергается эпической трансформации.

Эпичность здесь возникает не как жанровый признак, а как способ мышления и говорения о катастрофе. Это не эпос о героях-богатырях, а эпос о жертвах, эпос, главным содержанием которого становится не подвиг, а непреходящая боль и память как форма сопротивления небытию. Текст пьесы доказывает, что народный эпос в литературе XX–XXI вв. может рождаться не из мифологической

архаики, а из самой что ни на есть горькой современности, будучи пропущенной через горнило документальной точности и собранной в целое посредством тонкой филологической работы с речью, временем и памятью. «Полет. Бильчирская история» утверждает, что подлинный эпос сегодня — это не воспевание силы, а достойное, сложно организованное слово о народной утрате и сохраняющемся достоинстве.

Уникальный филологический феномен спектакля «Полет. Бильчирская история» заключается не только в синтезе документального и художественного, но и в радикальном языковом решении, определившем его глубинную эпическую природу. Ключевым аспектом, требующим специального рассмотрения, является тот факт, что весь верbatim-материал — живые воспоминания очевидцев — был изначально зафиксирован на осинском диалекте иркутских бурят, и на этот же диалект был сознательно переведен канонический литературный текст В. Распутина. Это не технический выбор, а фундаментальная филологическая стратегия, определяющая онтологический статус произведения. Спектакль, таким образом, существует в едином языковом поле диалекта, что стирает границу между «чужим» литературным словом и «своим» устным свидетельством, возводя оба пласта в общее пространство аутентичного народного высказывания.

С лингвофилологической точки зрения перевод текста Распутина на осинский диалект представляет собой сложнейшую операцию культурной трансляции. Перед переводчиком стояла задача не механической подстановки лексических эквивалентов, а поиска в диалектной стихии адекватных концептов для передачи философской глубины русской прозы. Высокий, почти библейский строй монологов Дарьи, ее рефлексия о памяти и вечности должны были обрести воплощение в грамматических и синтаксических структурах, фонетическом строе и образной системе локального диалекта. Налицо процесс перевода универсальной трагедии в плоть конкретной языковой картины мира. В результате знаменитые распутинские фор-

мулы («С камня не спросится...») перестают восприниматься как цитата из русской классики, они натурализуются, становятся органичной частью речевого потока, идущего от коллективного субъекта — осинских бурят. Литературный интертекст теряет свою инородность, растворяясь в общей стихии эпического плача, и тем самым обретает новую, еще более глубокую подлинность.

Одновременно документальные свидетельства, изначально данные на диалекте, избегают унифицирующего перевода на русский литературный или литературный бурятский язык. Это сохраняет их первоначальную ауру, то самое «говoreние», которое является носителем не только информации, но и эмоционального строя, ментальности, невербального контекста. Диалектная фонетика, специфическая морфология, локальная лексика (названия родов, урочищ, предметов быта) выступают здесь не как колорит, а как материальный носитель памяти. Каждое фонетическое отклонение, каждый пример диалектизма является микроследом исчезающей культурной традиции. Таким образом, языковая ткань спектакля сама по себе становится архивом и памятником.

Важнейшим филологическим следствием этого единопзычия является полное преодоление дистанции между субъектом высказывания и его речевой формой. В традиционном вербатиме, переведенном на язык театральной метрополии, всегда присутствует эффект отчуждения, пересказа. Здесь же зритель (владеющий диалектом) или исследователь (знаток диалекта) сталкивается с прямым, непосредственным высказыванием. Это создает эффект абсолютной присутственности, когда прошлое звучит голосом, не тронутым последующей культурной цензурой или унификацией. Полифония, о которой шла речь, оказывается не стилизованной, а реальной: это подлинная полифония разных речевых манер внутри одного диалектного *continuum* — от плачевых ритмов распутинских монологов в переводе до сбивчивой, эмоциональной речи стариков и сухого языка официальных объявлений, также адаптированных под реалии местного словоупотребления.

Следовательно, выбор осинского диалекта в качестве единственного языка спектакля — это не этнографическая деталь, а сердцевина его эпического проекта. Он превращает постановку из репрезентации истории в акт языкового бытования самой этой истории. Трагедия затопления предстает не как событие, о котором рассказывают, а как событие, которое продолжает говорить тем самым языком, который призвано было уничтожить вместе с уходящими под воду селами. Филологическая ценность текста спектакля в этой перспективе неизмеримо возрастает: он является уникальным документом, где литературная классика и устная история, пройдя через горнило переводческой работы, сливаются в новое целое — в современный эпический текст, чья форма (диалект) и содержание (память о катастрофе) абсолютно неразделимы и взаимообусловлены. Это высшее проявление того, как язык становится не просто средством выражения, а самой сутью коллективного самосознания и формой культурного сопротивления забвению.

Если обратиться к сравнительному рассмотрению текста спектакля «Полет. Бильчирская история» и его ключевого литературного претекста — повести В. Распутина «Прощание с Матерой», то их связь, обозначенная как «мотивы», на уровне языковой и структурной реализации предстает сложным процессом творческой ассимиляции и культурной перекодировки. Сходства между произведениями носят не поверхностный, а системообразующий характер, прорастая в самой сердцевине конфликта, однако коренящиеся в разной культурной почве, они порождают принципиально различные художественные миры.

Основное сходство, безусловно, лежит в области архетипического конфликта, составляющего ядро обоих произведений. Это столкновение космоса малой родины, укорененного в циклическом времени природы и памяти предков, с линейным безликим прогрессом, воплощенным в государственной машине. В обоих случаях катастрофа затопления является не просто бытовым или социальным событием, а метафизическим рубежом, экзистенциальной катастрофой, ставящей под вопрос само существование этического и духов-

ного в человеке. Такие сквозные мотивы, как прощание с домом, осквернение кладбищ, споры поколений, философские вопросы о правде и памяти, образуют общий каркас, на который нанизывается конкретный материал.

Однако именно на уровне художественной реализации этой универсальной модели проявляются глубинные, сущностные различия, обусловленные жанровой природой, культурным контекстом и авторской установкой. «Прощание с Матерой» Распутина — это развернутый психологический и философский роман, где катастрофа преломляется через призму глубоко индивидуализированного сознания главной героини Дарьи Пинигиной. Ее внутренний монолог, ее борьба за осмысление происходящего, ее попытка совершить достойный «последний порядок» в своей жизни и в памяти рода становятся главным сюжетом. Конфликт здесь интернализирован, он происходит в душе героини, а окружающий мир (остров, лиственень, дом) является продолжением и отражением ее внутренней вселенной. Это трагедия личности, отстаивающей свою духовную автономию перед лицом небытия.

В сценарии Жамбалова мы наблюдаем принципиально иную нарративную и антропологическую модель. Здесь нет центрального сознания-рефлектора. Место индивидуальной судьбы занимает судьба коллективная, родовая. Герой повести Распутина — личность; герой спектакля — род, сообщество, чей голос раздроблен на множество отдельных, но сливающихся в хоре свидетельств. Психологическая глубина заменяется этнографической и исторической полнотой. Если Дарья прощается с Матерой как с воплощением общего жизненного уклада и нравственного закона, то персонажи спектакля прощаются с Бильчиром как с конкретной плотью родовой истории: с урочищем Хангажан, с родом ноёгууд, с тоней на реке Оса. Их боль имеет не только экзистенциальное, но и топографическое, генеалогическое измерение.

Эта разница радикально меняет систему символов. У Распутина ключевым символом является «Царский лиственень» — мифический

страж острова, воплощение неистребимой, почти языческой силы самой жизни, сопротивляющейся смерти [Распутин]. Это символ природно-стихийного порядка. В сценарии Жамбалова центральным, шокирующим символом становятся кости предков, всплывающие из-под воды. Это символ уже не природный, а историко-культурный и глубоко этический. Он указывает не на вечность жизни вообще, а на конкретное, неуспокоенное прошлое, на долг живых перед мертвыми, на акт кощунственного нарушения. Если лиственный Распутин — символ надежды на чудо, то кости Жамбалова — символ неотвратимости исторического возмездия и непреложности памяти как долга.

Структурное различие также фундаментально. Повесть Распутина выстроена как линейная драма с нарастающим напряжением, движущаяся к кульминации в последнюю ночь на острове. Сценарий «Полета...» организован по принципу монтажного коллажа, где временные пласты (прошлое затопления, настоящее обмеления, вечное время мифа) наложены друг на друга. Это создает эффект не развития, а вневременного присутствия травмы, ее постоянной актуальности. Финал повести — туман и неясная судьба Дарьи — остается в рамках притчевой открытости. Финал спектакля, где герои уже как духи или голоса памяти собираются вместе в тумане («Вместе — оно и ладно»), — это финал эпического свершения, обретения целостности не в жизни, а в посмертном/надвременном бытовании коллективной памяти.

Таким образом, сценарий «Полет. Бильчирская история» осуществляет не просто адаптацию, а глубинную культурную трансляцию текста Распутина. Универсальная притча о прощании с «матерью-землей» пересаживается в конкретную почву бурятской родовой культуры и, прорастая, дает принципиально иной художественный плод. Вместо философско-психологической драмы личности сценария превращается в документально-эпическую реквием-поэму о народе. Общее — в масштабе и серьезности поставленных вопросов. Различное — в методе, антропологии, системе образов и, что

важнее всего, в конечном выводе: если у Распутина акцент на трагедии отдельной души, теряющей мир, то у Жамбалова — на трагедии и последующем сакральном единстве мира, теряющего свою плоть, но обретающего голос в этом пронзительном полифоническом слове.

Таким образом, документальная основа «Полета. Бильчирской истории» служит не целью, а материалом для создания произведения нового эпического типа. Автор и режиссер С. Жамбалов использует приемы хорового повествования, мифологизации времени и пространства, вплетения ритуально-фольклорных элементов, чтобы трансформировать совокупность частных воспоминаний о культурной травме XX в. в монументальное высказывание о цене прогресса, связи поколений и устойчивости человеческого духа. Спектакль становится не только актом театрального искусства, но и современной формой обряда поминовения, прощания и, в конечном итоге, примирения с прошлым через его эстетическое и эпическое освоение. Это позволяет рассматривать постановку Бурятского театра драмы как значимый феномен в развитии не только национальной драматургии, но и российского документально-эпического театра. Кроме того, спектакль и его драматургическая основа свидетельствуют о том, что «драматизация эпических текстов <...> не только способствует популяризации классических произведений, но и обогащает театральное искусство, предоставляя публике возможность по-новому взглянуть на знакомые истории» [7, с. 21].

### **Литература**

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 304 с.
2. Жамбалов С. «Полет. Бильчирская история»: сценарий спектакля // Бурятский театр драмы им. Х. Намсараева: архивные материалы. Улан-Удэ, 2016.

3. Журчева О. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // *Филология и культура. Philology and culture*. 2016. № 3(45). С. 84–89.

4. Ковтун Н. В. Миф о «земном рае» в «Прощании с Матерой» // *Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты: учебное пособие*. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2017. С. 263–280.

5. Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. Москва: Наука, 1976. 407 с.

6. Митрофанова И. А. Мифо-фольклорная и древнерусская традиция в повестях В. Г. Распутина: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 1991. 20 с.

7. Нанзатов Г. З. Проза А. С. Пушкина на театральной сцене: к проблеме драматизации эпического текста // *Пушкин и русская литература: материалы межвузовской студенческой научно-практической конференции*. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2024. 156 с.

8. Распутин В. Г. *Прощание с Матерой*. Москва: Молодая гвардия, 1988. 256 с.

VALENTIN RASPUTIN'S STORY «FAREWELL TO MATYORA»  
AS THE EPIC BASIS FOR THE PERFORMANCE  
«FLIGHT. THE BILCHIRSKAYA STORY»  
ON THE STAGE OF THE BURYAT DRAMA THEATER

*Galsan Z. Nanzatov*

Postgraduate Student, Department of Russian and Foreign Literature,  
Dorzhi Banzarov Buryat State University  
6 Ranzhurova Str., Ulan-Ude, 670000 Russia  
697549@mail.ru

*Abstract.* The article examines Sayan Zhambalov's screenplay for the play «Flight. The Bilchirskaya Story», staged by the Khotsa Namsaraev Buryat

Drama Theater, as a unique example of the synthesis of documentary and epic elements in modern drama. The key philological mechanisms of epicization in the director's dramatic text are identified and analyzed. The plot is based on Valentin Rasputin's story «Farewell to Matyora». The author argues that, drawing on specific historical material (the flooding of Buryat villages during the construction of the Bratsk Hydroelectric Power Station) and the narrative structure of Rasputin's story, the dramatic work constructs not a private history, but a collective tragedy, taking on the characteristics of a national epic. Key techniques of epicization are analyzed: the choral organization of dialectal speech and action, the mythologization of the chronotope, the introduction of ritual elements and symbolic leitmotifs (water, earth, ancestral bones). It is concluded that «Flight. The Bilchirskaya Story» is a reconstruction performance based on the dramatic reworking of epic material in the form of a documentary text, created as a means of overcoming cultural trauma and restoring ancestral memory.

*Keywords:* Buryat drama, «Farewell to Matyora», Valentin Rasputin, documentary theater, epic, chronotope, collective memory.

УДК 821.512.31+821.161.1

**«ЧЕМОДАН ИЗ ХАЙЛАРА» Г. БАШКУЕВА  
И «ЧЕМОДАН» С. ДОВЛАТОВА:  
о развитии прозы autofiction в XXI в.**

© *Монгуш Евгений Докурович*

кандидат филологических наук, доцент,

Тувинский государственный университет

Россия, 667000, Республика Тыва, г. Кызыл, ул. Ленина, 36

mongun2005@yandex.ru

**Аннотация.** В статье дается сравнительный анализ повести Г. Башкуева «Чемодан из Хайлара» (2017) и рассказов С. Довлатова сборника «Чемодан» (1986) в контексте традиции русской прозы autofiction. Утверждается, что повесть бурятского писателя, пишущего на русском языке, ставит в центр героя, своеобразного alter ego автора, созданного на основе игры между автобиографизмом и художественным вымыслом. Анализируется интертекстуальная игра с пространственно-временной структурой книги Довлатова, позволяющая обратиться к драматичной истории семьи героя-рассказчика. Отмечается, что предметы из семейного чемодана, названные «одушевленными», отразили факты авторской биографии начиная с детства и вызвали работу богатого воображения и памяти героя. Дается сравнение главы повести «Заря коммунизма» и довлатовского рассказа «Шоферские перчатки» в связи с анекдотичностью сюжета, наполненного юмором и иронией. Сделан вывод о символическом смысле отдельных семейных реликвий, помогающем отразить творческой взгляд на мир личности, родственной автору произведения.

**Ключевые слова:** герой-рассказчик, автобиографизм, вымысел, семейные экспонаты, хронотоп, анекдотичный сюжет.

Повесть Геннадия Тарасовича Башкуева «Чемодан из Хайлара (Роман с одушевленными предметами)» написана в 2017 г. и опубликована в 2019 г. Она могла бы называться автобиографической,

если бы автор не превратил ее героя в персонажа, которого читатель непроизвольно отождествляет с создателем самого произведения. Такая проза с героем-рассказчиком в центре, своеобразным alter ego автора, наделенным его родственной душевной структурой, получила название autofiction. В повествовании от первого лица у читателя создается впечатление участия автора в вымышленном сюжете, когда непонятно, кто ведет повествование — «биографический автор или вымышленный герой с автобиографической привязкой» [5, с. 35].

В русской прозе второй половины XX в. автофикциональное направление продолжает традицию романов 1920–1930-х гг., таких как «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Театральный роман» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, герои которых тесно соотнесены с личностью и жизнью биографического автора, но носят вымышленные имена. Зато герой таких произведений, как «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, «Это я — Эдичка» Э. Лимонова, «Наши», «Чемодан» С. Довлатова, «Вор, шпион, убийца» Ю. Буйды, «Грех» З. Прилепина, носит имя автора, за счет чего возникает иллюзия равенства автора и героя.

Повесть «Чемодан из Хайлара (Роман с неодушевленными предметами)» состоит из глав-повествований от лица автобиографического героя в виде лирических зарисовок о знаковых событиях в его жизни, неразрывно связанных с драматичной историей его семьи. История эта отразила социальные потрясения прошлого века и может быть поведена с помощью структуры повести — она строится как цикл рассказов о семейных реликвиях, составивших содержание чемодана и выступающих как музейные экспонаты для будущих поколений семьи.

Бросается в глаза интертекстуальный замысел «Романа с неодушевленными предметами», построенного с отсылкой к произведению предшественника — сборнику рассказов Сергея Довлатова «Чемодан» (написана в 1986 г. в США, опубликована в 1991 г. в России), в которой также каждый рассказ посвящен предмету, достойному тщательного описания. Предметы перечислены у

Довлатова в вводной главе, и каждый из них дал свое название 7 рассказам, из которых ясно, что все они подлежат постоянному хранению в душе уехавшего в эмиграцию героя по имени Сергей Довлатов.

В отличие от довлатовской книги чемодан в повести Башкуева, наоборот, привезен семьей его матери из эмиграции. К тому же некоторые описанные вещи появились позднее, поскольку в содержание 7 глав (всего их 10 вместе с предисловием) вошло описание как привезенных из китайского Хайлара вещей, так и принадлежащих герою-рассказчику из его жизни (их четыре, они описаны в двух последних главах). Например, герой обнаружил в чемодане пожелтевшую газету «Заря коммунизма», в редакции которой он «одно время прозябал», в нее была завернута буддийская чашечка для воскурения благовоний, подаренная ламой маленького дацана в Хайларе девочке Валентине, будущей матери героя. Или в заключительной восьмой главе описаны собственные предметы героя, любовно вложенные в детские варежки: ракушка, заменившая прежнюю, материнскую, и моникюляр 8-кратного увеличения — подарок отца, обретший для героя символический смысл. Каждый предмет в чемодане отпечатался в его памяти и душе, вот почему все они, отразившие биографию его семьи, названы в подзаголовке повести «одушевленными».

По форме каждая глава в «Романе с одушевленными предметами», как и у Довлатова, соответствует основному замыслу автора — запечатлеть собственную личную драму. Об этой автобиографической драме предшественник современного писателя Довлатов сформулировал в другом своем произведении, обращаясь к читателю: «Перед вами — история моего семейства. Надеюсь, она достаточно заурядна. Мне осталось добавить лишь несколько слов. 23 декабря 1981 года в Нью-Йорке родился мой сынок. Он американец, гражданин Соединенных Штатов. Зовут его — представляете себе, мистер Николас Доули. Это то, к чему пришла моя семья и наша родина» (4, с. 244). Авторская драма Довлатова пронизывает

повествование всего цикла рассказов «Чемодан», так как история отъезда в эмиграцию, переданная в перечислении предметов личного гардероба и истории их приобретения, переполнена чувствами тоски, неудовлетворенности, вызванными окончательной потерей связи с родиной.

В повести Башкуева чемодан, вывезенный из Китая, был вместе с другим (другой был украден еще на вокзале в Хайларе), и в нем остались незначительные бытовые предметы вроде нефритовых шариков или шапочки японской куклы. Перечисление этих предметов позволяет герою осуществить работу памяти, передающей дисгармоничность, мучительную разобщенность с миром и самим собой. Эта тема придает всем главам-историям вполне романский вид. Сознание героя-рассказчика отражает не просто семейную сагу о трагическом времени. Он в своей памяти объединяет прошлое с настоящим, причудливое время из материнского детства в китайском Хайларе и события своего детства в Улановке (так он называет город своего детства) с тем переломом исторической эпохи, которую он также описал в публицистике — в «Письмах с окраины империи» [3]. А в «Чемодане из Хайлара», т. е. в художественной рефлексии автора, его взрослый герой выступает как маленький человек в духе Веночки из поэмы «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева. Так, не раз он вспомнит о том, как был определен заботливой женой на лечение в палату наркологического диспансера. Об этом говорится в главе о семейном экспонате — медном змеевике, служащем деталью самогонного аппарата, который пригодился, как замечает герой, «в мутные годы полусухого закона» [2, с. 94].

Главы в повести Башкуева отражают факты из жизни биографического автора — с этим обстоятельством читатель сталкивался в его предыдущих произведениях начала XXI в., таких как «Маленькая война» или «Убить время (Записки пожилого мальчика)». Их главный герой наделен сугубо личными ассоциациями, часто это человек переходного времени, творческая личность на переломе старого и нового искусства, ощущающий разрыв привычных жиз-

ненных связей. Во внутреннем мире автофикционального героя писатель отразил черты своего современника: раздвоенность, расколотость, кризисность человеческого духа. Сюжетом многих его произведений стал бег в мир сознания, мир его цепкой памяти как в особое пространство-время.

Особенность повести Башкуева, да и всего его творчества — в этом отличие от довлатовской прозы — повествование от лица главного героя не может обойтись без одной и той же излюбленной автобиографической темы, т. е. разговора о том, что уже в далекие детские годы закладывается будущая человеческая судьба. Сам Башкуев признавался, говоря об образе героя-рассказчика в «Записках пожилого мальчика»: «...воспоминания детства каким-то странным образом догоняют автора в зрелой жизни» [7, с. 52]. Эти слова можно отнести и к образу героя повести «Чемодан из Хайлара».

Сознание героя такой прозы запечатлевает время, являющееся ведущим в хронотопе повести: можно сказать, в нем «время сгущается, уплотняется, становится художественно зримым», а пространство «интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с. 122]. Писатель объединяет пору детства, своего и материнского, и даже может вести рассказ от лица брата своей мамы, мальчика по имени Мандык, который мог бы стать его дядей, если бы не был избит солдатами на окраине Хайлара утром, когда он пас коров, а потом лавочником, у которого он, страдая от голода, стянул пучок морковки. В посвящении к повести так и сказано: «Памяти дяди Мантыка, умершего от побоев в провинции Хэйлуңцзян». Так герой усвоил одну из семейных травм, и они все, в сущности, прошли катком по его судьбе.

О многом свидетельствуют и главы, посвященные представителям старшего поколения семьи. Через всю повесть прошел образ матери героя — Валентины Истаевны. Огромная сыновняя любовь к ней, ее облик, живущий в памяти, — это и есть самая сокровенная авторская идея, отмеченная и в «Записках пожилого мальчика», и в публицистике. Собственно жизнь ее семьи в эмиграции, когда

маньчжурский городок был оккупирован японцами, воспроизведена героем из ее рассказов и дополнена богатым воображением. Но чаще всего ее образ полон исповедальности, поскольку главное пространство-время в повести связано с образом самого героя-рассказчика, глядящего, как в зеркало, в судьбы своих родных.

В главе «Змеевик медный» говорится о центральной детали самогогонного аппарата, когда герой-повествователь отмечает мнение своей жены о том, что в нем проявились гены двух старших родственников — архиншей, т. е. пьяниц. Один из них — дед по отцу Павел, которого в семье звали не иначе как дедкой. В «милом непутевом» дедке Павле «многое шло от детства»: увлекшись карточной игрой («к картам прилип, как к диковинной игрушке»), он бросил пятерых детей («А где карты, там и зелено вино»), и забота о младших легла на плечи старшего сына-подростка Тараса — отца главного героя, впоследствии офицера-фронтовика. Благодаря его денежному аттестату семья во время войны выжила. Деда изменили война и требовательность сына-кормильца: «Время поменяло роли: отец стал сыном-шалопаем, а сын — строгим папашей» [2, с. 94]. Рассказ героя о деде Павле сопровождается рассказом и об отце матери — деде Исте, который мечтал с помощью полезной детали самогогонного аппарата — медного змеевика выживать и на родине, если бы не погиб, будучи репрессированным после возвращения. Каким бы ни было социальное время в повести Башкуева — до 30-х гг. XX в., когда семья вернулась в СССР, или поздние советские годы, все главы пронизаны размышлениями героя-рассказчика о личной судьбе и судьбе своей страны.

Тексты, где особое время делается обратимым и превращается в пространство, усложнены принципом интертекстуальности, «который требует искать в них все новые и новые отсылки к другим текстам» [6, с. 328–329]. Здесь необходимо увидеть перекличку одной из глав «Романа с одушевленными предметами» с рассказом из сборника «Чемодан» Довлатова.

Так, в главе «Заря коммунизма» речь идет о работе башкуевского героя в провинциальной газете, куда он был «сослан» из республиканской газеты за появление на работе в пьяном виде. Она вся построена в духе книги Довлатова, который тоже был газетчиком, о чем его герой рассказывает в заключительном рассказе книги «Чемодан». Он называется по вещи, вывезенной в Штаты, — «Шоферские перчатки». Название этой вещи вспоминается герою в связи с участием в съемках любительского фильма о строительстве города на Неве, в котором он должен был сыграть царя Петра. Рассказ полон анекдотических деталей, которые должны были выполнить задумку самостоятельного режиссера, возмнившего себя диссидентом, — обличить пьянство как порок советского образа жизни. Однако присущее автору великолепное чувство юмора помогло ему запечатлеть эпизод из советской жизни не как мрачный и удручающий. А. Ранчин так и писал об анекдотичности рассказа «Шоферские перчатки»: «...и “царь”, и режиссер с помощницей сами участвуют в распитии пива с рядом томящимися алкашами отнюдь не в качестве “киношников”, но как “обыкновенные” люди» [10].

Точно так же глава «Заря коммунизма» в книге Башкуева построена на анекдотичности, сдобренной юмором и иронией. Именно при помощи этих качеств Башкуев изображает смешной случай из жизни своего героя-интеллекта, когда тому удалось увидеть в «обыкновенных» людях отражение своей силы и слабости и в итоге душевное родство с ними.

Башкуевский герой решил остроумно высмеять новое место работы — районную газету с «убойным» названием «Заря коммунизма» (именно ее пожелтевшие страницы он обнаружил в чемодане из Хайлара), которая неинтересно, «тускло» освещала жизнь района из-за разного рода трудностей, в том числе материально-технических, но более всего «благодаря» бездарному руководству. «Зря коммунизма, — во всеуслышание брякнул я, умышленно пропустив букву “а”. Сказано было под портвешок. Острота имела успех» [2, с. 165]. Успех он объяснял периодом перемен в стране и

разгулом крамольных речей. Но острота в адрес идеологического штампа в названии газеты материализовалась, когда ее тираж вышел и разошелся в розницу и индивидуальным подписчикам: ее название на первой полосе стало опечаткой без буквы «а».

Сюжет обрел вполне анекдотичный вид, потому что невиданный и во многом смешной случай вызвал волнение и страх у коллектива захолустной редакции, а затем заставил сплотиться перед угрозой, что «припаяют политику». В результате наступила революционная ситуация: надо было, пока печатался новый тираж, «взять почту», арестовать и уничтожить «идеологически вредный номер» у подписчиков. А это уже был настоящий подвиг для каждого рядового революционера с обязательными ранениями в виде фингалов, собачьих укусов и т. д., а также порчей обуви. Победа праздновалась в штабе операции традиционным застольем, выдачей суточных вместо премии. Но узловым моментом анекдотического сюжета стало братание всех победителей — от главного редактора до уборщицы — у ночного костра с горящими в огне крамольными номерами газеты. И это была непредвиденная и непредусмотренная метаморфоза (качество любого анекдота), которую герой запомнил как счастливый момент своей жизни: «Мы обнялись за плечи, как команда перед серией пенальти. Лица в шеренге лизали отблески костра. Грешные и раненые, мы с боями вышли из окружения и сохранили знамя полка. Нашу часть не расформируют». Герой признался, что испытал небывалое чувство то ли изумления, то ли восторга: «При свете заката и кровавых сполохов огня вкралось опечаткой: черт возьми, может, это и есть заря коммунизма?» [2, с. 184–185].

Такой финал в повести Башкуева имеет интертекстуальное совпадение с финалом одной из глав в романе Довлатова «Зона» (1982), когда в момент празднования очередного юбилея Октябрьской революции и назревающего скандала заключенные и конвоиры вместе дружно запели «Интернационал». Автобиографический герой, служивший в конвойных войсках, изумляясь и восторгаясь,

почувствовал комок в горле и наворачнувшиеся слезы от неожиданного единения со своей «особенной, небывалой страной» [4, с. 154].

У читателя повести «Чемодан из Хайлара» создается впечатление, что сам автор рассказывает о своей жизни, ничего не изменяя и не выдумывая. Как и в произведениях Довлатова, в этом заключается своеобразная игра писателя с читателем, ведь поставить между автобиографическим фактом и вымыслом знак равенства действительно невозможно. К герою повести начала XXI в. почти дословно можно применить вывод исследователя прозы Довлатова: этот «обаятельный и непутевый авторский двойник — пьяница, аристократ духа, подтрунивающий над собой неудачник — вряд ли имеет к реальному автору отношение большее, нежели узы родства, связавшие Флобера с Эммой Бовари» [9, с. 237]. Разумеется, многое в повести Башкуева выдуманно и совпадений с фактами жизни самого автора гораздо меньше, чем покажется читателю.

Повесть Г. Башкуева «Чемодан из Хайлара» вносит в прозу autofiction свой индивидуальный вклад, и он состоит, как было уже отмечено, в выборе излюбленной темы детства, тесно связанной с работой памяти автофикционального героя. В заключительной главе звучит основной мотив повести — видение жизни через монокуляр с 8-кратным увеличением, подаренный герою отцом и ставший семейной реликвией. Видение героя заключено в самом методе — собственную точку зрения на мир совместить со взглядом мамы и ее брата Мантыка, не дожившего до возраста дяди героя, с позицией и сознанием других «маленьких людей» своей страны. И когда память героя вбирает в себя их жизнь, их ценности, можно смотреть даже с обратной стороны монокуляра. Этому видению соответствует и одно из главных достоинств произведений Геннадия Башкуева — его язык, близкий к поэтическому, пересыпанный неожиданными метафорами, остроумными каламбурами и при необыкновенном лаконизме — богатыми смыслами. Можно с уверенностью предсказать, что разговор о герое и сюжетах прозы autofiction в творчестве народного писателя Бурятии не исчерпан и ждет своего продолжения.

## Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа // Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
2. Башкуев Г. Т. Чемодан из Хайлара. Роман с одушевленными предметами // Убить время. Повести разных лет. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2019. С. 5–217.
3. Башкуев Г. Т. Письма с окраины империи // На переломе. Публицистика. Проза. Пьесы. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2019. С. 5–214.
4. Довлатов С. Зона (Записки надзирателя) // Собрание прозы: в 3 томах. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993. Т. 1. С. 25–172.
5. Довлатов С. Наши. Чемодан // Собрание прозы: в 3 томах. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993. Т. 2. С. 155–340.
6. Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
7. Имихелова С. С. Геннадий Башкуев. Литературная биография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. 80 с.
8. Имихелова С. С. Non-fiction или autofiction?: об одной тенденции в русском рассказе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2020. Вып 1. С. 34–42.
9. Куллэ В. «Бессмертный вариант простого человека» // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / составитель А. Ю. Арьев. Санкт-Петербург, 1999. С. 237–247.
10. Ранчин А. Как сшиты «Шоферские перчатки». Некоторые наблюдения над поэтикой Сергея Довлатова. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200201020> (дата обращения: 12.06.2025).

«THE SUITCASE FROM HAILAR» BY GENNADY BASHKUEV  
AND «THE SUITCASE» BY SERGEY DOVLATOV  
(ON THE DEVELOPMENT OF AUTOFICTION PROSE IN THE 21ST CENTURY)

*Evgeny D. Mongush*

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof.,

Tuva State University

36 Lenin Str., Kyzyl, Republic of Tuva, 667000 Russia

mongun2005@yandex.ru

*Abstract.* The article provides a comparative analysis of Gennady Bashkuev's novella «The Suitcase from Hailar» (2017) and Sergey Dovlatov's collection of short stories, «The Suitcase» (1986), within the context of the Russian autofiction tradition. It is argued that the novella by the Buryat writer, writing in Russian, centers on a hero who represents the author's unique «alter ego» created through a play between autobiography and fiction. The intertextual play with the spatio-temporal structure of Dovlatov's book is analyzed, allowing us to explore the dramatic history of the narrator's family. It is noted that the objects from the family suitcase, described as «animate», reflect the author's biography, beginning with childhood, and triggered the hero's rich imagination and memory. A comparison is made between a chapter of the novella «The Dawn of Communism» and Dovlatov's short story «Driver's Gloves» in connection with the anecdotal nature of the plot, imbued with humor and irony. A conclusion is drawn about the symbolic meaning of individual family heirlooms, which helps reflect the creative worldview of a person related to the author of the work.

*Keywords:* narrator, autobiographical writing, fiction, family artifacts, chronotope, anecdotal plot.

УДК 821.512.31+821.161.1

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА А. Г. РУМЯНЦЕВА В КНИГЕ  
О БУРЯТСКИХ ПИСАТЕЛЯХ «ПЕВЦЫ РОДНОЙ ЗЕМЛИ»**

© *Булзотова Ирина Владимировна*

доктор филологических наук, доцент,

Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а

[irabulgotova@mail.ru](mailto:irabulgotova@mail.ru)

**Аннотация.** В статье рассматривается литературно-критическая деятельность народного поэта Бурятии А. Г. Румянцева на примере его книги «Певцы родной земли. Литературные портреты писателей Бурятии» (2017). Определяется вклад А. Румянцева в развитие литературной критики региона. Выявляется развитие литературно-критических установок писателя в начале XXI в. Раскрываются особенности жанра литературного портрета в книге писателя. Определяется значение диалога культур в литературном процессе республики.

**Ключевые слова:** жанры литературной критики, литературный портрет, эссе, очерк, этюд, диалог культур, А. Румянцев.

Творчество народного поэта Бурятии Андрея Григорьевича Румянцева не раз становилось объектом внимания ученых и критиков Бурятии. Так, написан ряд статей исследователей, в которых рассматриваются различные аспекты художественного мира его поэзии [4; 5; 9].

В новой монографии С. С. Имихеловой литературно-критической деятельности поэта посвящена глава «Эссеистика Андрея Румянцева в книге “Певцы родной земли”», где речь шла о книге, изданной в 1985 г. с подзаголовком «Этюды о поэтах Бурятии» [5]. Автор монографии подробно осветила первый эссеистический опыт А. Румянцева о коллегах по цеху, о классиках бурятской литературы и дала этому опыту высокую оценку: «Строки любви и признания друзьям-писателям наполнены глубоко личным отношением к каж-

дому, кто представлен в книге. Это открывается в особой душевной теплоте повествования о жизненном пути и творческом развитии всех поэтов, в непринужденной манере разговора, в приведенных цитатах из их стихотворений. Автор словно вступает в диалог с ними и подтверждает тем самым свою принадлежность к когорте певцов родной земли — Бурятии» [5, с. 161].

В 2017 г. Андрей Румянцев издал под таким же названием сборник литературно-критических статей, существенно дополнив ряд исследуемых писателей [10]. Литературные портреты бурятских писателей в этом сборнике — важный вклад в литературную критику Бурятии. В нем даются портреты 42 писателей, к написанным прежде добавлено еще двадцать четыре портрета, включено творчество не только бурятских поэтов, но и бурятских прозаиков. Если в издании 1985 г. из русских писателей Бурятии было осмыслено только творчество В. Липатова, то в издании 2017 г. А. Румянцевым включены портреты А. Щитова, К. Карнышева, В. Корнакова, И. Калашникова, К. Балкова, С. Лобозерова. Таким образом, развитие литературы в республике предстает как единый процесс. А. Румянцев как его непосредственный участник очень точно отразил то диалогическое поле, в котором он формировался как художник, а также занимался переводческой деятельностью. Переводы — важная часть деятельности А. Румянцева как творческой личности, именно благодаря им он приобрел глубокое понимание бурятской национальной культуры.

Вот что он пишет о Хоце Намсараеве в изданиях и 1985 г., и 2017 г.: «Бурятское село не было для меня чем-то неизвестным. Между моей родной деревней Шерашево и бурятским селом Корсаково лежало только три-четыре километра, только “поле, не разделенное межой”. Никакая граница не разделяла и судьбу, и труд жителей двух сел — друзей, побратимов, детей одной земли. И книга Хоца Намсараева открыла мне вчерашний день нашего края, истоки дружбы русских и бурят. Так было, наверное, с каждым читателем, живущим в Бурятии» [11, с. 5; 10, с. 7].

В своей характеристике драматурга Намжила Балдано А. Румянцев употребляет бурятское слово «ахай» (брат), чувствуя его концептуальный характер: «Думаю, он казался мальчишкам и девочкам родным ахай» [11, с. 17]. Не будет ошибкой сказать, что А. Румянцев хорошо знает и чувствует бурятскую культуру. Само название его книги «Певцы родной земли» содержит в своей основе отсылку к одному из центральных мотивов бурятской поэзии — мотиву тоонто, обозначающему особо тесную связь творческой личности с родной землей, жанровую модель магтаала как воспевания.

Как известно, диапазон жанра литературного портрета в критике достаточно широк и охватывает жанровое поле от заметок до монографии. Под литературным портретом в искусствоведении могут толковаться самые различные явления, так, В. С. Барахов рассматривает в его рамках как произведения мемуарно-автобиографической литературы, так и документальные повествования с опорой на документы, а также научные монографии. Говоря же о жанре литературной критики, автор упоминает понятие «творческого портрета» [2]. Портрет строится на том или ином сочетании биографических сведений, анализа творчества, а также информации о времени и воспроизведении реалий эпохи. То или иное сочетание компонентов определяется задачами критика, особенностями склада личности и т. д. Имеется ряд других работ, посвященных специфике данного жанра в литературной критике [3; 8]. Свой весомый вклад в изучение жанра внесли бурятские литературоведы, авторы коллективной двухтомной монографии «Новая история литературы Бурятии. Литературные биографии XX–XXI вв.» [7].

К. Балков в статье «Сердцем найденное слово» так отмечает особенности творческой манеры А. Румянцева как критика: «В литературных портретах, предложенных А. Румянцевым, постоянно ощущаешь авторское видение творчества литератора, свое отношение к любому произведению» [1, с. 426]. В портретах А. Румянцева органично сочетается интеллектуально-аналитическое начало с эссеистической свободой художника. Первую тенденцию отражает

понимание места того или иного художника в литературном процессе. Так, критик определяет значение творчества Б. Абидуева и Ц.-Б. Бадмаева в развитии бурятской детской литературы, значение произведений Г. Чимитова в развитии жанра басни, важность переводческой деятельности М. Степанова, вклад литературно-критических трудов В. Ц. Найдакова в формирование определенных тенденций и т. д. Издание «Певцы родной земли. Литературные портреты писателей Бурятии» 2017 г. включает также перевод всех портретов на бурятский язык, кроме того, даны списки изданных произведений на русском и бурятском языках, также приведены списки литературоведческих и литературно-критических работ о портретируемых.

На наш взгляд, большим вкладом А. Румянцева в развитие литературной критики является современное прочтение творчества бурятских романистов Ж. Тумунова, Ч. Цыдендамбаева, А. Бальбурова, Д. Батожабая, Б. Мунгонова, Ц. Жимбиева, В. Митыпова, на которое повлияло переосмысление идеологии советского времени. В тех отрывках, которые подобраны критиком в качестве примера, в приведенных цитатах расставлены иные акценты. Это уже не преобладание идеологического толкования произведений, происходит осмысление жанра романа через призму ценностей национальной жизни.

Осмысление творчества русских писателей также, несомненно, имеет большое значение. Оценка творчества К. Карнышева, В. Корнакова, К. Балкова, И. Калашникова, А. Щитова, В. Липатова дается в едином ключе и контексте с пониманием особенностей формирующегося сибирского текста. Почти все портреты А. Румянцева написаны на основе личного знакомства с портретируемыми, что неизбежно определяет включение в них воспоминаний. Они имеют особую ценность как свидетельство современника. Биография писателей и поэтов Бурятии, рассказанная критиком через призму личного восприятия или воспоминаний, производит особое впечатление благодаря сочетанию документальности и эмоционально-

сти. А. К. Паликова в статье «Сердцем найденное слово» отмечала эту особенность авторской манеры Румянцева на примере его собственного художественного творчества: «Сам поэт всегда писал лишь о том, что пережил, выстрадал: он рассказывал о событиях, свидетелем или участником которых был» [9, с. 59].

Так, в портрет В. Корнакова включено воспоминание: «Помню, как в ту пору в газете “Молодежь Бурятии” работали два молодых прозаика — Исай Калашников и Владимир Корнаков. Они словно бы соревновались на трудном литературном поприще. <...> Оба знали то, о чем писали, как говорится, из первых рук. Калашников, выросший в старообрядческом селе, навсегда запомнил его уклад, житейские традиции, нравственные устои. А Корнаков был сыном северной Витимской тайги. Здесь сошлись тропы русских старателей золотых приисков, бурят и эвенков, испокон веков промышлявших зверя и птицу» [10, с. 238]. Здесь применяется тот же самый принцип рассмотрения биографии писателя, который сформировался в портретировании бурятских писателей: это выявление связи художника не только с природой и историей своего края, но и с самой народной средой, которая его сформировала.

Примечательным элементом литературно-критических статей А. Румянцева является включение в портрет писателя описания его внешности. Так, портретирование И. Калашникова начинается с истории знакомства с ним в редакции газеты «Молодежь Бурятии»: «Его лицо, показавшееся мне ни суровым, ни приветливым, а именно деловым, привлекало, однако, той русской красотой, что не часто встретишь в Сибири, перемешавшей кровь двенадцати народов. Слегка волнистые русые волосы, высокий лоб, серые спокойные глаза, чистая кожа лица. А ко всему этому — статная крепко сбитая фигура сильного человека. Все в его облике казалось счастливо найденным природой...» [10, с. 247]. Этот момент можно назвать художественным по своей сути описанием. Ценным является свидетельство автора-современника, который оценивает Калашникова как писателя «редкого самородного таланта»: «Известно, что роман

“Жестокий век” Исай Каллистратович переписывал шесть раз. Почти восьмисотстраничную книгу — шесть раз» [10, с. 251].

Для современного читателя литературы Бурятии очень важна возможность уничтожения временной дистанции и эмоционального сближения с творческими деятелями своего края, а портреты А. Румянцева дают такую возможность. Так, А. Г. Румянцев пишет о русском поэте Бурятии А. Щитове: «С Анатолием Щитовым, как и с другими поэтами республики моего поколения, мы прошли рука об руку всю свою творческую жизнь» [10, с. 292]. Личные воспоминания о Киме Балкове наполнены теплом душевных воспоминаний о годах студенчества с их реалиями: «Мне иногда кажется, что нашими с ним судьбами, уже полвека переплетающимися, распоряжается какая-то сила. Начать с того, что мы родились в один день с разницей в год» [10, с. 320].

Таким образом, в портретах А. Румянцева прослеживаются фактография, основанная на хорошем знании биографии, и анализ творчества с включением большого количества цитат из произведений, а также большое значение имеют воспроизведение реалий эпохи через призму воспоминаний, выражение своего отношения к творческому деятелю, личная оценка его вклада в развитие литературы региона.

### **Литература**

1. Балков К. «Сердцем найденное слово» // Румянцев А. Г. Певцы родной земли. Литературные портреты писателей Бурятии. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2017. С. 426–429.

2. Барахов В. С. Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр). Ленинград: Наука, 1985. 312 с.

3. Барахов В. С. Искусство литературного портрета: к постановке проблемы // Литература и живопись. Ленинград: Наука, 1982. С. 147–168.

4. Берёзкина Е. П., Жорникова М. Н. Автобиографические мотивы лирики А. Г. Румянцева (на материале стихотворений сборника

«Государыня Жизнь» // Филология: научные исследования. 2020. № 1. С. 21–30.

5. Имихелова С. С. Русская классическая традиция в поэзии Андрея Румянцева (к 75-летию народного поэта Бурятии) // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 127–132.

6. Имихелова С. С. Русская литература на рубеже XX–XXI вв.: жанровые поиски, интертексты, локации, театр: монография. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2025. 196 с.

7. Новая история литературы Бурятии. Литературные биографии XX–XXI вв.: монография: в 2 томах / ответственные редакторы В. В. Башкеева, С. С. Имихелова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2022. Т. 1. 240 с.; Т. 2. 240 с.

8. Крылов В. Н. Русская литературная критика: проблемы теории, истории и методики изучения. Москва: Флинта, 2016. 238 с.

9. Паликова А. К. Сердцем найденное слово // Поле жизни, поле поэзии: (о творчестве народного поэта Бурятии Андрея Румянцева): литературные портреты. Статьи. Рецензии. Отзывы читателей. Иркутск: Изд-во ИОГУНБ им. И. Молчанова-Сибирского, 2010. С. 43–45.

10. Румянцев А. Г. Певцы родной земли. Литературные портреты писателей Бурятии. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2017. 440 с.

11. Румянцев А. Г. Певцы родной земли. Этюды о поэтах Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1985. 128 с.

LITERARY CRITICISM OF ANDREY RUMYANTSEV  
IN THE BOOK «SINGERS OF THE NATIVE LAND»

*Irina V. Bulgutova*

Dr. Sci. (Phil.), A/Prof.,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

24a Smolina St., Ulan-Ude 670000, Russia

irabulgutova@mail.ru

*Abstract.* The article examines the literary critical work of Andrey Rumyantsev, the People's Poet of Buryatia, using his book «Singers of the Native Land: Literary Portraits of Buryat Writers» (2017) as an example. Rumyantsev's contribution to the development of literary criticism in the region is assessed. The article reveals the development of the writer's literary and critical attitudes at the beginning of the 21st century. It also explores the features of the literary portrait genre in the writer's book and the significance of cultural dialogue in the literary process of the republic.

*Keywords:* literary criticism genres, literary portrait, essay, intercultural dialogue, A. Rumyantsev.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Башкеева В. В.</i> Научный портрет профессора Светланы Имихеловой	3
<i>Монисова И. В.</i> Слово о новой монографии Светланы Степановны Имихеловой	15
<i>Юрченко О. О.</i> О мастерстве интерпретации в работах С. С. Имихеловой	24
<b>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.: ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ</b>	
<i>Шеметова Т. Г.</i> Повествовательная стратегия в повестях В. Попова	36
<i>Овсянников Д. Я.</i> Языковые средства в рассказах Л. Петрушевской	47
<i>Муллина Д. А.</i> Драматургия и проза Н. Садур: проблема взаимодействия	58
<i>Гусяков С. А.</i> Русская история XX в. в художественной интерпретации В. Пелевина	72
<i>Малофеева М. Г.</i> Особенности конфликта в пьесе Я. Пулинович «Житие Федора Михайловича и Алевтины Павловны, или Жаркое ковидное лето»	82
<b>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ БУРЯТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ</b>	
<i>Бороноева Т. А.</i> Русская народная сказка на новый лад в пьесе Г. Башкуева «Апнэ. Драма кукол»	90
<i>Цыренова И. П.</i> Традиция «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева в современной литературе Бурятии	100
<i>Нанзатов Г. З.</i> «Прощание с Матерой» В. Распутина как эпическая основа спектакля «Полет. Бильчирская история» на сцене Бурятского театра драмы имени Х. Намсараева	111
<i>Монгуш Е. Д.</i> «Чемодан из Хайлара» Г. Башкуева и «Чемодан» С. Довлатова: о развитии прозы autofiction в XXI в.	125
<i>Булгутова И. В.</i> Литературная критика А. Румянцева в книге о бурятских писателях «Певцы родной земли»	136

## CONTENTS

<i>Bashkeeva V. V.</i> Scientific portrait of professor Svetlana Imikhelova	3
<i>Monisova I. V.</i> Note on the new monograph by Svetlana Stepanovna Imikhelova	15
<i>Yurchenko O. O.</i> On the mastery of interpretation in the works of Svetlana Imikhelova	24
<b>RUSSIAN LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURY: GENRE SEARCHES</b>	
<i>Shemetova T. G.</i> Narrative strategy in the stories by V. Popov	36
<i>Ovsyannirov D. Ya.</i> Linguistic means in Ludmila Petrushevskaya's stories	47
<i>Mullina D. A.</i> Drama and prose by Nina Sadur: the problem of interaction	58
<i>Guslyakov S. A.</i> Russian history of the 20th century in the artistic interpretation of Victor Pelevin	72
<i>Malofeeva M. G.</i> Characteristics of conflict in Yaroslava Pulinovich's play «The life of Fyodor Mikhailovich and Alevtina Pavlovna, or the hot covid summer»	82
<b>RUSSIAN LITERATURE IN THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF BURYAT WRITERS</b>	
<i>Boronoeva T. A.</i> Russian folk tale in a new way in Gennady Bashkuev's play «Apnea. Puppet drama»	90
<i>Tsyrenova I. P.</i> The tradition of Ivan Turgenev's «Prose poems» in contemporary Buryat literature	100
<i>Nanzatov G. Z.</i> Valentin Rasputin's story «Farewell to Matyora» as the epic basis for the performance «Flight. The Bilchirskaya story» on the stage of the Buryat drama theater	111
<i>Mongush E. D.</i> «The Suitcase From Hailar» by Gennady Bashkuev and «The Suitcase» by Sergey Dovlatov (on the development of autofiction prose in the 21st century)	125
<i>Bulgutova I. V.</i> Literary criticism of Andrey Rumyantsev in the book «Singers of the native land»	136

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.:  
ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ВЕКТОР

*Сборник научных статей,  
посвященный 75-летию профессора С. С. Имхеловой*

Редакторы Ж. В. Галсанова, З. З. Арданова  
Компьютерная верстка Ж. В. Галсановой  
Дизайн обложки Э. Б. Дашиевой

Свидетельство о государственной аккредитации  
№ 2670 от 11 августа 2017 г.

Подписано в печать 22.04.2026. Формат 60x84 1/16.  
Усл. печ. л. 8,49. Уч.-изд. л. 6,55. Тираж 300. Заказ 65.  
Цена свободная

Издательство Бурятского госуниверситета им. Д. Банзарова  
670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 4  
rio@bsu.ru

Отпечатано в типографии БГУ  
670000, г. Улан-Удэ, ул. Сухэ-Батора, 3а