

Добычинские чтения в Брянске 2026



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

ДОБЫЧИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В БРЯНСКЕ

Сборник статей V Всероссийской
научно-практической конференции

Брянск, 17 июня 2026 г.

Брянск 2026

УДК 821.161.1.09+929Добычин
ББК 83.3(2=411.2)6-8
Д57

Д57 Добычинские чтения в Брянске: сборник статей V Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2026 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. — Брянск: МБУК «ЦСДБ г. Брянска», 2026. — 168 с.

ISBN 978-5-98573-404-1

Редакционная коллегия:

Вороничева Анастасия Олеговна — кандидат филологических наук, доцент, доцент Брянского государственного инженерно-технологического университета.

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

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

Рецензенты:

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

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

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

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

ISBN 978-5-98573-404-1
© Коллектив авторов, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА Л.И. ДОБЫЧИНА	4
<i>Вороничев О.Е.</i> Языковые средства выражения какофонии эпохи в рассказах Л. Добычина	4
<i>Вороничева А.О., Соколова С.А.</i> Языковые средства выражения темпоральности в рассказах Л. Добычина	12
<i>Карташова Г.В.</i> Козлиная песнь прошляков. Особенности портретных характеристик в ранней прозе Л. Добычина (на примере рассказа «Козлова»)	18
<i>Лебедев С.В.</i> Есенин, Евреинов и... Пуришкевич: «Савкина» как криптопоэтический текст Л. Добычина	33
<i>Шаравин А.В., Старцева И.Л., Резаков Я.О.</i> Немое кино и стиль Л.И. Добычина: волновая поэтика между толстовским потоком диалектики души и бергсоновской длительностью	44
<i>Лебедев С.В.</i> Представляя приезжего проповедника: роман Л.Н. Толстого «Воскресение» в творческой системе Л.И. Добычина	90
СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО Л.И. ДОБЫЧИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ	100
<i>Амелин Н.Н.</i> Опыт сценического воплощения романа Л. Добычина «Город Эн» в театрах России: обзор спектаклей 2021 года по материалам СМИ	100
<i>Вороничева А.О., Егорушкин С.В.</i> История добычинской части Ботанического сада им. Б.В. Гроздова	113
<i>Кондратенко А.И.</i> Леонид Добычин и Елена Тагер	117
<i>Лебедев С.В.</i> Добычин в Брянске и Ленинграде в 1923–1928 гг.: неизвестные страницы	124
<i>Рябова Т.И.</i> Религиозный аспект жизни провинциального обывателя в рассказах Леонида Добычина	134
<i>Сычева Т.М.</i> К вопросу о «литературной кинематографичности» прозы Л. Добычина (роль монтажного метода в творчестве писателя)	151
ПРИЛОЖЕНИЕ № 1	161
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2. Информация об авторах	168

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА Л.И. ДОБЫЧИНА

УДК 811.161.1'37

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАКОФОНИИ ЭПОХИ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

Олег Евгеньевич Вороничев

В статье рассматриваются разноуровневые средства языка (лексические, морфологические, синтаксические), в том числе образные (парадокс, ирония, паронимазия), с помощью которых Л. Добычин, отражая в рассказах жизнь и быт провинциального города в 20-е годы прошлого века, создает в художественном тексте звуковой диссонанс, который может быть определен как какофония эпохи.

Ключевые слова: Л. Добычин, языковые средства, звукообозначения, какофония, диссонанс, эпоха, ирония.

LINGUISTIC MEANS OF EXPRESSING THE CACOPHONY OF THE ERA IN THE STORIES OF L. DOBYCHIN

Oleg Voronichev

The article examines multi-level language tools (lexical, morphological, syntactic), including figurative ones (paradox, irony, paronomasia), with the help of which L. Dobychin, reflecting in his stories the life and everyday life of a provincial town in the 20s of the last century, creates sound dissonance in the artistic text, which can be defined as the cacophony of the era.

Keywords: L. Dobychin, linguistic means, sound designations, cacophony, dissonance, era, irony.

Устойчивой доминантой художественной и языковой картины мира Л. Добычина, отраженной в его произведениях и определяющей идиостилевые черты, является ироническое неприятие современной ему действительности. Писатель всеми доступными языковыми средствами постоянно подчеркивает отсутствие гармонии в послереволюционной эпохе, хаотичность, бездуховность и нелепость происходящего. Эта неупорядоченность закономерно отражена в стилистических особенностях художественной речи Добычина, в том числе в звукопередающих словах и выражениях (звукообозначениях), с помощью которых автор создает акустическую инструментовку происходящих в рассказах событий, которая может быть определена как *какофония эпохи*.

«Слуховые (звуковые) знаки являются важнейшими составляющими кодового механизма передачи информации» и образуют звукоферу, которая «существует в широком и узком понимании: как звучащая вселенная, материализующаяся при слуховом восприятии, и как звуковой континуум, заполненный разнотипными звуковыми системами, использующий звуковой код для передачи информации между био-, социо- и семиосферами и внутри каждой из них» [6, с. 78]. Звуки бывают следующих типов: издаваемые людьми (прежде всего звуки речи); издаваемые животными; звуки, производимые неодушевленными предметами; звуки природы (журчание воды, ветер, гром и др.); музыкальные звуки [1, с. 160; 10, с. 211–212]. Все эти типы широко представлены в прозе Добычина, за исключением издаваемых животными звуков (лай собак, блеянье козы, крик петухов, рычание льва), которых сравнительно немного. Взаимодействие звуковых сигналов у писателя явно дисгармонично, поскольку «в единый поток сливаются звуки автомобилей и крики петухов, гудки пароходов и грохот телеги, революционные марши и колокольный звон» [3, с. 130].

В границах одного текста резко врываются в тишину провинциального города, разрушая ее и создавая какофонию, звуки живой и неживой природы совершенно разных, контрастных акустических параметров: высокие и низкие, протяжные и короткие, громкие и тихие. И все эти частные антагонизмы у Добычина могут быть сведены к одному общему: звуки старой и новой эпох. Например, в рассказе «Матрос» эти акустические сигналы овечьего дыма ностальгии прошлого и нелепого, парадоксального настоящего тесно соседствуют, перемежаются и не звучат в унисон, а контрастируют (что характерно для всей городской прозы писателя): «Усатый водовоз... гремел колесами. В палисаднике ... нежилась на солнышке матрос и играл на балалайке. Вдруг загремела музыка. Трещали барабаны. Пионеры в галстуках маршировали в лес. Телега с квасом громыхла сзади. Всплескивались рыбы. Квакали лягушки. Улица кипела. Был гвалт. Шуршала подсолнечная шелуха» [4, с. 85–87].

Звукообозначения в языке служат для репрезентации концепта звук – одного из важнейших концептов, являющихся «результатом столкновения словарного значения... с личным и народным опытом человека» [7, с. 4], и входят в его семантическое поле, которое понимается в современной лингвистике весьма широко: «Семантическими полями принято считать и

семантические классы (группы) слов какой-либо одной части речи, и семантические классы (группы) слов разных частей речи, и лексико-грамматические (функционально-грамматические) поля...» [2, с. 126].

Звуки в языке передаются прежде всего с помощью глаголов, поэтому и в художественной литературе в целом, и в идиостилиях глаголы закономерно лидируют среди звукообозначающих частей речи. Широко используемым звуковым глаголом в текстах Добычина является слово *играть* в 7-м словарном значении этого полисеманта, зафиксированном в СОШ: 7. (1 и 2 л. не употр.). О музыке: быть, звучать (во 2 знач.). *Играет музыка. На плацу играет марш* (т. е. звучит марш) [8, с. 235] и его префиксальные производные, из которых наиболее частотны с приставкой *за*, обозначающей у Добычина не просто начало действия, а резкое начало, вторжение звука в провинциальную тишину: «...играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью...» (Встречи с Лиз) [4, с. 56]; «Заиграли вальс. В открытое окно Сорокина увидела затылок ее внучки. Она сидела за роялем и играла вальс "Диана"» (Дориан Грей) [4, с. 78]; «Заиграл оркестр» (Сиделка) [4, с. 80]; «Оркестр играл кадрили» (Конопатчикова) [4, с. 73]. Глагол *играть* выступает у Добычина преимущественно в сочетании с существительным *музыка*: «...музыка играла Интернационал» (Козлова) [4, с. 49]; «Ура! – играла музыка» (Ерыгин) [4, с. 67]; «Играла музыка» (Сиделка) [4, с. 80]; «Музыка играла на катке» (Пожалуйста) [4, с. 90];

Использование автором метонимии (переноса действия с музыкального инструмента на производимый им звук), настолько закрепившейся в языке, что мы не задумываемся над тем, что играть способны только инструменты, (точнее, люди на соответствующих музыкальных инструментах), имеет вполне определенную цель. Само слово *музыка*, предполагающее гармоничное соединение звуков, противопоставленное «неорганизованному хаосу полифонического безумия» [9, с. 168], при употреблении преимущественно в сочетании с *играть* (а не с глаголами со слуховой семантикой: *звучать*, *слышаться*, *доноситься* и т. п.) в контексте обретает обобщенное значение. Тем самым создается впечатление однообразия, монотонности, обыденности, безликости звуков, их хаотичного нагромождения без ярких партий отдельных инструментов, что вполне соответствует духу и идеологии времени, в котором личность и индивидуальность растворяется в коллективе, человек – всего лишь рядовой винтик в механизме

государственной машины, официально работающей на благо этого человека. Отсутствие индивидуальности, голоса личности, подавленной коллективной идеологией новой эпохи, писатель наиболее емко и лаконично выразил в простом предложении из 2 слов в рассказе «Портрет»: «Голоса сливались» [4, с. 100].

Созданию впечатления безликости и стихийности происходящего в прозе Добычина активно способствуют характерные для его идиостиля неопределенно-личные предложения, содержащие звукообозначения: «Играют на скрипке. В соборе трезвонили. В саду "Красный Октябрь" играли вальс» (Козлова) [4, с. 50]; «Играли на гитаре. <...> Играли вальс» (Лидия) [4, с. 61]; «Где-то наигрывали на трубе» (Савкина) [4, с. 62]; «Дорогу перерезали. Трубя, маршировали – хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину. <...> У ворот шептались<...>. Шли под руку. Задумчивые, напевали...» (Сиделка) [4, с. 81]; «Ударяли в бубен, пили спирт и крякали» (Прощание) [4, с. 47]; «В театре, как всегда, стреляли» (Портрет) [4, с. 100].

Иногда лексему *музыка* автор употребляет в метафорической конструкции для «оживления» действия, в стремлении вырваться за пределы угнетающей сознание провинциальной обыденности и скуки: «Стихала, удаляясь, музыка... Музыка кружилась невысоко, прибитая росой» (Матрос) [4, с. 86–87]; «Музыка неслась издалека» (Пожалуйста) [4, с. 91]. Но и эти единичные образные употребления не столько придают происходящему бóльшую динамику и экспрессию, сколько – на контрасте – подчеркивают все ту же рутину жизни провинциального города в 20-е годы.

С глаголом *играть* в значении «звучать» у Добычина конкурирует более экспрессивный глагол *греметь* с его префиксальными производными (также преимущественно с приставкой *за-*, усиливающей экспансию звука), который может использоваться для усиления шумового эффекта как в сочетании с тем же существительным *музыка* («Загремела музыка» (Ерыгин) [4, с. 67]; «Вдруг загремела музыка» (Матрос) [4, с. 85], так и с наименованиями других раздражающих слух писателя источников шума: «Гремели телеги. Загремела самоварная труба» (Савкина) [4, с. 62, 64]. «Усатый водовоз, кусая от фунта ситного, гремел колесами» (Матрос) [4, с. 85]; «Оборачиваясь, она выкралась в кухню и стала греметь самоваром» (Лекпом); «Коза не заблеяла, когда загремел замок»

(Пожалуйста) [4, с. 91]; «Загрели по булыжникам колеса» (Сад); «Загрел оркестр...» (Козлова) [4, с. 51].

Особая роль отведена в текстах Добычина глаголу *вздыхать* с закрепленной за ним в языке семантикой грустного сожаления, сближающейся с междоветной. Это слово звучит в речи представителей старшего поколения, способных сравнить открыто или интуитивно неприемлемую ими советскую действительность с прошлым, по которому эти персонажи так же открыто или интуитивно ностальгируют. И эти вздохи активно способствуют созданию контрастного диссонанса с характерными звуками и другими реалиями нового времени: «Ах, – вздохнул он [Кукин], – не вернется прежнее» (Встречи с Лиз) [4, с. 57]; «Повздыхала. <...> Вздохнув, поднялась и прошла мимо Савкиной Марья Ивановна Бабкина, француженка, – в соломенной шляпе с желтым атласом и черной юбке на кокетке, обшитой лентами» (Савкина) [4, с. 63]; «– Дом Зуева, – вздохнула Дудкина. – Здесь была крокетная площадка. Цвел табак...» (Лидия) [4, с. 60]; «– Жизнь проходит, – вздохнул Вдовкин и прочел стишок: так жизнь молодая проходит бесследно» (Конопатчикова) [4, с. 71]; «Да, – соглашались мы, а подавальщица вздыхала в другой комнате и говорила: – Запрещено. <...> – С праздником, – пришла маман. Демонстративно посмотрела и, вздыхая, сунула свой поминальник за горчицу» (Портрет) [4, с. 100].

Л. Добычин при употреблении звукообозначений мастерски использует излюбленный прием завуалированного иронического контраста. Так, в финальной части рассказа «Встречи с Лиз» за фрагментом «Ели кисель и, потные, отмахиваясь, ругали мух. Тихо прилетел звук маленького колокола, звук большого – у святого Евпла зазвонили к похоронам» после нескольких диалогических реплик персонажей по поводу похорон и покойницы писатель как бы вскользь замечает: «Штрафные пели "Интернационал"» [4, с. 58].

Звуки «Интернационала», гимна послереволюционной страны, главного звукового символа новой эпохи, явно дисгармонируют с только что отзвучавшим похоронным звоном маленького и большого колоколов церкви Святого Евпла, разрушая традиционное представление о сопутствующей ритуалу похорон печали и тишине, которая может быть нарушена лишь скорбным плачем. Пение «Интернационала» штрафниками – солдатами, нарушившими установленные новой властью порядки, само по себе говорит у Добычина о стихийном или сознательном

неприятии этих порядков, неком негласном протесте. Оно сумбурно и иронично контрастирует с обрядом прощания в этой реальной советской действительности с человеком (Лиз Курицыной), который переходит в загробный мир, хотя слова «Интернационала» *Мы наш, мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем* щедро обещали совсем иное светлое будущее.

Сравните с таким же какофоническим контрастом в рассказе «Козлова»: «Гудел большой колокол, дребезжа, подпевали стекла». И уже через несколько предложений в том же фрагменте: «Мальчишки горланили "Смело мы в бой пойдем"» [4, с. 51–52]. У Добычина, конечно, неслучайно именно мальчишки *горланят* (точно найденный звуковой глагол с негативной экспрессивной окраской) слова припева песни, представляющей собой не вполне качественную переделку «на новый лад» рожденного в годы Гражданской войны белогвардейского гимна офицерского пока генерала Маркова (в оригинале *Смело мы в бой пойдем За Русь Святую И, как один, прольем Кровь молодую!*), а этот гимн в свою очередь восходит к словам песни, популярной в годы Первой мировой войны. Тем самым писатель искусно намекает на то, что «новую», советскую культуру, которая, обладая примитивным творческим потенциалом, фактически паразитирует на старой, могут восторженно и слепо принимать только политически незрелые юнцы, родившиеся в послереволюционные годы, воспитанные на советских агитках и не имеющие представления об истинной культуре. Этот вектор авторского замысла подтверждают и слова «Мальчишки высыпали на дорогу, маршировали: Красная Армия Всех сильнее!» в рассказе «Лидия» [4, с. 61].

Следует заметить, что звуки церковных колоколов становятся у писателя значимой деталью характерного для его творческой манеры пунктирного (или мерцающего) сюжета. Они как символы ностальгии по безвозвратно ушедшему, упорядоченному патриархальному укладу жизни присутствуют во многих рассказах, вычурно контрастируя и тем самым создавая какофонию со звуками-атрибутами нового времени. Звон колокола состоит в явном диссонансе с гудками паровозов и заводов, сигналом грузовика как символами индустриальной эпохи, которая безжалостно вытесняет прежний уклад: «Колокола были сняты и не гудели за окнами. – Пи, – басом пищал иногда и, тряся улицу, пробегал грузовик» (Хиромантия) [4, с. 88]. – Колокольный звон не плавно

перетекает в антагонистичный ему звук грузовика, а сменяется им внезапно, резко, дисгармонично.

С учетом особенностей добычинского идиостиля, насыщенного интертекстуальностью и аллюзиями, особенно важен для писателя, как нам представляется, контраст колокольного звона с гудками паровоза – по ассоциации с еще одним атрибутом пролетарской культуры – словами родившейся в 1922 г. в комсомольской рабочей среде Киевских главных железнодорожных мастерских песни «Наш паровоз» (*Наш паровоз, вперед лети / В коммуне остановка...*; стихи Бориса Скорбина, музыка Павла Зубакова), быстро ставшей не просто популярной, а одним из неофициальных гимнов нового времени. Оригинальность этой песни в научной литературе и публицистике также ставятся под сомнение: по одной из версий, основой для «комсомольского» варианта песни была белогвардейская песня дроздовцев, написанная на слова И.В. Виноградова. По другой версии, музыка этой песни (по аналогии с музыкой песен «Смело мы в бой пойдем», «По долинам и по взгорьям» и некоторых др.) позаимствована из военно-патриотической песни Первой мировой войны. Впоследствии она стала гимном Алексеевского полка Добровольческой армии Деникина («Пусть свищут пули, льется кровь...») [5, с. 2–11]. Добычин, будучи человеком эрудированным, не мог не знать этих нюансов, следовательно, гудок паровоза, напоминающий о песне новой эпохи «Наш паровоз», – еще один завуалированный намек в тексте на творческую несостоятельность пролетарских авторов и всей новой культуры, способных лишь на плагиат, паразитирование на старой культуре.

Вместе с тем колокольный звон – еще и традиционный сигнал тревоги. У Добычина – это тревога за будущее советской России и каждого живущего в этой парадоксальной действительности человека: «Раздался первый удар в колокол. Примолкли и, задумавшиеся, подняли глаза» (Конопатчикова) [4, с. 71]. «На каланче прозвонили одиннадцать <...> Сзади звонили» (Ерыгин) [4, с. 70]; «То там, то здесь ударяли в колокол» (Дориан Грей) [4, с. 76].

Весьма частотны и звуки похоронного марша как намек на ту же безвозвратно ушедшую, погребенную революцией под обломками старого мира прежнюю жизнь, без социальных потрясений, с ее размеренным течением, определенным уровнем образования, культуры, православными традициями: «Блестя трубами, играли похоронный марш» (Савкина)

[4, с. 62]; «Стал слышен похоронный марш, и показались черные знамена» (Конопатчикова) [4, с. 74]; «Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой» (Портрет) [4, с. 102]. В этом фрагменте автор мастерски сочетает контрастную какофонию эпохи с характерным для его идиостиля приемом языковой игры: фонетической аллюзией, основанной на параноматическом сближении соседних слов: *величаво* – *лев рычал*. Такая аллюзия может быть и эксплицитной, как в данном примере, и имплицитной, как в цитируемых в рассказе «Савкина» строках из популярной в те годы революционной песни: «Всех коммунаров, – пели за сараями, – Он сам привлекал К жестокой, мучительной казни» [4, с. 65] (в слове *коммунары* угадывается параномазия со словосочетанием *кому нары* (= всех, кому положены, уготованы нары). Писатель и здесь не отказывает себе в желании утонченно поиронизировать над атрибутами новой пролетарской культуры.

Таким образом, звуковой диссонанс между различными до противоположности по своим источникам и параметрам акустическими сигналами, определенный нами как *какофония эпохи*, в большей или меньшей степени прослеживается во всех текстах Добычина и выражается характерными для идиостиля писателя языковыми средствами и приемами: при помощи многозначности и метонимии (*играет музыка*), иронического контраста, парадокса, фонетической аллюзии, использования неопределенно-личных предложений, глаголов с приставкой *за-*, усиливающей эффект звуковой экспансии сигналов новой эпохи в провинциальную тишину. Все эти средства, призванные отразить антагонизм старого и нового укладов жизни в переломный момент истории страны, активно способствуют выражению негативного, критического отношения писателя к современной ему постреволюционной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабидзе, Н.Т. Проблема типологизации звукоподражаний / Н.Т. Арабидзе, Н.Э. Додонова // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. – 2020. – № 1. – С. 160–163.

2. Васильев, Л.М. Современная лингвистическая семантика: учеб. пособие для вузов по спец. «Русский язык и литература» и «Прикладная лингвистика» / Л.М. Васильев. – Москва: Высшая школа, 1990. – 176 с.

3. *Вороничева, О.В.* Звуковой образ Брянска в рассказах Л.И. Добычина / О.В. Вороничева // Добычинские чтения в Брянске: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием: Брянск, 18 мая 2018 года / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: ФГБОУ ВО «Брянский государственный инженерно-технологический университет», 2018. – С. 129–141.

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

5. *Кабачек, О.Л.* Современные авторы и читатели: поиски, провалы и взлеты / О.Л. Кабачек // Библиотечное дело. – 2016. – № 16 (274). – С. 2–11.

6. *Курашкина, Н.А.* Семантическое поле «звук» как репрезентация звукофферы в языке (на материале английского, французского и русского языков) / Н.А. Курашкина // Вестник Башкирского университета. – 2007. – Т. 12. – № 3. – С. 78–80.

7. *Лихачев, Д.С.* Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. – Москва: Academia, 1997. – 320 с.

8. *Ожегов, С.И.* Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва: ИТИ Технологии, 2003. – 944 с.

9. *Островская, Е.А.* Пространство звука versus безумие полифонии мира / Е.А. Островская, С.В. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 166–175.

10. *Сальникова, В.В.* Семантическая классификация звуковой лексики в художественных произведениях о детстве (на материале повестей С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и А.Н. Толстого «Детство Никиты») / В.В. Сальникова // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 9. – С. 209–213.

УДК 81'3

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

Анастасия Олеговна Вороничева, София Алексеевна Соколова

Рассматриваются языковые единицы, формирующие функционально-семантическое поле темпоральности в рассказах Л. Добычина. Особенное внимание уделяется стилистическим функциям языковых средств, относящихся к различным уровням языка (лексическому, грамматическому, контекстуальному) и выражающих идею времени в текстах писателя.

Ключевые слова. Языковые средства, темпоральность, функционально-семантическое поле, ФСП темпоральности, Л. Добычин, идиостиль, рассказы.

LANGUAGE MEANS OF EXPRESSING TEMPORALITY
IN THE STORIES BY L. DOBYCHIN

Anastasiya Voronicheva, Sofia Sokolova

The linguistic units forming the functional and semantic field of temporality in L. Dobychin's stories are considered. Special attention is paid to the stylistic functions of linguistic means related to various levels of language (lexical, grammatical, contextual) and expressing the idea of time in the writer's texts.

Keywords: Linguistic means, temporality, functional and semantic field, FSP of temporality, L. Dobychin, idiosyle, stories.

По определению А.В. Бондарко, **темпоральность** – это «семантическая категория, отражающая восприятие и осмысление человеком времени обозначаемых ситуаций и их элементов по отношению к моменту речи говорящего или иной точке отсчета» и вместе с тем «базирующееся на данной семантической категории функционально-семантическое поле (ФСП), охватывающее группировку грамматических (морфологических и синтаксических), лексических, а также комбинированных (лексико-грамматических, грамматико-контекстуальных и т. п.) средств того или иного языка, используемых для выражения различных вариантов данной семантической категории [1, с. 5]. Также, согласно А.В. Бондарко, **ядро** названного поля образует система временных форм изъявительного наклонения действительного залога, т. к. именно эти формы в русском языке являются основными выразителями грамматической категории времени, что позволяет относить ФСП темпоральности к числу полей моноцентрического типа с целостным грамматическим ядром [1, с. 42].

К **ближней периферии ФСП** темпоральности относятся аналитические причастно-страдательные формы, состоящие из вспомогательного глагола и краткого страдательного причастия, формы полных причастий прошедшего и настоящего времени, и безглагольные синтаксические конструкции со значением настоящего времени, соотносительные с конструкциями, включающими формы типа был, будет, – конструкции типа *Брат – учитель* [1, с. 45].

Как замечает А.В. Бондарко, границы между ближней и дальней периферией поля темпоральности «подвижны и неопределенны», и, тем не менее, предлагает относить к **дальней периферии поля** деепричастия, синтаксические конструкции с модальным значением, имплицитующим темпоральную отнесенность ситуации или одного из ее элементов к будущему (*Уйдите!; Отдохнуть бы; Вам в наряд идти; Помочь тебе? В этом году хотим поехать в Крым и т. п.*), лексические обстоятельственные показатели типа *сейчас, завтра, через две недели, вчера, год тому назад, давно* и т. п.; конструкции с временными союзами типа *когда, пока, в то время как, как только, лишь только, едва* и т. п.; подобные конструкции, а также различные контекстуальные средства передачи темпоральных отношений, не имеющие определенной и однородной структурной характеристики, например *тогдашний; в более поздних произведениях...; вспоминается...; в своих мечтах...* и т. п. [1, с. 48–49].

В произведениях Л. Добычина присутствуют все названные элементы ФСП темпоральности. Рассмотрим подробнее наиболее значимые из них для идиостиля писателя.

В текстах Л. Добычина среди глагольных форм преобладают формы глаголов прошедшего времени: «Электричество **горело** в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих **пели** на клиросе» [2, с. 49]; «Кукин **повернулся** через левое плечо и молодцевато – за ней до бани. Там она **остановилась, повертелась**, торжествующе **взглянула** направо и налево и **вспорхнула** на крыльцо» [2, с. 54]; «**Затрещал** барабан. Пионеры с пятью флагами **возвращались** из леса. Ерыгин **поленился** снова идти в воду и **стер** с себя песчинки ладонями» [2, с. 66] (выделено нами – А.В.) и т. д. Подобные формы превалируют в каждом из произведений Л. Добычина, независимо от того, от первого ли лица ведется повествование (как в рассказе «Портрет») или от третьего (как во всех остальных рассказах). Это грамматическая доминанта идиостиля Л. Добычина – писателя-статистика, беспристрастно и отстраненно фиксирующего действительность. И в то же время именно эта стилистическая особенность его текстов создает оппозицию между внешней, событийной жизнью и внутренней жизнью героев. Если первая из них описана посредством форм прошедшего времени, то происходящее в душе героя в большинстве случаев эксплицируется при помощи глаголов настоящего и иногда будущего времени. Контраст между реальностью

внешней и внутренней особенно усиливается, когда формы настоящего и будущего времени передают воспоминания, а глаголы прошедшего времени – события, происходящие в действительности. Так выражается мысль о том, что все внешнее – преходяще, а вечно только вневременное, внутреннее. Например, воспоминания главной героини рассказа «Козлова»: «Вот – чай. Мосье **рассказывает** о лурдской богородице. Авдотья **отворяет** дверь и **подсматривает**. Козлова **показывает** на нее глазами. – Приветливая женщина, – **говорит** мосье. Потом он **берется** за шляпу, Козлова **встает**, и они **отражаются** в зеркале: он, аккуратненький, седенький, **раскланивается...**» (формы настоящего времени выделены нами – А.В.) или воспоминания Ерыгина о Ленинграде: «В прекрасной Франции мосье **будет думать** о ней. Он **будет следить** за политикой» (выделены формы будущего времени) [2, с. 49] или в «Ерыгине» воспоминания о Ленинграде: «Ленинград! **Ревет** сирена, завоняло дымом, с парохода **спускаются** пузатые промышленники и **идут** в музей. Их **обгоняют** дюжие матросы – **бегут** на митинги» [2, с. 68] (выделены формы настоящего времени).

Также с использованием глаголов настоящего времени у Добычина описываются процессы создания и восприятия предметов искусства (какого бы качества последние ни были). Так, в настоящем времени в рассказе «Ерыгин» воспроизводится то, что «вспомнилось» и сочинилось у главного героя: «По зеленой улице с серыми тропинками **разгуливают** архиерей и нэпманша – **затевают** контрреволюцию. Интеллигентка Гадова **играет** на рояле. Товарищ Ленинградов, ответственный работник, **влюбляется**. Ездит к Гадовой на вороном коне, **слушает** трели и **пьет** чай. **Зовет** ее в РКП(б), она – ни да, ни нет» [2, с. 70], а в «Хиромантии» изображаются сюжеты картин, какими их видит Петров: «Умерла болгарка, лежа на снегу, и полк солдат **усыновляет** ее дочь. Горилла, раздвигая лозы, **подбирается** к купающейся деве: "Похищение женщины"» [2, с. 89] (выделены глаголы настоящего времени). При этом в последнем из приведенных фрагментов используется и глагол в форме прошедшего времени «умерла» – для обозначения действия, предшествующего тому, что описано на картине.

Между тем формы настоящего времени, отсутствующие в авторской речи (за исключением выше обозначенных случаев), часто встречаются во внешней и внутренней речи самих персонажей, причем глаголы

настоящего времени, как и в языке в целом, могут обозначать как события, происходящие в момент речи («У ворот с четырьмя повалившимися в разные стороны зелеными жестяными вазами Кукин положил руку на сердце: здесь **живет** и **томится** в компрессах Лиз» [2, с. 55] – Кукин думает о Лиз в настоящем времени), так и что-либо, имеющее обыкновение происходить. Например, в рассказах «Чай» и «Дориан Грэй» различные герои высказывают свои представления об Америке: «Там тротуары **двигаются**, там ступени лестниц **подымаются** с идущими по ним» (докторша об Америке) [2, с. 106] или «В Америке рекламы **пишутся** на облаках...» [2, с. 79]. В отдельных случаях формы настоящего времени в речи героев могут выражать идею будущего времени: «"Я еду" – написал он тетке и купил билет» [2, с. 48] или «Мосье завтра **едет**» [2, с. 49] (выделено нами – *А.В.*), что также вполне соответствует узуальному употреблению.

Глаголы будущего времени также встречаются как во внешней, так и во внутренней речи персонажей. Ср.: «Лиз, – сказал Кукин, – я вам **буду** верен... "» и «"Через три месяца здесь **будет** бело от осыпавшихся лепестков", – подумал Кукин» [2, с. 54]. Кроме того, глагольные формы будущего времени используются и в авторской речи, чтобы передать мечты героев: «Как всегда, она **шмыгнет** в другую комнату, мать **будет** ее **звать**, она **придет**, зевая и раскачиваясь, и **состроит** кислую гримасу. Не смущаясь, он **задержит** ее руку, **повернет** ладонью вверх, **прочтет**, что было и что будет, кого надо избегать» [2, с. 88].

Причастно-страдательные формы, которые А.В. Бондарко относит к ближней периферии ФСП темпоральности, выполняют те же функции, что и глаголы в изъявительном наклонении, и могут передавать в тексте значение различных времен: «"Настя" **будет напечатана**. Пишите...» [2, с. 68] (будущее время), «Окна флигеля **были раскрыты** и **забрызганы** известью» [2, с. 63] (прошедшее время) (выделено нами – *А.В.*).

Также относящиеся к ближней периферии поля полные причастия встречаются в рассказах Л. Добычина преимущественно в форме прошедшего времени и, в отличие от глаголов, не выражают противопоставления между внешней жизнью и внутренней: «Муж пришел **насупленный**» [2, с. 60], «Савкина, **растрепанная**, валялась на траве», «По временам она откидывала голову и протягивала руки к пароходу, **проплывавшему** в ее мечтах» [2, с. 64] (причастия прошедшего времени

выделены нами – А.В.). Ситуация, обозначенная в первом фрагменте, происходит в реальности, а во втором – в мечтах героини.

Языковые средства, образующие дальнюю периферию ФСП темпоральности, в рассказах Добычина разнообразны: среди них можно встретить множественные деепричастия как совершенного, так и несовершенного вида (**Сбрасывая** куртки, добежали и, **вытаскивая** ноги из штанов, упали на землю: успели (несовершенный вид) или «"Ух, ух", – кричали они, **обхватив** его за шею, и визжали» [2, с. 83] (совершенный вид)), конструкции с временными союзами («"Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб", – напишет он, **когда** можно будет ждать чего-нибудь такого...» [2, с. 49] и др., но особенного внимания, на наш взгляд, заслуживают лексические и контекстуальные временные показатели: «"**Недолго** мучиться"», – радостно думала Козлова, смотря ему вслед», «**Под утро** около кровати кто-то кашлянул» [2, с. 51, 50] (выделены жирным шрифтом).

Характерной чертой идиостиля Л. Добычина является то, что о времени суток или о времени года, помимо прямых номинаций («**Зима прошла. Первого мая** Козлова выстирала две кофты и полдюжины платков: пусть выкусят» [2, с. 50], «"**Весна**", – поговорили мы» [2, с. 97], «*Утреннее солнце грело*» [2, с. 92]) говорят также упоминания явлений и элементов природы, отдельных характерных деталей. Например, фраза «Груши падали, стуча» в рассказе «Портрет» свидетельствует о наступлении осени [2, с. 100].

В частности, излюбленным способом, передающим наступление или приближение ночи, в различных произведениях Л. Добычина является использование лексемы «луна»: «Над школой Карла Либкнехта и Розы Люксембург стояла маленькая зеленоватая **луна**» [2, с. 49], «Потом вошла **луна**, и души смягчились...» [2, с. 50], «Высокая луна плыла в зеленом круге» [2, с. 88], «Узкая **луна** блестела за ветвями» [2, с. 96] (выделено нами – А.В.).

Как прямое, так и косвенное обозначение времен года, как и употребление названий праздников – в том числе и церковных, например, Пасхи в рассказах «Портрет» и «Козлова», – создает в текстах Добычина календарное время. В первом из этих рассказов календарное время превращается в цикличное: действие произведения разворачивается от зимы до зимы, и к концу рассказа все возвращается на круги своя: Козлова, на время разочаровавшаяся в Сусловой и сдружившаяся

с Сутыркиной, разочаровывается и в ней и вновь заводит дружбу с Сусловой.

В «Портрете» посредством календарного времени создается параллелизм между сменой времен года и изменениями в психологическом состоянии главной героини: с наступлением осени в ее душе «увядают» мечты, расцветшие весной.

Таким образом, в рассказах Л. Добычина темпоральность выражается при помощи как грамматических, так и лексических языковых средств. Отличительной чертой идиостиля писателя является преобладание форм прошедшего времени глагола над формами настоящего и будущего времени, что в сочетании с последними в отдельных текстах создает оппозицию «внутренний мир персонажа – мир внешний» и образует ядро функционально-семантического поля темпоральности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / А.В. Бондарко, Е.И. Беляева, Л.А. Бирюлин [и др.]. – Ленинград: Наука, 1990. – 264 с.
2. Добычин, Л. Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

УДК 821.161.1

КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ ПРОШЛЯКОВ. ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК В РАННЕЙ ПРОЗЕ Л. ДОБЫЧИНА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «КОЗЛОВА»)

Галина Вячеславовна Карташова

В данной статье осуществляется анализ принципов формирования литературного портрета в прозе Леонида Добычина. Кроме того, выдвигается и обосновывается гипотеза, что рассказ «Козлова» представляет собой своеобразный отклик на знаменитую лекцию и статью Корнея Чуковского «Ахматова и Маяковский».

Ключевые слова: Л. Добычин, К. Чуковский, А. Ахматова, В. Маяковский, «Козлова», «Песня последней встречи», литературный портрет, портрет-аллюзия.

THE GOAT'S SONG OF THE PAST. FEATURES OF PORTRAIT
CHARACTERISTICS IN THE EARLY PROSE OF L. DOBYCHIN
(BASED ON THE EXAMPLE OF THE STORY "KOZLOVA")

Galina Kartashova

This article analyzes the principles of literary portrait formation in the prose of Leonid Dobychin. In addition, it proposes and substantiates the hypothesis that the story "Kozlova" is a response to Korney Chukovsky's famous lecture and article "Akhmatova and Mayakovsky".

Keywords: L. Dobychin, K. Chukovsky, A. Akhmatova, V. Mayakovsky, "Kozlova", "The Song of the Last Meeting", literary portrait, allusion portrait.

Литература и изобразительное искусство, несомненно, имеют ряд общих признаков, так как в их основе лежит образное восприятие мира. Недаром писателя часто называют «художником слова», а художники «пишут» картины. В литературоведении прочно закрепились термины изобразительного искусства, такие как интерьер, пейзаж, портрет и т. п. Стилистические особенности Л. Добычина критики нередко соотносят с визуальными образами. Алексей Толстой назвал роман Добычина серым пунктиром на белом листе бумаги [18, с. 22]. Сравнивают его манеру организации текста и с пуантилизмом Жоржа Сёра [5, с. 178], и с «аналитическим методом» Павла Филонова [8, с. 29–30].

Достаточно часто творческие люди обладают и художественным, и литературным даром. В этом нет ничего удивительного, так как рисование и письмо от руки активируют сложную нейронную сеть, включающую моторные, зрительные и когнитивные функции. В этом процессе активно участвуют оба полушария мозга, обеспечивая координацию мелкой моторики, пространственное мышление, анализ формы и генерацию символов. Современные нейробиологические исследования доказали, что при письме от руки, так же как и при рисовании, мозг решает сложные задачи, требующие интеграции различных навыков. Эти задачи стимулируют схожие зоны в глубоких структурах теменной доли головного мозга.

Стихосложением успешно занимались многие знаменитые художники. Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти, Альбрехт Дюрер, Данте Габриэль Россетти, Марк Шагал и Микалоюс Чюрленис, Пабло Пикассо и Николай Рерих, этот ряд можно продолжать и продолжать. В то же время литераторы Василий Жуковский, Михаил Лермонтов, Виктор Гюго, Уильям Блейк, Антуан де Сент-Экзюпери и Максимилиан Волошин

были вполне профессиональными художниками. Большинство русских футуристов (Владимир Маяковский, Давид и Николай Бурлюки, Елена Гуро, Василий Каменский) успешно совмещали эти два вида деятельности.

Творческие личности, обладающие одновременно и художественным, и литературным талантом, реализуют свои мировоззренческие и эстетические установки в литературных и визуальных работах схожим образом. Например, Уильям Теккерей с детских лет рисовал карикатуры и шаржи, начинал карьеру иллюстратора, а став писателем, создал сатирические литературные зарисовки, обличающие тщеславие, лицемерие, эгоизм и снобизм высших слоев английской буржуазии и аристократии. Владимир Маяковский стал новатором не только в поэзии, но и в графике. Используя тоническую систему стихосложения, составные рифмы, авторские неологизмы, располагая строки в виде разновеликих отрезков, он создал уникальный поэтический язык. Создавая плакаты, карикатуры, иллюстрации, рекламную продукцию, Маяковский смело экспериментировал со шрифтами разного размера, геометрическими формами, рублеными буквами и комбинированием текста с фотографиями.

Наиболее выпукло творческая индивидуальность писателя-художника проявляется в его подходе к созданию литературных портретов. Художник-реалист Михаил Юрьевич Лермонтов, представляя читателям Печорина, прямо провозглашает: «Теперь я должен нарисовать его портрет» [12, с. 493]. Далее следует не только детальное описание внешности и костюма, но и психологические умозаключения, позволяющие читателю постичь сложные механизмы формирования личности героя первого в русской литературе психологического романа.

Леонид Добычин не был профессиональным художником. Он, подобно Александру Пушкину, делал графические зарисовки на полях своих рукописей и писем. Широко известен его карандашный автопортрет, созданный в 1925 году. Большая же часть рисунков Добычина является изображением причесок и фасонов одежды, преимущественно, женской. Попробуем проследить, как графические опыты Добычина соотносятся с его стилистическими проявлениями в таком художественном приеме, как литературный портрет.

Типология этого приема достаточно запутанна, так как в литературоведении не существует единой системы классификации

данного понятия. Разные исследователи предлагают для нее разные основания: способ создания, количество передаваемой информации, локализацию в тексте, наличие или отсутствие авторского комментария и другие параметры. Различают портреты статический и динамический, минимизированный и развернутый, тематический и структурный, идеализирующий и гротескный, речевой, экспозиционный и лейтмотивный и т. д. Экспозиционный портрет представляет собой детальное описание внешности героя при его первом появлении. Авторы часто выделяют черты, которые указывают на социальную принадлежность персонажа. Также могут быть отмечены особенности его телосложения, жестов, мимики и стиля одежды. Лейтмотивный портрет, напротив, раскрывает образ героя постепенно, на протяжении всего повествования. Писатель может многократно акцентировать внимание на одних и тех же деталях, чтобы они прочно ассоциировались у читателя с конкретным персонажем.

В учебном пособии для студентов и преподавателей филологических факультетов кандидат филологических наук А.Б. Есин выделяет следующие виды литературного портрета: портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление, характеристический портрет и психологический портрет. В портрете-описании «дается своего рода перечень портретных деталей, иногда с обобщающим выводом или авторским комментарием относительно характера персонажа, проявившегося в портрете». Портрет-сравнение призван создать у читателя «определенное впечатление от человека, его внешности» при помощи яркого сравнения. А вот своеобразие портрета-впечатления «состоит в том, что портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще, остается только впечатление, производимое внешностью героя на стороннего наблюдателя или на кого-нибудь из персонажей произведения». Портрет, раскрывающий черты характера, Есин предлагает называть характеристическим, в отличие от психологического портрета, отражающего психологическое состояние героя в той или иной ситуации [7, с. 51–52].

Кандидат филологических наук А.Н. Беспалов классифицирует портреты по количеству передаваемой информации: «портрет-штрих» (краткие портретные характеристики персонажа), оценочный портрет (с авторскими ремарками), ситуативный портрет, содержащий минимальные признаки, характерные для персонажа в различных

ситуациях, дескриптивный портрет (имеющий тенденцию к разрастанию признаков), который, в свою очередь, делится на фрагментарный и подробный [3, с. 15].

К.Л. Сизова выделяет две категории портретов: тематическую и структурную. В тематическую группу входят портреты, фокусирующиеся на частных аспектах: туалетоцентричные, колороцентричные, предметоцентричные, зооцентричные, флороцентричные, аромоцентричные и музыкацентричные. Структурную группу образуют точно-линейные, полевые и объемные портреты [17, с. 31].

К какой же разновидности этого приема можно отнести описания героев, данные Л. Добычиным? Несмотря на лаконичность языка этого автора, его способ изображения персонажей соотносится одновременно с несколькими типами литературного портрета в различных классификациях.

Однозначно чужды творческому методу Добычина традиционный экспозиционный портрет, «портрет-описание» (по Есину) и «дескриптивный портрет» (по Беспалову). Лица его героев размыты, выделяются, как правило, одна-две детали. Давайте взглянемся в карандашный автопортрет Добычина – присутствует только часть лица, прерывистая линия абриса, стекла пенсне вместо глаз, утрированно зауженный женственный подбородок. Обозначены только нос и губы. Схожим образом он описывает своих героев: «...тонкий нос немного наискось, на узких губах – старомодная улыбка» [6, с. 49]. Такой видит себя в зеркале героиня рассказа «Козлова». Создается впечатление, что в то же зеркало смотрел сам Добычин, когда создавал свой автопортрет.

«Портрет-штрих», – отмечает Беспалов, – один из часто встречающихся типов портретных описаний, представленный в виде кратких портретных характеристик персонажа, состоящих из упоминания одного или двух его признаков» [3, с. 16]. В описании Козловой повторяются три ее внешних признака. Осанка («прямая», «чинная», «степенная»), характерный жест («пальцы левой руки в пальцах правой») и улыбка, которая является индикатором душевного состояния героини. «С любезной улыбкой» принимает она приятную ей гостью. Разочаровавшись в своей новой приятельнице Сутыркиной, «Козлова поджала губы» – ликвидировала улыбку [6, с. 50–52]. В финале рассказа, когда героиня вновь обретает душевное спокойствие, улыбка возвращается. «Посмеиваясь приятным мыслям, Козлова бродила

по улицам. Зашла на кладбище с похожими на умывальники памятниками и, улыбаясь, поклонилась родительским могилам» [6, с. 56]. Перед нами, несомненно, «портрет-штрих», но в то же время и лейтмотивный портрет, поскольку автор не ограничивается единичным упоминанием знаковых признаков персонажа.

Подобное сочетание характерно и для других героев Добычина. В «Ерыгине» [6, с. 66–70] «плечистая» «белогрудая» кассирша Коровина отмечена «крохотными» «свинными» глазками, переводчица Мадмазель Вунш «слабеньким голоском», а Любовь Ивановна фееричным «волосяным окопом».

Прически, к слову, описаны Добычиным намного тщательнее и подробнее, чем лица персонажей. В одном только рассказе «Встречи с Лиз» [6, с. 54–58] они служат опознавательными признаками пяти персон. Это «причесанный ежиком» Кукин с «бесцветными волосами», девица из библиотеки «с желтыми кудряшками», Лиз «с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах», мать Ривы Голубушкиной «в гладком черном парике с пробором» и «черная прическа» Фишкиной. То же относится и к костюмам. В данном контексте уместно использовать тематическую классификацию К.Л. Сизовой – литературные портреты героев Добычина, несомненно, туалетоцентричны и колороцентричны. Этот аспект подробно исследован Мариной Новиковой, которая отмечает: «Самыми высокочастотными среди лексических единиц, создающих портрет, являются номинации одежды, что объясняется их способностью, во-первых, служить средством социально-исторической типизации, во-вторых, выступать маркером персонажа, становясь его своеобразным контекстуальным заменителем» [16, с. 251]. Не менее важна цветовая гамма. Новикова выделяет изобразительную (описание), формообразующую (маркировка персонажей и сюжетных линий) и ассоциативно-символическую функции этого элемента текста: «...имена цвета, ассоциирующиеся с определенными реалиями, являются их оценочным средством, например, распространенное употребление прилагательного “красный” связано с апелляцией к “красным” персонажам и отрицательной оценкой “красной” постреволюционной действительности: “толстая красная Сулова” как представитель нового мира с “Красным Октябрем”, “красными” Лениным, Троцким, Розой Люксембург – в противоположность “религиозным” “желтым” или

“синим” персонажам» [16, с. 252]. Зооцентричность и флороцентричность выражены в фамилиях – Козлова, Зайцева, Сорокина, Березынькина и т. п.

Итак, Добычин, в основном, дает общие планы своих персонажей – в городе N такая неправильность зрения объясняется близорукостью главного героя. Но близорук был и сам Леонид Иванович. Не этим ли объясняется стилистика его литературных портретов? Взаимосвязь между физическими качествами автора и особенностями его творчества мало изучена, но она, безусловно, существует. Владимир Набоков в своем эссе о Николае Гоголе отмечал «до странности телесный характер гоголевского гения». «Живот – предмет обожания в его рассказах, а нос в них – герой-любовник», – пишет Набоков. И далее: «Нос лейтмотивом проходит через его сочинения: трудно найти другого писателя, который с таким смаком описывал бы запахи, чиханье и храп». Набоков связывает это с особенностями тела самого Гоголя, ведь «никто не всасывал столько макарон и не съедал столько вареников с вишнями, сколько этот худой малорослый человек (вспомним “небольшие брюшки”, которыми он награждал своих щуплых Добчинского и Бобчинского). Его большой и острый нос был так длинен и подвижен, что в молодости <...> он умел пренеприятно доставать его кончиком нижнюю губу; нос был самой чуткой и приметной чертой его внешности» [15, с. 32].

А вот как описывают современники внешность самого Добычина: «Ничего примечательного в его внешности не было. Невысокий, довольно плотный, опрятно одетый, с гладко, до глянца выбритой головой, этот тридцатилетний человек походил на рядового совслужащего той поры и уж никак – на автора острого рассказа. Светлые глаза, прикрытые старомодным пенсне без оправы, глухой голос, смех, похожий не то на клетот, не то на рыдание, – все было обыкновенным. И только горькие, обидчивые складки опущенного рта да манера неожиданно с хрустом трещать пальцами выдавали трагичность его характера» [20, с. 213]. Неприметный человек, неприметные герои; «прикрытые глаза», скрытые смыслы.

Характерен для Добычина и динамический тип портрета, его герои почти всегда описаны в движении. «Покачивая животом, в черном капоте с голубыми розами, по лестнице спустилась Трифониha»; «Зайцева, в кисейном платье с синими букетиками, оттопыривала локти, чтобы ветер освежал вспотевшие бока»; Конопатчикова, «скромно улыбаясь, завитая и припудренная, сидела на диване и сворачивала в трубку листик

от календаря», – Добычину свойственно сочетать туалетоцентричность описания с динамическим типом портрета. Часто к ним присоединяется третий компонент – оценочный (с авторскими ремарками). Вот несколько предложений из рассказа «Конопатчикова» [6, с. 71–75]: Тетка Полушальчиха «...выпрямившись, в черном плюшевом пальто квадратиками, гордая, победоносно огляделась»; «в большом платке, жеманная, вскользнула Капитанничиха»; она же «двигала боками, егозливая, и прижимала голову к плечу»; «Капитанничиха, в черном платье, прилизанная, постная, стояла у стола и, горестная, любовалась». В «Полном собрании сочинений и писем» Добычина помещены его рисунки, среди которых полные динамизма «Соната» и «Musique». На них нарядные герои в эмоционально-патетических позах. Добычин придерживается единого стиля и в графике, и в прозе.

Итак, мы убедились, что добычинский метод построения литературного портрета представляет собой достаточно сложную систему, в которой органично сочетаются динамический, лейтмотивный, тематический, оценочный и фрагментарный (так называемый «портрет-штрих») типы этого приема. Изредка попадаются меткие сравнения. Однако ограничиваться только поверхностным восприятием в случае Добычина было бы наивно. Для понимания его произведений необходимо поискать скрытые смыслы и подтексты, заложенные, в том числе, и в портретах действующих лиц.

Чтобы их обнаружить, воспользуемся методологией исследователя творчества Л. Добычина С.В. Лебедева, который рассматривает художественные образы этого автора в контексте политической и литературной ситуации, актуальной для него на момент создания того или иного произведения. В частности, в статье «Сорокина ли Дориан?» [11, с. 93–110] Лебедев доказывает, что «образ заглавного персонажа он [Добычин] строит, точнее, отстраивает, переосмысляя литературное наследие предшественников – в первую очередь О. Уайльда и “русского Уайльда” М. Кузмина» [11, с. 94]. Лебедев соотносит портретные характеристики героев рассказа «Сорокина» с персонажами этих двух авторов и реальными лицами из окружения М. Кузмина. В данном контексте уместно обозначить еще один тип литературного портрета, характерный для Добычина – «портрет-аллюзию».

Вернемся к рассказу «Козлова», где в образе главной героини доминируют три детали: статная осанка, характерное сложение рук и

старомодная улыбка. «Чем фрагментарнее портретное описание, – отмечает Беспалов, – тем больше оснований для постановки вопроса о том, почему именно эти детали портрета были избраны для фиксации» [3, с. 15]. Специфика деталей образа Козловой позволяет предположить, что мы имеем дело с портретом-аллюзией лирической героини стихов А.А. Ахматовой.

Рассказ «Козлова» был написан в 1923 году, опубликован двумя годами позже. А в 1921 году в первом номере журнала «Дом искусств» вышла статья К.И. Чуковского «Ахматова и Маяковский», которая вызвала широкий резонанс в литературных кругах. Упоминания о ней можно найти в рецензиях и письмах М. Горького, С. Есенина, А. Луначарского, К. Федина и других. В частности, М. Кузмин, которому Добычин отправил свои первые рассказы, в числе которых «Письмо» (вариант названия «Козловой»), отзывался об объектах исследования Чуковского так: «...не напрасно Чуковский соединил эти два имени. Оба поэта, при всем их различии, стоят на распутии. Или популярность, или дальнейшее творчество <...> Я слишком люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности» [10, с. 166–167]. С любовью писал о них и Чуковский, но при этом поместил их на противоположные полюса и сделал олицетворением «старого» и «нового мира». «Похоже, что вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетия. И одни ненавидят других. Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их» [21, с. 41].

Эта фатальная несовместимость полярных эпох и является главной темой рассказа «Козлова». «Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры», – утверждает Чуковский. Козлова не приемлет новых порядков, продолжает читать журнал «Нива» и вздыхать об утраченном рае «прежней жизни». Она религиозна и готова общаться только с единомышленниками. «В России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто, – пишет Чуковский об Ахматовой. – <...> И нет, кажется, такого предмета, которому она не придала бы эпитета: Божий. И солнце у нее “Божье”, и мир “Божий”, и щедрость “Божья”, и воинство “Божье”, и птицы “Божьи”, и сад “Божий” и даже сирень “Божья”. Церковные лица, дела и предметы все чаще появляются у нее на страницах: крестик, крест, икона, образок, литургия, Библия,

епитрахиль, крестный ход, престол, солея, Магдалина, плащаница, апостол, святая Евдокия, царь Давид, серафимы, архангелы, ангелы, исповедь, Страстная неделя, Вербная суббота, Духов день – это теперь у нее постоянно» [21, с. 23–24].

Но вернемся к портретным деталям облика Козловой. Осанка. Современники отмечали прямую спину и царственную осанку Ахматовой. Улыбка. В стихотворении Ахматовой 1913 г., упоминаемом Чуковским, читаем:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видимое губ.
Для тебя я ее берегу –
Ведь она мне любовью дана [2, с. 52].

Козлова улыбается только приятным ей людям и «родительским могилам» – парафраз строки «любовь к отеческим гробам» (Чуковский объявляет Ахматову прямой наследницей пушкинских традиций). Апофеоз ее блаженства Добычин подает через яркое сравнение: «Козлова слушала с таким лицом, как будто у нее во рту была конфета: полные поэзии вечера!» [6, с. 52]. Напомним, что дебютный сборник поэзии Ахматовой назывался «Вечер». И предисловие к нему написал М. Кузмин.

И, наконец, жест. «Пальцы левой руки в пальцах правой». Стихотворение «Песня последней встречи» из сборника «Вечер» Чуковский также цитирует в своей статье:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки [2, с. 19].

Здесь в буквальном смысле пальцы левой руки совмещаются с пальцами правой. В первый раз в рассказе «Козлова» этот жест мы наблюдаем в зеркале во время последней встречи с мосье Пуэнкарэ. (Ахматова собирала посвященные ей стихи в полосатую тетрадь, которую назвала «В ста зеркалах»). Далее Козлова ждет писем из Парижа (из Парижа Ахматовой писали и Гумилев, и Модильяни), и в первой версии рассказа дожидается. В поздней редакции финал с письмом убран (ср. у Ахматовой – «Сегодня мне письма не принесли» [2, с. 36]). Второй раз знаковый жест вновь представлен в едином семантическом поле с зеркалом. «В зеркальных крестах горело солнце. Ярко желтелись клены. Рябины с красными кистями напоминали Козловой земляничные букетики. Она остановилась, наклонила набок голову и, держа левую руку

в правой, картинно любовалась» [6, с. 52]. В «Песне последней встречи» читаем:

Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

То же настроение у Ахматовой в стихотворении из сборника «Четки»:

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной [2, с. 59].

Картинность позы Козловой – явный намек на знаменитый портрет Ахматовой, но не графический работы Модильяни, а живописный кисти Альтмана. На нем Анна Андреевна сидит в профиль, пальцы левой руки лежат на пальцах правой, на ней темно-синее платье и желтый полупрозрачный шарф. Читаем у Добычина: «Вышли вместе – Козлова степенная, в синем газовом шарфе с расплывчатыми желтыми кругами» [6, с. 52]. Цветовая гамма – та же. Расплывчатые круги присутствуют в фоне картины Натана Альтмана. «Альтмановский портрет на сходство и не претендует: явная стилизация, сравните с моими фотографиями того же времени...», – говорила Ахматова впоследствии [19, с. 235]. Конечно, речь идет о впечатлении, которое производила поэтесса на современников, образно выраженном гениальным О.Э. Мандельштамом: «В пол-оборота, о печаль, На равнодушных поглядела. Спадая с плеч, окаменела Ложноклассическая шаль» [13, с. 117]. Здесь и картинная поза, и неприятие «равнодушных», и, конечно же, шаль-шарф.

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем [2, с. 19].

Так заканчивается «Песня последней встречи» Ахматовой. А вот добычинский финал: «На столбах зажглось электричество – желтые пятнышки под серыми тучами » [6, с. 53]. Электричество сменило свечи, как и в первом предложении рассказа: «Электричество горело в трех паникадилах» [6, с. 49]. Новая жизнь вытесняет старую, так же как новая литература и новояз вытесняют «изысканность русской медлительной

речи»¹. По мнению Чуковского, этот «новый мир» олицетворял Владимир Маяковский.

Революционные реалии в буквальном смысле теснят Козлову: «Через площадь еле продралась: пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла Интернационал» [6, с. 49]. А вот как выражает контраст между художественными мирами Ахматовой и Маяковского Корней Чуковский: «И вдруг «в предвечерний тихий час» в эту монастырскую тишину, где «тихо плывут года», где «голос молящего тих», врывается непозволительный, пугающий визг, – какие то грохоты, топоты, вопли:

На улицу тащите рояли!
Барабан из окна багром!
Барабан, рояль раскроя ли,
Но чтоб грохот был. Чтобы гром.

Это ворвался Маяковский, а вместе с ним и гром и погром...» [21, с. 29].

И далее: «Ахматова – благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее Ангелы, Богородица, Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом...» [21, с. 29].

Есть в «Козловой» и прямые отсылки к строкам Маяковского: «Свет перебегал по лицам маршировщиков. – Ать, два! Левой! Да здравствует коммунистическая партия! Ура!» [6, с. 51]. Вспомним «Левый марш», опубликованный в 1919 году. Эпизод с ожившим изображением напоминает поэтический фельетон Маяковского «О дряни», опубликованный в «Известиях» в 1921 году. Сошедший с иконы Кукша, подобно сошедшему с портрета Марксу, транслирует «пророческие» слова. Чуковский в своей статье отмечает пророческие качества именно Маяковского: «Еще в июне 1915 года, в самый разгар войны, я с изумлением прочитал у него:

– В терновом венце революций грядет шестнадцатый год...А я у вас его предтеча... Вижу грядущего через горы времени, которого не видит никто...

Тогда среди наших поэтов никто еще не чаял революции, а он, пророчествуя, даже год указал. Правда, в своем нетерпении он немного ошибся, революция случилась годом позже, но уж очень было велико нетерпение» [21, с. 34].

¹ Первая строка знаменитого стихотворения К.Д. Бальмонта.

Козлова тяготеет к новым реалиям, но не в силах изменить историю. Ей остается уповать только на вмешательство высших сил. Она ждет писем из Парижа от мосье Пуэнкарэ. «Он будет следить за политикой. “Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб”, – напишет он, когда можно будет ждать чего-нибудь такого...» [6, с. 49].

Удивительное совпадение, но над образом Сивиллы работала в 1922–23 гг. Марина Цветаева. В ее черновиках есть план развития этой темы из девяти пунктов: детство Сивиллы, первая встреча с Фебом, молодая Сивилла и отрок, Сивилла и воин, Сивилла, не помнящая себя, Сивилла, не помнящая других, старая Сивилла, последняя встреча (с Фебом). Цикл о Сивилле открывал пражский период творчества Марины Ивановны. Реализована была только треть плана – два стихотворения августа 1922 г. и «Сивилла – младенцу» 1923 г. вошли в книгу «После России», которую она хотела печатать в старой орфографии. Исследователи считают этот образ лирическим *alter ego* Цветаевой [4]. Феба, как покровителя муз, можно рассматривать в данном контексте как учителя и вдохновителя.

С учителем Козловой связан мотив сна и предсказания – «Так и вы, мосье, забудьте нас, как сон» [6, с. 49]. «Под утро около кровати кто-то кашлянул. Козлова повернулась и увидела святого Кукшу – в синей епитрахили, как на иконе. Он подал ей хартию, и она прочла, что там было написано: “Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб”» [6, с. 50]. Горькая ирония Добычина проявляется в том, что во сне святой Кукша протягивает ей хартию с той же малоинформативной фразой о предсказательнице, а наяву она видит, как епископ без облачения выливает под столб с преображением ведро помоев. Имя святого, Кукша, созвучно жаргонному слову «кукиш». Показательно, что в главе «Кукиш прошлякам» книги «Фактура слова» соратник Маяковского Алексей Крученых упоминает нашумевшую статью Чуковского и пренебрежительно отзывается именно об Ахматовой: «Как ни дуются наши барышни и их кавалеры – все ж в России поэтесс нет. Правда, по “честному заверению” Чуковского, над одной замахала было тень Пушкина, – но как-то криво: другой “честный страж Пушкинского мундира” – Брюсов – уверяет, что этой поэтессе лучше было бы не родиться (т. е. не печататься)! – всем ясно, что речь идет об Ахматкиной, которую расчистил Маяковский, обозвав ее “вовсе не поэтессой, а

романсисткой»¹ [9, с. 29]. «Прошляками» – людьми прошлого – футуристы называли традиционалистов, и их с подачи Чуковского олицетворяла Анна Андреевна.

Ахматова, не раз отмечая значимость статьи Чуковского в своей биографии, шутила: «Корней сделал меня ответственной за всю российскую историю» [1]. При этом долгие годы сохраняла с ним личные дружеские отношения. Дружески откликался на опус Чуковского и Маяковский. 8 декабря 1920 г. он изобразил в альбоме К.И. Чуковского «Чукоккала» шуточное «Окно сатиры Чукроста» из трех рисунков. Подпись под первым похожа на частушку:

Что ж ты в лекциях поешь,
будто бы громила я,
отношение мое ж
самое премилое [14, с. 186].

Да и друг другу поэты симпатизировали. Но Чуковский затронул глобальную и сверхактуальную для того времени тему «смены вех», и Добычин не мог на нее не откликнуться. Его Козлова во многом трагическая фигура. Одна за другой ее единомышленницы начинают приспосабливаться к новой жизни, лишь она остается неколебима. Возможно, и фамилия героини выбрана неслучайно. Слово «трагедия» буквально переводится с греческого как «козлиная песнь». Трагические нотки лирики Ахматовой отмечали многие критики, а сама она часто называла свои стихи песнями, и эти свойства не обошел Чуковский в своей статье: «Ахматова именно из этих сиротских потерь создала свои лучшие песни. <...> Эти песни так у нее и зовутся: “песенка о вечере разлук”, “песня последней встречи”, “песнь прощальной боли”» [21, с. 26]. Роман Константина Вагинова «Козлиная песнь», вышедший немного позднее (журнальная версия – в 1927, книжная – в 1928 году) затрагивает ту же тему, что и рассказ Добычина, и так же полон аллюзий.

Чуковский пытался помирить два враждебных мира: «Мне мила и та культурная, тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, буйная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский. Для меня эти две стихии не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно. <...> Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет» [21, с. 42].

¹ Орфография и пунктуация автора.

В этой битве стихий победил Маяковский, но, как мы знаем, ненадолго. Не смог влиться в «стройные ряды» советских писателей и Леонид Добычин.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ардов, М.В.* Жертва акмеизма: (рецензия) / Прот. Михаил Ардов // Знамя. – 2013. – № 4. – С. 227–230.

2. *Ахматова, А.А.* Лирика / А.А. Ахматова; составитель и подготовка текста В. Черных. – Москва: Художественная литература, 1990. – 415 с.: ил. – (Классики и современники. Поэтическая библиотека).

3. *Беспалов, А.Н.* Структура портретных описаний в художественном тексте среднеанглийского периода: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Н. Беспалов; [Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. – Москва: Б.и., 2001. – 26 с.

4. *Геворкян, Т.М.* Встречи Сивиллы / Т.М. Геворкян // Вопросы литературы. – 2016. – № 1. – С. 264–300.

5. *Гор, Г.С.* Замедление времени / Г.С. Гор // Звезда. – 1968. – № 4. – С. 174–191.

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

7. *Есин, А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников / А.Б. Есин. – 3-е изд. – Москва: Флинта; Наука, 2000. – 248 с.

8. *Карташова, Г.В.* Событие по-добычински, или Портрет эпохи в стиле Филонова / Г.В. Карташова // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей IV Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2024. – С. 23–32.

9. *Крученых, А.Е.* Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе / А.Е. Крученых; составитель С.В. Кудрявцев; вступительная статья Г.Н. Айги; примечания А.Т. Никитаевой; репринтное издание. – Москва; Таллин: Гилея, 1992. – 134 с.

10. *Кузмин, М.А.* Условности: статьи об искусстве / М.А. Кузмин. – Петроград: Полярная звезда, 1923. – 188 с.

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

12. *Лермонтов, М.Ю.* Сочинения в 2 т. Т. 2 / М.Ю. Лермонтов; составитель и комментарии И.С. Чистой. – Москва: Правда, 1990. – 704 с.: ил.

13. *Мандельштам, О.Э.* Полное собрание стихотворений / О. Мандельштам; составитель, подготовка текста и примечания А.Г. Меца. –

Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. – 718 с. – (Новая библиотека поэта).

14. *Маяковский, В.В.* Письмо Чуковскому К.И., около 10 декабря 1920 г. Петроград / В.В. Маяковский // Новое о Маяковском / АН СССР. Отделение лит. и яз. – Москва: Изд-во АН СССР, 1958. – С. 185–186. – (Лит. наследство; Т. 65).

15. *Набоков, В.В.* Лекции по русской литературе / В.В. Набоков; перевод с английского И. Толстого. – Москва: Независимая газета, 1998. – 440 с.

16. *Новикова, М.* Портрет в рассказах Л. Добычина / М. Новикова // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сборник. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 249–254.

17. *Сизова, К.Л.* Типология портрета героя (на материале художественной прозы И.С. Тургенева): автореф. дис. .. канд. филол. наук / К.Л. Сизова. – Воронеж, 1995.

18. *Толстой, А.Н.* Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года / А.Н. Толстой; публикация С.В. Бахтина // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сборник. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 20–24.

19. *Чуковская, Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: в 3-х т. / Л.К. Чуковская. – Т. 2: 1952–1962. – 1997. – Москва: Согласие, 1997. – 829 с.: ил.

20. *Чуковская, М.Н.* Одиночество / М.Н. Чуковская // Русский авангард и Брянщина: статьи, исследования, публикации / составитель М.Е. Белодубровский. – Брянск: Издательство БГПУ, 1998. – С. 213–221.

21. *Чуковский, К.И.* Ахматова и Маяковский / К.И. Чуковский // Дом искусств: литературно-художественный журнал. – 1921. – № 1. – С. 23–42.

УДК 821.161.1

ЕСЕНИН, ЕВРЕИНОВ И... ПУРИШКЕВИЧ:
«САВКИНА» КАК КРИПТОПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ Л. ДОБЫЧИНА

Сергей Владимирович Лебедев

В центре исследования – криптопоэтический подтекст рассказа «Савкина», относящийся к событиям 1924–1925 гг. Это арест и расстрел участников так называемого «Ордена русских фашистов» – новокрестьянских поэтов есенинского круга, а также публикация и обсуждение «Баллады о двадцати шести» самого С. Есенина. При этом смысловым ядром повествования оказывается зеркальный диалог с поэмой «Сарай» есенинского друга и соратника А. Ганина, а маркером, определяющим основную тематику – персонаж Коля Евреинов, который

несет в себе сразу несколько прототипов, включая черносотенца В. Пуришкевича. В пользу того, что вся скрытая семантика добычинского рассказа легко считывалась современниками, говорит его быстрое появление в печати. В статье также раскрываются ранее неизвестные подробности петроградского периода жизни и деятельности Л. Добычина.

Ключевые слова: Ганин, Евреинов, Есенин, Пуришкевич, криптопоэтика, ирония, пародия, пропаганда, антисемитизм.

YESENIN, EVREINOV AND... PURISHKEVICH:
«SAVKINA» AS A CRYPTOPOETIC TEXT by L. DOBYCHIN

Sergey Lebedev

The study focuses on the cryptopoetic subtext of the story “Savkina,” which relates to the events of 1924-1925. These include the arrest and execution of members of the so-called “Order of Russian Fascists” — the new peasant poets of Yesenin’s circle – as well as the publication and discussion of S. Yesenin’s own “Ballad of the Twenty-Six.” At the same time, the semantic core of the narrative turns out to be a mirror dialogue with the poem “Sarai” (“The Barn”) by Yesenin’s friend and comrade A. Ganin, and the marker defining the main theme is the character Kolya Evreinov, who embodies several prototypes at once, including the antisemite V. Purishkevich. The fact that the entire hidden semantics of Dobychin’s story was easily discernible to his contemporaries is evidenced by its rapid publication. The article also reveals previously unknown details about the Petrograd period of L. Dobychin’s life and work.

Keywords: Ganin, Evreinov, Yesenin, Purishkevich, cryptopoetics, irony, parody, propaganda, anti-Semitism.

Коля Евреинов в добычинском рассказе «Савкина» привлекает многих исследователей как своими «суконными, как юбки, штанами», так и полным совпадением с именем «одной из ярчайших личностей русского художественного авангарда начала XX века», из чего И. Лоцилов, отождествляя рассказчика с автором (и автора – с персонажем), выводит связь творчества Добычина с принципами еврейновской монодрамы [15]. «Уездный сочинитель», вне сомнения, о Н.Н. Евреинове знал, возможно, видел его театральные работы во время жизни в Петербурге-Петрограде и уж точно о нем читал – в журнале «Русский современник» его сочинения удостаивались иронических оценок рецензентов. Однако изображенный им Евреинов-персонаж довольно разительно отличается от прототипа, запечатленного на всех портретах и во все периоды жизни с длинными

волосами – прической каре. В рассказе же волос на голове он напрочь лишен: «*Коля Евреинов наклонял к ней бритую голову*» (здесь и далее рассказ цитируется по [3, с. 62–65]). Зато они пробиваются из других мест – «*под ключицами чернелись волоски!*» – и на это также обращено внимание читателя. Такое расхождение образов, а также акцент на явленное и скрытое может говорить о полигенетической природе персонажа, у которого помимо очевидного прототипа возможен и скрытый, тайный, причем не один, что позволяет, согласно С. Кибальнику, отнести данный текст к сфере криптопоэтики [9].

Добычину были известны еще как минимум два человека с фамилией Евреинов. Один из них – делопроизводитель Брянского губполитпросвета, с которым автор «Савкиной» не мог не сталкиваться по служебной надобности в том числе и в период работы над рассказом, но о котором больше ничего пока не известно. Второй – яркий деятель петербургского периода добычинской жизни, который не только укрывался под этой фамилией, но специально брил голову и рядился в подобие женского платья. Это – лидер Союза русского народа и черносотенцев России, участник убийства Распутина и депутат Государственной думы Владимир Пуришкевич. Он называл себя «Думским шутом» (а Николай Евреинов именовал себя «Шут Ее Величества Жизни»), опубликовал стихотворение «Я – шут!» и внешним видом, той самой специально обритой головой, эпатировал окружающих. При этом у антисемита Пуришкевича были фальшивые документы на фамилию Евреинов, что выяснилось во время его ареста в петроградской гостинице «Россия» в ноябре 1917 года [6, с. 347–348]. Причем ареста тот почти избежал – переодевшись в красную рубаху и передник (а его соратник князь Юсупов – в женское платье), никем не признанный, он спокойно наблюдал за обыском. Но именно несуразный наряд его и выдал. Поимка, суд, а затем освобождение и полная амнистия Пуришкевича в 1917–1918 годах подробно освещались в петроградских газетах. Именно в этот период Добычин, работая статистиком в Совете народного хозяйства Северного района, собирал в правительственных и общественных учреждениях города все имеющиеся у них издания, необходимые для статотдела ведомства – об этом свидетельствует удостоверение № 253, выданное ему президиумом Совета [18].

Героем или автором газетных публикаций Пуришкевич оставался на протяжении всей своей политической карьеры. А дневники, в которых

он описывал убийство Распутина, вышли в 1923 году, уже после его смерти. Более того, в пореволюционную пору Пуришкевича постоянно сравнивали с главой советского государства В.И. Лениным в том числе из-за портретного сходства [7]. Таким образом тот так или иначе, но оказывался поле зрения Добычина в разные периоды его жизни. В частности, именно по инициативе Пуришкевича была запрещена постановка Евреиновым «Саломеи» – и уайльдовская тема, видимо, неслучайно возникает в последующих сразу же за «Савкиной» добычинских рассказах «Лидия» и «Сорокина». На Пуришкевича-Евреинова в данном тексте может указывать также и анаграмматический строй последнего абзаца первой главки, в которой впервые появляется Коля Евреинов – в ее финальных фразах прочитывается фамилия «Пуришкевич»: «*П*ок*У*сывая семечки, *пРИШ*ел Коля *ЕВ*ре*И*нов. Воротник его короткой белой с голубым рубашки был расстегнут, *Ч*ерные суконные штаны от колен расширялись и внизу были как юбки» (аналогично мы получаем «Пуришкевича» и при следующем явлении Евреинова: «Савкина, в лиловой кофте *ПУЗЫР*ем, смеялась *И Ш*мыгала глазами по толпе. Коля *ЕВ*ре*И*нов наклонял к ней бритую голову. Его воротник был расстегнут, под ключицами *Ч*ернелись волоски!»). Причем первое появление Коли Евреинова предваряет установка на дореволюционное время, что задается написанием «Чудень ДнѢпръ при тихой погодѢ» – этот прием Добычин уже использовал ранее в эпистолярном послании М. Кузмину, пытаясь, вероятно, напомнить об их прежнем, еще петроградском знакомстве (тут же следует добавить, что и Кузмин анаграмматическую игру довольно часто использовал в своих произведениях, на этом же принципе был построен и тайный шифр «русских фашистов», придуманный А. Ганиным, о которых ниже).

Но если все эти выкладки верны, то для чего понадобился погромщик, убийца и антисемит в добычинском рассказе? Он, как выше отмечалось, служит указателем двойственной природы персонажей и его появление маркирует политическую подоплеку текста – «Савкина» написана в первой половине 1925 года вслед за политически ангажированным «Ерыгиным» (1924) и отчасти по его лекалу: если в «Ерыгине» есть отсылки к суду над Борисом Савинковым в 1924 году, а также делу эсеров 1922 года [12], то резонансными событиями в «Савкиной» видятся арест осенью 1924-го, а затем расстрел в марте 1925-го членов «Ордена русских фашистов» и широкое обсуждение

«Баллады о двадцати шести» Сергея Есенина, начало которому положила статья А. Лежнева в 15-м, мартовском номере газеты «Правда» за 1925 год.

Но в отличие от есенинского творчества, общедоступной информации об «Ордене» в то время не было, поэтому аресты в начале ноября 1924 года целой группы близких к Есенину поэтов, включая его лучшего друга Алексея Ганина [5], породили массу домыслов. Вновь вспомнили об антисемитском «Деле четырех поэтов» 1923 года с участием Есенина и Ганина (а с ними Петра Орешина и Василия Клычкова), и последующих обвинениях уже одного Есенина в «юдофобской» пропаганде. Протоколы об этом на поэта в 1923–1925 гг. составлялись постоянно, кампанию против него в прессе активно вел «напостовец» и редактор газеты «Рабочая Москва» Борис Волин (Фрадкин), в недалеком прошлом – первый секретарь Брянского губкома РКП(б)[10]. Последнее обстоятельство, а также относительно недавно полученный Брянском губернский статус, повлекший интенсивное общение местного руководства разного уровня с московским начальством, да и общественное и служебное положение самого Добычина на тот момент (см. статью об этом в настоящем сборнике) позволяют предположить, что информацией о деле «русских фашистов» прозаик располагал в большем, чем на уровне досужих разговоров, объеме.

Об отношении самого Добычина к еврейскому вопросу может свидетельствовать пародия на него Юрия Тынянова [8], в которой фигурируют запонки с изображениями Дрейфуса и Золя как отсылки к известному антисемитскому делу Альфреда Дрейфуса и выступившему в его защиту Эмилю Золя со статьей «Я обвиняю». Отголоски знаменитого текста французского писателя можно отыскать в «Савкиной» – здесь так же присутствуют газетные доносы, женские пересуды и церковные интриги. Стоит обратить внимание и на судьбу автора, вынужденного после своего обвинения бежать из страны – этот мотив присутствует в контексте добычинского рассказа, и он также получает довольно своеобразное преломление через оптику Добычина, взявшегося в ожидании развязки очередного, обещавшего стать громким, политического дела за произведение, вовлекающее в свое семантическое поле тексты и события есенинского круга.

Смысловым и топографическим центром его «Савкиной» становится пространство за сараем – заглавная героиня добычинского рассказа отправляется туда читать стихи (литературное кафе, открытое Есениным

и другими поэтами-имажинистами в Москве, называлось «Стойло Пегаса»). Там же оказывается ее брат-богоборец Павлушенька со своими приятелями. В отношении последнего можно вспомнить «И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, народ, не уважающий святынь», как писала З. Гиппиус еще в октябре 1917-го, и – поэму А. Ганина «Сарай», лирический герой которой оказывается вместо храма в сарае. Написанная в 1917 году, она была издана литографическим способом в 1920-м и разошлась немалым по тем временам тиражом в триста экземпляров [16]. Вероятнее всего, Ганин попал в поле зрения Добычина еще раньше как поэт «Скифов» и выразитель эсеровских настроений [14]. А о том, что Добычин знал его «Сарай» и делал к нему сознательные отсылки, может свидетельствовать в том числе и его единственная, но принципиальная правка, внесенная в рассказ: *«вместо «когда стемнело» – «появилась маленькая белая звезда»* [3, с. 271].

Полностью это предложение выглядит так: *«Появилась маленькая белая звезда. Савкина, мечтательная, встала и пошла к воротам»* – пошла, надо заметить, от сарая, и это перекликается с ганинским *«А в щели, с неба закопченного/ Зачем-то смотрится звезда»* (здесь и далее текст поэмы цитируется по [2]). Здесь Добычин выстраивает вертикально-горизонтальную ориентированность текста, напоминающую структуру «Сарая», начиная с его посвящения: *«Посвящаю живым – сущим в часе со мной/за воротами «Завтра» в ладонях Времени»*. И в целом он, похоже, использует тот же апофатический метод, основанный на традиции зарождения света вечернего и не вечернего (одно из имен Христа – не вечерний свет, звезда). У Ганина символ звезды – «стержнеобразующий»: он появляется в начале поэмы, но герой не может разглядеть звезд из-за сомкнутых тьмой век; звезда проливает свой свет непосредственно в сам вертеп (центральная часть произведения) и звездным светом разрешает ужас ночи в финале [4, с. 224]. Подобное движение к свету присуще и Савкиной – она имеет возвышенный нрав, читает стихи и посещает костел (об апофатическом переживании у Добычина также упоминал А. Арьев [3, с. 17]), но подано все это в характерно добычинской сниженной манере – жених небесный имеет здесь вполне телесные и черты, и потребности.

Немало у добычинского рассказа и поэмы Ганина других перекличек и текстуальных совпадений, говорящих в пользу того, что автор «Савкиной» не просто имел в виду «Сарай», но и последовательно вводил

к нему образные и смысловые параллели, выстраивая их по зеркальному, порой доходящим до пародийного, принципу. Примерами чего могут служить следующие пары: у Ганина «Лежу у храма на плите» – «Савкина, растрепанная, валялась на траве» у Добычина. Ганинское «Все званые. Сарай - весь мир. <...> Пришел... И все поют, галдят» и добычинское «– Иди, зови к чаю. – Всех коммунаров, – пели за сараями». А также реминисцентно-ироничные «перекусить сознания нить» у Ганина и «покусывая семечки» Добычина, «пьянели трупных запахом» у первого и «шумели поминки» у последнего, ганинская «знать» и добычинский «партейный».

Последняя, причем костюмная переключка: «Кругом танцуют знать и блузники» у Ганина и «партейный» «Кукель в синем фартуке» и «Савкина, в лиловой кофте пузырем» у Добычина заслуживают отдельного внимания. Они несут в своей основе отсылку к артистической среде, причем у последнего – конкретно к «Синей блузе», советскому агитационному театру малых форм (ко времени издания «Сарая» движение синемолков только зарождалось, но соответствующие коннотации уже имели устойчивый характер, а для Добычина служили прямой отсылкой к этому агиттеатру). Таким образом это позволяло семантически объединить в рассказе пропаганду того времени и уже Евреинова-режиссера (а также Вс. Мейерхольда, ибо «брюки как юбки» и синий фартук могут служить маркерами прозодежды мейерхольдовского театра, но для Добычина, вероятно, и тот и другой режиссер были сутью одного явления: оба ставили «Саломею» и оба пошли на службу большевикам, и он сплавлял их в единый образ в последующей «Лидии» в сцене с золотыми ермолками). Эта линия – контрапункт к теме обратного превращения христианского апостола Павла в воинствующего фарисея Савла, проведенной через весь рассказ и обозначенной уже в самом имени и фамилии персонажа – Павел Савкин. Таким образом, речь в «Савкиной» – о регрессии, о том, что называется защитным механизмом психики, при котором человек в ответ на стресс бессознательно возвращается к более ранним, детским моделям поведения. Иными словами, это психологическое «отступление» на пройденный этап развития, где было безопаснее, и что для Добычина есть просто одичание и «духовная деградация, предопределенная изменившимися условиями жизни и необходимостью адаптации к ним» [1, с. 8] – и это же лейтмотив ганинского «Сарая». При этом разочарование Ганина в революции

пересекается с аналогичным настроением Есенина, отраженным им в поэме «Страна негодяев» [17] и в которой к тому же есть собирательный образ еврея-коммуниста Чекистова (его прототипом многие современники склонны были видеть Л. Троцкого, учитывая, что и в последующей за поэмой статье «Железный Миргород» содержались прямые иронические выпады в адрес наркома [17, с. 262], и это тоже могло стать поводом для расправы с новокрестьянскими поэтами по делу об «Ордене русских фашистов»).

При этом имя Павла в связке с Колей Евреиновым дает еще реминисценцию к «Посланию Святого Апостола Павла к Евреям» – это первым отметил И. Лощилов, но свел к «отрицающей» отсылке выкорчевываемого пня к расцветающему жезлу Аарона [15, с. 44]. Хотя в контексте добычинского рассказа апостольское послание коррелируется в первую очередь с жертвенной тематикой, звучащей в финале «Савкиной» (Павлушенька и Коля Евреинов поют про мучительную смерть), а применимо к поднятой здесь истории ареста поэтов – с заключением святого Павла и последующим его освобождением из римским уз, о чем также идет речь в указанном новозаветном тексте. Ну а пни под ногами – частый образ ранней есенинской лирики («По селу тропинкой кривенькой...», «За рекой горят огни...», «Этой грусти теперь не рассыпать...» и др.), и он более соответствует добычинскому рассказу. К тому же в «Савкиной» есть аллюзии на самого Есенина, предупрежденного, как были уверены современники, о грядущих облавах и потому срочно уехавшего на Кавказ – у Добычина хватающая за полы ребятнишек «собачка Казбек» тому намеком: гора Казбек находилась на границе РСФСР и ЗСФСР, Закавказской Социалистической Федеративной Советской Республикой, в которую тогда входили Азербайджан, Армения и Грузия. Иронической аллюзией на заокеанский вояж Есенина, красочно описанный им в «Железном Миргороде» – следующая реплика: «– Съешьте плюшечку, – усердствовала мать, – американская мука – вообразите, что вы – в Америке!» Более того, разыскиваемый Савкиной кавалер содержит портретные и биографические черты поэта – он «щупленький, кудрявый, беленький» и, как выясняется, «платит алименты» (Есенин выплачивал пособия на детей Зинаиде Райх, первым женихом которой, к слову, был Ганин, но после стал свидетелем на их, Райх и Есенина, свадьбе).

Исследователи также отмечают, что «Сарай» Ганина типологически

и сюжетно соотносится со сном Татьяны из пушкинского «Евгения Онегина» [4, с. 225] – Добычин, не раз обращавшийся в своих текстах к творчеству Пушкина и к его роману в стихах, в частности [13], вероятнее всего, не мог не считать и этого факта. В результате чего возникает следующая параллель – у Ганина:

Все лица масками затянуты.
Как угадать: кто друг? кто враг?
Ищу знакомых — нет лица.
Ищу живых — все сны могильные.

И у Добычина: «После обеда Савкиной приснился кавалер. Лица было не разобрать, но Савкина его узнала. Он задумчиво бродил между могилами и вертел в руках маленькую шляпу».

Пушкинский сон-роман разрешается смертью Татьяны. Сон главного героя Ганина в финале также разрешается смертью. И в финале добычинского рассказа – тоже смерть, наравне с которой возникает кавалер из савкинского сна:

«– Всех коммунаров, –
Пели за сараями, –
Он сам привлекал
К жестокой, мучительной смерти.

Сидели обнявшись и медленно раскачивались. Савкина остановилась: третий был тот, щупленький».

Это может расцениваться еще и как отсылка к вышеупомянутой «Балладе о двадцати шести», написанной Есениным в Баку после его спешного отъезда из Москвы осенью 1924 года. А также – как горький, уже добычинский комментарий к произошедшему: пока Есенин воспевал погибших в 1918 году бакинских комиссаров, его лучших друзей казнили на Лубянке. При этом секретарь Президиума ВЦИК СССР А.С. Енукидзе предложил не передавать дело для гласного разбирательства в суд, а персонально Ганину вынести внесудебный приговор. Его вместе с поэтами Николаем и Петром Чекрыгиными, Виктором Дворяшиным, Владимиром Галановым и юристом Михаилом Кротковым расстреляли 30 марта 1925 года. Таким образом история с «Орденом русских фашистов» не получила тогда широкой огласки, из-за чего, похоже, Добычину пришлось обозвать уже готовый рассказ «пустопорожним» и «без политики» [3, с. 271].

Тем не менее об убийстве поэтов стало известно общественности. Так, в августовском, 32-м номере журнала «Красная нива» за 1925 год Иван Приблудный напечатал «Песнь о перепеле» с посвящением Николаю Чекрыгину, чем, по мнению Ст. Куняева, «отдал на глазах у всех дань памяти расстрелянным и сосланным членам «Ордена русских фашистов» [11]. Примечательно еще и то, что текст Приблудного расположен в журнале под пасторальными стихами Есенина и Орешина. В том же году Пимен Карпов пишет стихотворение «В застенке» с посвящением А.Г., но оно будет опубликовано лишь в 1926-м.

Более же раннее и завуалированное посвящение, исходя из всего вышеизложенного, принадлежит Добычину, который, выстраивая сложную систему отсылок к делу поэтов есенинского круга, прибегнул для этого к криптографическому письму. Образы и персонажи его «Савкиной» носят скрытую семантику и работают на авторский замысел, в совокупности представляя собой цельное высказывание по одному конкретному поводу. И о том, что добычинские аллюзии легко считывались современниками, может свидетельствовать очень быстрая публикация рассказа – в отличие от написанных в этот период «Ерыгина», «Сорокиной» и «Лидии», год затем дожидавшихся печати, «Савкина», отправленная Слонимскому 11 мая 1925-го, уже 27 июня того же года вышла в № 23 журнала «Ленинград». Весьма символично и то, что именно этим рассказом открывался данный номер – первый и единственный случай в недолгой истории прижизненных публикаций Добычина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вороничев, О.Е.* Имплицитная каламбурная парадоксальность в зооморфном названии рассказа Л. Добычина / О.Е. Вороничев // Добычинские чтения в Брянске: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Брянск, 18 мая 2018 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: БГИТУ, 2018. – С. 6–11.
2. *Ганин, А.А.* Сарай: [поэма] / А. Ганин. – [Вологда: Глина], 1920. – [16] с.
3. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
4. *Дударева, М.А.* Ungrund, или Апофатическая традиция в поэме А. Ганина «Сарай»: онтологический и культурологический аспекты / М.А. Дударева, Н.З. Кольцова // Культура и цивилизация. – 2020. – Том 10. № 3А. – С. 222–229.
5. С.А. Есенин: Материалы к биографии / составитель Н.И. Гусева и др. – Москва: Историческое наследие, 1992. – С.47, 372–373.

6. *Иванов, А.А.* Владимир Пуришкевич: Опыт биографии правого политика / А.А. Иванов. – Москва; Санкт-Петербург, 2011. – 448 с.
7. *Иванов, А.А.* Русский Дерулед или Ленин «навыворот»: современники о В.М. Пуришкевиче в 1917 году / А.А. Иванов // 1917 год в России: новые подходы и взгляды: сборник научных статей / составитель А.Б. Николаев. – Санкт-Петербург, 2017. – С. 47–52.
8. *Каверин, В.* Добычин / В. Каверин // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 16–17.
9. *Кибальник, С.А.* Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова: монография / С.А. Кибальник. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2022. – 434 с.
10. *Кондратенко, А.И.* Партийное имя профессора – Борис Волин / А.И. Кондратенко // Образование и общество. – 2009. – № 1 (54). – С. 115–119.
11. *Куняев, С.Ю.* Сергей Есенин / С.Ю. Куняев, С.С. Куняев. – Москва: Молодая гвардия, 1995. – 571 [5] с: ил. – (Жизнь замечат. людей. Серия биографий; Вып. 727).
12. *Лебедев, С.В.* «Жоржики» Добычина (к вопросу о политической ангажированности писателя) / С.В. Лебедев // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2022 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: МБУК «ЦСДБ г. Брянска», 2022. – 155 с. – С. 64–75.
13. *Лебедев, С.В.* Пушкинский код в малой прозе Л. Добычина / С.В. Лебедев // Пушкинские чтения – 2025. Художественные стратегии классической и новой словесности: материалы XXX Международной научной конференции, 6–7 июня 2025 г. / ответственный редактор Т.В. Мальцева. – Санкт-Петербург, 2025. – С. 51–56.
14. *Леонтьев, Я.В.* «Скифы» русской революции: партия левых эсеров и ее литературные попутчики / Я. В. Леонтьев. – Москва: АИРО-XXI, 2007. – С. 16, 19, 155.
15. *Лоцилов, И.Л.* Добычин «Савкина» / И.Л. Лоцилов // Добычинский сборник-5. – Daugavpils: Saule, 2007. – С. 35–58.
16. Новокрестьянские поэты // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: в 2 т. / редакторы-составители А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. – Т. I. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 9–22.
17. *Шубникова-Гусева, Н.И.* «Зрение мое переломилось...»: Есенин об Америке / Н.И. Шубникова-Гусева // Литература двух Америк. – 2017. – № 3. – С. 247–269.
18. ЦГА СПб / Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. Р-1578. Оп. 1. Д. 1696.

НЕМОЕ КИНО И СТИЛЬ Л.И. ДОБЫЧИНА: ВОЛНОВАЯ ПОЭТИКА
МЕЖДУ ТОЛСТОВСКИМ ПОТОКОМ ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ И
БЕРГСОНОВСКОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ

*Андрей Владимирович Шаравин, Ирина Леонидовна Старцева,
Ярослав Олегович Резаков*

В статье исследуется преобразование языка немого кино в прозе Л.И. Добычина. Показано, что абзац-кадр, реплика-интертитр и зрительная «картинка» образуют дискретный микроуровень текста, тогда как на уровне сцены кадры связываются по принципу наплыва. Волновая модель объясняет переход от монтажной фрагментарности к переживаемой длительности. Реализуется гипотеза о волновой природе стиля Л.И. Добычина. На материале романа «Город Эн», рассказа «Отец» и других текстов показано, что добычинская проза синтезирует три разнородные традиции: эстетику немого кино 1910–1920-х гг. (с ее кадровой фрагментацией и монтажной композицией), толстовскую «диалектику души» с ее программной формулой «люди как реки» и философию длительности (durée) А. Бергсона. Дискретный кинокадр у Добычина растворяется в волновой длительности, наследуя от кинематографа фрагментацию, но снимая ее жесткость через образы воды – паровых волн, купания, городского отражения в реке. Толстовская «река» и бергсоновская durée – два литературных и философских предшественника, в которых добычинская волновая модель получает свое концептуальное основание: единое «я» удерживается через смену состояний-кадров, как одна и та же вода – через смену форм реки.

Ключевые слова: Л. Добычин, стиль Добычина, «Город Эн», «Отец», немое кино, волновая поэтика, наплыв, lap dissolve, Л.Н. Толстой, «Воскресение», «люди как реки», диалектика души, А. Бергсон, длительность, durée, ОПОЯЗ, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, С.М. Эйзенштейн, Е.Ф. Бауэр, Ф.П. Федоров, абзац-кадр, монтаж, отражение, русская проза 1920–1930-х гг.

SILENT CINEMA AND THE STYLE OF L.I. DOBYCHIN: WAVE
POETICS BETWEEN THE TOLSTOYAN FLOW AND BERGSONIAN
DURATION

Andrey Sharavin, Irina Startseva, Yaroslav Rezakov

The article examines how the language of silent cinema is transformed in Leonid Dobychin's prose. It argues that the paragraph-shot, intertitle-like line and visual picture form a discrete textual microlevel, whereas scenes are linked by a dissolve-like transition. The wave model thus explains the shift from montage fragmentation to experienced duration. The article advances a hypothesis about the wave-like nature of L.I. Dobychin's style. Drawing on the novella «The Town of N.», the short story «The Father», and other texts, it is argued that Dobychin's prose synthesizes three heterogeneous traditions: the aesthetics of silent cinema of the 1910s–1920s (with its frame fragmentation and montage composition), Tolstoyan «dialectics of the soul» with its programmatic formula «people are like rivers», and H. Bergson's philosophy of duration (durée). The discrete cinematic frame in Dobychin's prose dissolves into wave-like duration, inheriting fragmentation from cinema yet softening its rigidity through water imagery – steamship waves, bathing, the city reflected in the river. The Tolstoyan «river» and the Bergsonian durée are interpreted as two literary and philosophical predecessors providing the conceptual ground for Dobychin's wave model: the unified self is held together through changing states-frames, just as the same water flows through changing forms of the river. The theoretical context of OPOYAZ is engaged: the collection «The Poetics of Cinema», articles by Yu. Tynyanov and V. Shklovsky, S. Eisenstein's notion of «montage of attractions». The article of F.P. Fyodorov «Dobychin and Cinema» (1994), which introduced the concept of the «paragraph-frame», is treated as the principal Russian-language predecessor; the present article moves from this micro-unit (the frame) to the macro-unit (the wave) and engages the dual background of Tolstoy and Bergson.

Keywords: L.I. Dobychin, Dobychin's style, «The Town of N.», «The Father», silent cinema, wave poetics, lap dissolve, L.N. Tolstoy, «Resurrection», «people are like rivers», dialectics of the soul, H. Bergson, duration, durée, OPOYAZ, Yu. Tynyanov, V. Shklovsky, S. Eisenstein, E.F. Bauer, F.P. Fyodorov, paragraph-frame, montage, reflection, Russian prose of the 1920s–1930s.

Введение. Творчество Леонида Ивановича Добычина (1894–1936) занимает в русской постреволюционной прозе особое место. Крайняя лаконичность его манеры, небольшой объем произведений, общая нарративная минималистская установка, фрагментарная разбивка на отрезки внутри текстов на десятилетия определили восприятие его прозы как литературного курьеза, феномена, нетипичного для историко-литературного процесса 20-30-х гг. XX века. Между тем именно эта структурная инородность Добычина в предлагаемой интерпретации поддается систематической интерпретации в категориях смежной – кинематографической – поэтики, преломленной через философский язык бергсоновской длительности.

Гипотеза статьи о волновой поэтике, организующей архитектуру прозы Добычина. Стиль Добычина обычно описывают через категории кадра и монтажа, унаследованные от немого кинематографа 1910–1920-х гг. Эта линия наблюдений верна, но недостаточна. Предлагаемая интерпретация исходит из того, что добычинская проза не воспроизводит кинематографическую дискретность буквально – она ее перерабатывает. Кадр у Добычина не остается изолированным; он растворяется в волновой длительности, перетекает в следующий кадр, накатывается и спадает, оставляя «остаточный эффект» – то самое послевкусие сцены, которое в рассказе «Отец» прямо названо: «А то купанье... сойдет на нет» [6, с. 83].

Центральная метафора и принцип этой переработки основан на текстуальной реализации стихии воды через свойства ее текучести, ее колебательном, волновом характере. По нашему подсчету в томе полного собрания сочинений Добычина [6] словарь воды поразительно плотен: «вода» во всех формах встречается несколько десятков раз; «пароход» – 10 раз; «купались/купался/купальщики» – 7 раз; «отражение» – 3 раза; «волна/волны» – 7 раз. Для прозаика, который славится сухим, сдержанным словарем, это статистически выдающаяся плотность одной семантической группы. Существенно: каждое такое употребление функционально нагружено. Стихия воды у Добычина – структурный элемент эпизодов.

В рассказе «Отец» эта структурность подчеркнута концептуально. Отец ведет мальчиков «к волнам» – на берег, чтобы успеть к моменту, когда пароход поднимет волну, в которой можно будет купаться. Сама эта сцена – кадр, построенный по строгой кинематографической грамматике (приближение парохода – крупный план – реакция героев – водяная стихия – спад). Но смысловая нагрузка ее не в дискретности кадра, а в том, что осталось после него. Купанье «сойдет на нет», но «остаточный эффект» – то самое, ради чего сцена и создавалась. Это и есть, в предлагаемой интерпретации добычинская волна: кинокадр, переведенный в режим ощущения длительности.

Цель настоящей статьи – обосновать волновую интерпретацию стиля Добычина через четыре блока разбора. Первый – теоретический: реконструировать двойной фон, на котором добычинский опыт реализуется: толстовскую «диалектику души» с программной формулой «люди как реки» из романа «Воскресения» (1899) [16] и бергсоновскую

концепцию длительности (*durée*) [4; 5]. Второй – содержательный: разобрать мотивы воды, парохода, купания, отражения в добычинских текстах как составляющие единой волновой системы (с подробным анализом рассказа «Отец»). Третий – композиционный: показать на материале «Города Эн» и «Савкиной», как волна организует большую и малую форму добычинской прозы. Четвертый – историко-теоретический: поместить добычинский эксперимент в контекст русской кинопоэтики 1920-х гг. (ОПОЯЗ, Эйзенштейн, Тынянов, Шкловский) и в контекст добычиноведения [18].

Материалом исследования послужил роман «Город Эн» (1935), рассказы из сборников «Встречи с Лиз» (1927), «Матерьял», «Портрет» (1931), включая «Отца», «Савкину», отдельные нарративы 30-х гг. [6]. Используются также мемуарные источники – воспоминания В.А. Каверина [8] исследования В.С. Бахтина [1].

Методологически работа опирается на классические труды русского формализма по кинопоэтике – сборник «Поэтика кино» 1927 г. [14], статьи Ю.Н. Тынянова о кино [17], работы В.Б. Шкловского о связях литературы и кинематографа [20], статью С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» [20]. Из современных подходов привлекаются семиотика кино Ю.М. Лотмана [12] и историко-кинематографические исследования Ю.Г. Цивьяна [19].

Научная новизна работы определяется тем, что предложенная волновая интерпретация добычинской прозы – с привлечением бергсоновской длительности как философской рамки, – по имеющимся библиографическим данным, в развернутом виде ранее не предпринималась. Существующая литература (одна из наиболее значимых – статья Ф.П. Федорова «Добычин и кинематограф» [18]) описала кадровое строение добычинского абзаца через концепт «абзаца-кадра» и поместила добычинскую прозу в ряд с М. Зощенко и Ю. Тыняновым. Настоящая статья продолжает эту линию: показывает, что федоровский «кадр» работает у Добычина как элемент более крупной волновой структуры, в которой кинематографическая дискретность редуцируется через образ воды и приобретает характер бергсоновской *durée*.

История вопроса. Историография изучения Добычина имеет устойчивую логику развития. После посмертного забвения (1936–1980-е гг.) интерес к Добычину возродился во второй половине 1980-х.

В.С. Бахтиным было подготовлено и опубликовано научно комментированное полное собрание сочинений Добычина в журнале «Звезда». Бахтинскую работу следует считать фундаментом современного добычиноведения: его комментарии и биографические разыскания введены в научный оборот в начале 1990-х [1].

Параллельно появляется критическая литература – прежде всего эссе В.В. Ерофеева «Настоящий писатель (О Леониде Ивановиче Добычине)», в котором впервые сформулирована установка на восприятие Добычина как мастера специфической поэтики [7]. Ерофеев фиксирует те особенности – внешний взгляд, фрагментация, отсутствие комментария, – которые лежат в основании и нашей гипотезы.

Современный научный дискурс о Добычине развивается в нескольких направлениях. Историко-литературное помещает Добычина в контекст 1920–1930-х гг., рядом с обэриутами (через Е. Шварца), с поздней «серапионовской» традицией (через В.А. Каверина), с журналом «Звезда» 1920-х. Структурно-стилистическое разбирает добычинский идиостиль, возводя его к эстетике абсурда (А. Маркштейн, Н.Я. Степанов). Так, Н.Я. Степанов в рецензиях 1927 года (о сборнике «Встречи с Лиз») и 1935 года (о романе «Город Эн») выделяет такие особенности творческой манеры писателя, как беспредметность, недоговоренность, отсутствие переходов между эпизодами, иллюзию объективности «случайных записей» и уравнивание событий, людей и вещей, измельчание предреволюционной интеллигенции и «мертвящую тупость» провинции, «авторское невмешательство», приглушенную иронию с затаенной лирической нотой. А. Маркштейн отмечает у писателя обезличенных персонажей, механистичность речи, монтажную композицию, напоминающую кадры немого кино. Биографическое в основном реконструирует события 1936 г. – обстоятельства исчезновения писателя.

Особую группу составляет литература о ленинградском контексте Добычина. Документально установлено его знакомство с Ю.Н. Тыняновым: Тынянов рекомендовал Добычина к публикации, отзывался о его прозе высоко. В.А. Каверин в позднейших мемуарах «Эпилог» (1989) подробно описывает обсуждение «Города Эн» в Доме писателя 25 марта 1936 г. – собрание, после которого Добычин исчез [8]. Этот документально подтвержденный круг знакомств показывает, что Добычин не был писателем-затворником, оторванным от теоретической мысли своей эпохи.

В контексте нашей темы существенны исследования по русской кинопоэтике 1920-х – прежде всего реконструкции наследия ОПОЯЗа в области теории кино (исследования Я.М. Левченко о Б. Эйхенбауме как кинотеоретике [11] и др.). Эти работы создают теоретическую рамку, в которой устанавливаются связи между формалистской теорией и литературной практикой эпохи. Не менее важен историко-кинематографический контекст – фундаментальная книга Ю.Г. Цивьяна «Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1895–1930» (Рига, 1991), реконструирующая инфраструктуру дореволюционного и раннесоветского кинопоказа, в том числе провинциального [19]. Отметим работу С.В. Лебедева «Сказка Пушкина и «кино-правда» Вертова: выдвижение как когнитивный принцип организации рассказов Л. Добычина» [10].

Из работ по теме «литература и кино» в 1920-х существенны статьи и книги формалистов: «Литература и кинематограф» В.Б. Шкловского – первое сопоставительное исследование двух медиа [20]; сборник «Поэтика кино» под ред. Б.М. Эйхенбаума [14]; статьи Ю.Н. Тынянова, вошедшие в академический том «Поэтика. История литературы. Кино» [17]. Сюда же следует отнести «О теории прозы» Шкловского с концепцией фабулы и сюжета [21] и программную статью С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» [23].

Особое место занимает в этом ряду философские труды Анри Бергсона, переведенные на русский в 1910-е и начале 1920-х гг. «Творческая эволюция» [4] представила русскому читателю концепцию длительности (*durée*) как непрерывного качественного потока, в противоположность научно-механическому пониманию времени как последовательности дискретных моментов, презентировав 5-ти томное собрание сочинений философа. «Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна)» [2] развивала эту концепцию в контексте полемики с теорией относительности Эйнштейна. Проведенный анализ позволяет утверждать, что бергсоновская длительность была одним из философских топосов 1910–1920-х, на который мог ориентироваться добычинский литературный опыт.

Особое место в современной литературе по нашей теме занимает работа Ф.П. Федорова «Добычин и кинематограф» [18]. Это, по имеющимся библиографическим данным, первый и наиболее проработанный отечественный опыт развернутой постановки вопроса

о кинематографичности добычинского стиля. Ф.П. Федоров – редактор сборника, ведущий добычиновед – выдвигает в этой статье принципиальный для всей последующей дискуссии тезис: добычинский абзац есть «абзац-кадр», особый тип повествовательной единицы, в котором отсутствуют классический зачин, разработка и концовка, а есть лишь «коннотация некой одномоментной данности» [18, с. 53]. Покадровая структура добычинского текста демонстрируется Федоровым на материале фрагмента о Ерыгине, в котором ученый нумерует четырнадцать «кадров крупного плана» подряд – от «Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу» до «По заросшей ромашками улице медленно бредут» епископ с Кукуихой [18, с. 52].

Существенно, что Федоров возводит этот добычинский «кадровый» прием не только к кино, а к общему сдвигу европейской прозы – от Флобера через фотографию к кинематографу. В русской литературе 1920-х гг., по Федорову, абзац-кадр становится сложившимся типом – через прозу М. Зощенко, Ю.Н. Тынянова и Л.И. Добычина [18, с. 53]. Подключается теоретическая база: типология абзаца Т.И. Сильман (закрытая и открытая структуры) [15], эйзенштейновская формула «кадр – ячейка монтажа», лотмановское понятие кадра как «границы художественного пространства». Историко-кинематографический контекст у Ф.П. Федорова – расцвет русского кино 1923–1926 гг. (Кулешов, Эйзенштейн, Вертов, ФЭКС), сценарная работа Тынянова («Шинель», «СВД», «Подпоручик Киже»). Эта линия дополнительно прослеживается через ранние работы В.В. Эйдиновой о добычинском стиле [22].

Проведенный анализ позволяет утверждать, что федоровская концепция «абзаца-кадра» – это документально установленный исходный пункт, от которого, собственно, и должна отталкиваться всякая позднейшая работа о кинематографичности Добычина. Наша гипотеза о волновой поэтике, в предлагаемой интерпретации не противоречит федоровской, а надстраивается над ней. Кадровое строение добычинской прозы Федоров описал; нам остается показать, как эти кадры соединяются в более крупную структурную единицу – волну, в которой кадровая дискретность снимается через бергсоновскую длительность. Иначе говоря, Федоров остановился на уровне отдельного абзаца-кадра; настоящая статья переходит на следующий уровень – уровень последовательности кадров, организованной по волновому принципу.

Прямого академического разбора добычинской прозы как волновой, по имеющимся библиографическим данным, нам не известно. Близкие наблюдения встречаются в критических работах о Добычине, но в форме отдельных метафор («рассказы как фотографии», «кадровая ясность» и т. п.) – без систематического обоснования и без выхода в философское объяснение научной проблемы. Настоящая статья и направлена на восполнение этого пробела – через продолжение и углубление линии, намеченной Федоровым, с опорой на бергсоновскую философию длительности.

Кинематограф у Добычина: фактический пласт. Прежде чем переходить к волновой модели, зафиксируем кинематографический контекст добычинской прозы. Фильмы и соответствующий им антураж в текстах писателя – не редкое, не маргинальное упоминание, а постоянный фактический элемент изображаемого мира. По нашим подсчетам по полному тексту сборника, слово «кинематограф» встречается 11 раз; «кино» в составе сложных слов и в самостоятельном значении – 39 раз. Для прозы общим объемом около 550 тысяч знаков это статистически весомо.

Существенно, что упоминания концептуальны. Добычин фиксирует конкретные обстоятельства кинематографического сеанса своего времени: «А вот – в кинематографе. Играют на скрипке. Мосье завтра едет. С тоненького деревца в зеленой кадке медленно падают листья. – Как грустно, мосье... – Девушка в красной вязаной кофте отдергивает занавеску...» [6, с. 49]. Сеанс немого кино со скрипичным аккомпанементом – реалия эпохи, перенесенная в текст без комментария. Музыкальное сопровождение немого фильма, мизансцена внутри кадра, реплика-интертитр («Как грустно, мосье...») – все это узнаваемые элементы языка немого кинематографа 1910-х годов.

В другом эпизоде Добычин фиксирует пропагандистский кинематограф эпохи Гражданской войны: «Остановились у кинематографа: были вывешены деникинские зверства. Из земли торчали головы закопанных. К дереву привязывали девушку...» [6, с. 60]. Перед нами – описание афиши агитационной киноленты антибелогвардейского содержания, поданное тремя фразами, из которых две – будто пересказ фрагментов из фильма. Многоточие в конце – то, что мы и предлагаем читать как функциональный аналог затемнения между кадрами.

Третий характерный пример – описание зала кинотеатра из рассказа «Матерьял»: «Она сидела. Киноаппарат трещал. Оркестр играл от времени до времени. Мальчишки подбегали иногда и делали ей эротические знаки пальцами или смотрели на нее в картонные очки, похожие на маски, с красным и зеленым стеклами, выдававшиеся к “Чудесам теней”» [6, с. 103, 405]. Здесь сразу несколько узнаваемых деталей эпохи: треск кинопроектора, эпизодический оркестр (типичная для немого кино музыкальная разметка – играет только в сильных моментах), картонные стереоскопические очки. Добычин документирует немое кино изнутри – как часть провинциальной городской повседневности. При этом писатель с помощью кинолент дает емкую характеристику главной героини нарратива «Матерьял» Годулевич: «В выходные дни она ходила на картину, если была драма. Когда шла комедия, она сидела во дворе на леднике» [6, с. 103].

Существенно также, что Добычин фиксирует мечту героя рассказа «Сиделка» о кинематографе как о новой жизни. «Захотелось небывалого – куда-нибудь уехать, быть кинематографическим актером или летчиком» [6, с. 81]. Двойная мечта – «кинематографический актер или летчик» – характерна для подросткового сознания 1920-х: летчик и актер немого кино – два эмблематических героя нового медийного мира.

Для произведений Л. Добычина характерен текстовый лаконичный, «кадровый» фрагмент, связанный с кинематографом, как в рассказах «Козлова», «Савкина», «Сиделка» и др. («По сторонам холста висят Ленин и Троцкий... Бьет посуду и ломает мебель комическая теща, красуются швейцарские озера и мелькают шесть частей роскошной драмы: Клотильда отравилась, Жанна выбросилась из окна, а Шарль медленно отплывает на пароходе «Республика», и ему начинает казаться, что все случившееся было только сном»; «На живописных берегах толпились виллы. Пароходы встретились: мисс Май и клобмэн Байбл стояли на палубах... И вот, мисс Май все опротивело. Ее не радовали выгодные предложения. Жизнь ее не веселила. По временам она откидывала голову и протягивала руки к пароходу, проплывающему в ее мечтах. Вдруг из автомобиля выскочил Байбл – в охотничьем костюме и тирольской шляпе»; «Потолкались у кинематографа: граф разговаривает с дамой. Поспешили взять билет...» [6, с. 49, 63, 81]. Приведенные тексты построены или как титры немого кино, или кадры, быстро сменяющие друг друга. Добычин создает монтажный кинотекст эпохи. Писатель

смешивает масштабы: исторический, эпохальный (Ленин и Троцкий) сорасположен с комедийными сценами («комическая теща»). Сюжетные ходы (отравление, выпрыгивание из окон, роковые встречи), акцентированные Добычиным, передают клише массовой культуры. Писатель иронично воспроизводит штампы, знакомые читателям из бульварных романов и «дешевых» кинодрам. Большинство фрагментов фильмов из текстов Добычина отсылают или к дореволюционному прошлому, или к богатой европейской жизни. Писатель не идеализирует ушедшее, жизнь, которую потеряли, а фиксирует реалии исчезающего мира, стремясь удержать ускользающие детали. Рассказ ведется отстраненно, безэмоционально, Добычин ориентирован на создание комического и одновременно трагического эффекта, однако читатель должен сам достроить смысл. Фраза «ему начинает казаться, что все случившееся было только сном» – ключевая. Жизнь у Добычина часто предстает как череда видений, снов или кадров на экране, а не как реальный, событийный, историко-биографический, временной отрезок.

Приведенные примеры позволяют утверждать о мотивной насыщенности добычинской прозы кинематографическими реалиями. Однако главное – переход на следующий уровень, когда кинематограф становится не предметом, а способом описания и далее перерабатывается в волновую модель.

От монтажа к волне: переработка кинопринципов. Стандартная интерпретация добычинской поэтики – кадрово-монтажная – фактическая фиксация реалий. Наиболее полно эта линия наблюдений представлена в работе Ф.П. Федорова «Добычин и кинематограф» (1994), где описан добычинский «абзац-кадр» – особый тип повествовательной единицы, лишенный зачина, разработки и концовки и сводимый к «коннотации некой сиюминутной данности» [18, с. 53]. Федоров демонстрирует эту структуру на материале фрагмента о Ерыгине, нумеруя в нем четырнадцать самостоятельных «кадров» подряд [18, с. 52]. Эти наблюдения, в предлагаемой интерпретации верны и составляют необходимое основание для всякого дальнейшего анализа.

Однако федоровская модель описывает только поверхностный слой добычинской поэтики – уровень отдельной единицы. Проведенный анализ позволяет утверждать, что под этим уровнем лежит более глубокая структура – структура того, как именно кадры собираются в более крупное

целое. И ответ в предлагаемой интерпретации не сводится к монтажу в эйзенштейновском смысле.

Главное возражение против чистой монтажной интерпретации сформулируем следующим образом. Эйзенштейн в программной статье «Монтаж аттракционов» задал кинематографическую установку, в которой смысл порождается столкновением дискретных кадров: «...свободный монтаж с произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий, но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект» [23, с. 74]. Кадры у Эйзенштейна – атомы, между которыми возникает разряд. У Добычина кадры тоже есть, но между ними нет разряда. Между ними, наоборот, мягкое перетекание, спад одной волны в начало другой.

В романе «Город Эн» переход от дневной сцены списывания героя «с прописей» к сцене, не воспроизведенной в кадрах (обозначенная как титры: «Он собрался к больному и позвал меня с собой»), вечернее возвращение в свете звезд и фонарей, горящих на козлах извозчиков, домой и далее к сцене бесшумно проезжающих дрожек строится не как эйзенштейновский «удар», а как затихание («бесшумно покатались дрожки»): «Раз я писал после обеда. Солнце освещало сад. Окно было открыто. Пфёрдхенские голоса слышны были. – «Кафтаны», – списывал я с прописи, – «зелены». – Брось, – сказал отец. Он собрался к больному и позвал меня с собой. Был теплый вечер. На мосту уже горело электричество. Попыхивая, маневрировал внизу товарный поезд, мастерские, где начальствовал Карманов, темные от копоти, толпились. На горе стояла кирха с петухом на колокольне. Здесь кончалась дамба и переходила в улицу. Мы возвращались уже в сумерки. Уже показались звезды, и извозчики уже позажигали фонари у козел. Вдруг слышался какой-то незнакомый звук. Остановясь, мы обернулись. Мимо нас бесшумно прокатились дрожки. Их колеса не гремели, и одни копыта щелкали. Мы посмотрели друг на друга и послушали еще. – Резиновые шины, – наконец заговорили мы. <...> Этой осенью заразился на вскрытии и умер отец...» [6, с. 125].

Такие переходы у Добычина не редкость, они образуют ритмическую норму. Каждая сцена не обрывается, она спадает. Следующая не врывается, она, на спадающем ритме, встраивается в предыдущую (тишина нарушается не сразу, а какой-то промежуток времени спустя, входя в резонанс с ритмом предыдущего отрезка текста:

«... **наконец** заговорили мы»). В предлагаемой интерпретации более точная аналогия для этой структуры – не монтажный стык, а волна, которая катится к берегу, отступает и сменяется следующей. Конец восьмой главы проводит эту норму текстуально: от недописанной маленьким героем романа прописи до реплики, фиксирующей смерть отца в начале главы девятой.

Эпизод открывается занятием. «Раз я писал после обеда. Солнце освещало сад. Окно было открыто. Пфердхенские голоса слышны были» [6, с. 125]. Письмо после обеда еще подчинено дневному распорядку жизни мальчика (он делает уроки), но другая реальность уже проникает в его сознание: сад уже светится, а через открытое окно в комнату доходят чужие голоса. Добычинская волна с самого начала не замкнута, так как она разнородна: с одной стороны, прописи, а с другой, звук чужих голосов. Пропись обозначена: «Кафтаны зеленые». Мальчик не сочиняет, он списывает. Волновой подъем этой сцены – механическое повторение чужой строки, а сад и пфердхенские голоса образуют фон.

Прекращает занятие одно слово отца. «Брось». Пропись не дописана до конца, ее отпускают. Отец собрался к больному и позвал сына с собой. Спад произведен репликой. Прежнее занятие прекращается, так как велит прекратить.

Дальше поднимается другая волновая амплитуда. «Был теплый вечер. На мосту уже горело электричество». Частица «уже» выдает свет, начавшийся раньше, чем взгляд его зафиксировал. Поезд внизу «попыхивает», мастерские Карманова «толпятся», на горе стоит кирха с петухом: глаз фиксирует дамбу, а город раскрывается как следующий план. Формула смены ракурсов глагольная – «Здесь кончалась дамба и переходила в улицу». Дамба кончается тем, что становится улицей. То же волновое движение, спад и подъем, работает и в смене сцен, и в городском рельефе.

Возвращение героев домой происходит с завершением дня. «Мы возвращались уже в сумерки. Уже показались звезды, и извозчики уже позажигали фонари у козел». «Уже» повторяется на коротком отрезке трижды, каждый раз отмечая степень свершившегося затемнения: сад сменился электричеством моста, мост – звездами и фонарями у козел. Вечерняя временная волна переходит в сумерки.

Из атмосферы ночного города и проявляется звук. «Вдруг слышался какой-то незнакомый звук. Остановясь, мы обернулись».

Деепричастная форма «остановясь» в тексте обозначает остановку движения героев: прогулка прервана, оба обернулись. Мимо «бесшумно прокатились дрожки». Незнакомость ситуации обусловлена недостаточностью привычного шума: «Их колеса не гремели, и одни копыта щелкали». Новая акустическая волна поднимается в сознании героев: ожидаемый шум снят, его уровень снижен. Отец и сын не комментируют сразу. «Мы посмотрели друг на друга и послушали еще». Слушание продлевает паузу. Речь приходит последней: «Резиновые шины, – наконец заговорили мы». Главка гаснет на этом «наконец»: узнавание состоялось, но тон уже тихий, почти послезвучие.

Сразу за этим затуханием начинается девятая глава: «Этой осенью заразился на вскрытии и умер отец» [1, с. 125]. Резиновые шины из предшествующей главы – техническая новинка, которую отец и сын узнают вдвоем, задержавшись на дороге. Однако композиционно важнее другое. Тот, кто сказал «брось», взял мальчика к больному и вместе с ним слушал проезжавшие дрожки, в следующей главе уже отсутствует. Последняя общая прогулка спадает в сумерки и в запоздалую реплику, окончательно затухая в мортальном ритме. Текстуальная волна восьмой главы окончательно спадает как раз там, где следующей главе есть откуда начаться.

Следующая глава начинается с нового подъема – нового утра, новой сцены, нового импульса. Проведенный анализ позволяет утверждать, что этот ритм – не случайный прием, а базовая композиционная установка романа. Между главами не эйзенштейновский «удар», разряд, а волна.

Необходимо подчеркнуть: у этой добычинской волновой структуры есть точный кинематографический эквивалент – прием наплыва. Наплыв (англ. dissolve, lap dissolve, иногда – «микширование») – это метод комбинированной съемки, при котором один план постепенно заменяется другим через одновременное убывание яркости предыдущего и нарастание яркости следующего. Технически в раннем кинематографе наплыв выполнялся через медленное закрытие obturatora на одном плане и одновременное открытие – на другом; при этом в середине перехода два кадра физически накладывались друг на друга, образуя зону смыслового и визуального совмещения. Перекрестные наплывы были одним из самых ранних спецэффектов кинематографа и активно использовались как в зарубежных фильмах Д. Гриффита и Ж. Мельеса, так и

в дореволюционном русском кино у Е.Ф. Бауэра, П.И. Чардынина, А.А. Ханжонкова.

Сущность наплыва – структурное снятие монтажного шва. В отличие от эйзенштейновского удара, при котором кадр А резко обрывается и сменяется кадром Б (между ними возникает смысловой разряд), наплыв растворяет границу между кадрами; границы как таковой нет – есть зона взаимного перетекания, в которой два изображения сосуществуют. Эта зона перетекания не «вспомогательная», а смыслонесущая: именно в ней рождается качественная длительность, удерживающая зрителя в едином состоянии при смене визуальных планов. В немом кино наплыв служил основным средством передачи течения времени, перехода во сны, мечтания и воспоминания, мягкой смены сцен в лирических эпизодах. Заметим: ровно эти три функции – длительность, мечтание, лирическая смена – и есть та область, в которой функционирует добычинская проза.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что добычинская «волна» – это словесный эквивалент кинонаплыва. Когда у Добычина одна сцена «затихает», а следующая «встраивается» в нее, структурно это и есть наплыв: предыдущий кадр не обрывается, а гаснет; следующий не врывается, а проявляется. Между ними – зона взаимного присутствия, в которой длительность предыдущей сцены еще удерживается, пока новая сцена набирает яркость. Формула из рассказа «Отец» – «А то купанье... сойдет на нет» – буквально воспроизводит логику наплыва: купание уже не идет, но еще не закончилось; оно длится в форме угасающей ментальной яркости кадра, продолжая удерживать зрителя в эмоциональной волновой длительности [6, с. 83].

Важно отметить следующее. Наплыв в немом кино – прием, по преимуществу, связанный с водной стихией. В русском дореволюционном кинематографе сцены наплывов часто содержат именно речные или морские описания: отплывающий пароход медленно растворяется в кадре с героем, остающимся на берегу, речной пейзаж переходит в кадр воспоминания через колеблющуюся водную поверхность. Эта историческая привязка наплыва к воде, в предлагаемой интерпретации делает наше сопоставление неслучайным. Добычин, с его пристальным вниманием к воде, пароходу, купанию и отражению, мог не только видеть наплыв в просмотренных фильмах, но и связать его с той образной системой, в которой и сам мыслил.

Существенно, что у Добычина волновая модель не вытесняет кадровую, а надстраивается над ней. Каждая отдельная сцена сохраняет визуальную четкость кадра (детали выписаны, как в крупном плане немого фильма); чего нет – это межкадрового монтажа в эйзенштейновском смысле, удара одного плана о другой. Заметим: эта структурная мягкость не равна стилистической размытости. Добычинская фраза предельно четка; перетекает не она, а переход между сценами.

На уровне образа ключевую роль здесь играет вода. Закономерно, что наиболее отчетливо волновая модель проявляется именно в тех эпизодах, где описана водная стихия. Вода – естественный и культурно нагруженный носитель волновой формы. В рассказе «Отец» отец говорит мальчикам «опоздаем к волнам» – речь идет о волнах от парохода, на которых можно «качаться». Сама купальная сцена дается как набегание, накат, спад: «Шлеп, – набежала первая волна. – Скорей! – все бросились. Река была как море» [6, с. 83]. Каждое набегание – отдельный кадр; их последовательность – единое волновое состояние. Это и есть в предлагаемой интерпретации ядро добычинского переосмысления кинематографа. Кинокадр разбирается на свою механическую дискретность – и собирается заново как фаза волны. Между кадрами не разряд, а длительность: то, что в сцене купания можно охарактеризовать как «остаточный эффект» («А то купанье... сойдет на нет») [6, с. 83]. Существенно: эта длительность не имеет литературного аналога в классической прозе XIX в. (там есть линейное время) и не имеет аналога в модернистском потоке сознания (там есть субъективная непрерывность). Это иное: длительность кадра, перетекающего в кадр, удерживающаяся не сюжетом и не психологией, а именно волновой архитектурой текста.

Чтобы обозначить эту структуру, обратимся к философскому обозначению – к бергсоновскому термину «длительность» (*durée*), без которой в предлагаемой интерпретации добычинский опыт остается непрочитанным.

Толстовский поток и бергсоновская длительность: двойной фон волновой модели. Концепция длительности (*durée*) Анри Бергсона была одним из философских топосов русского интеллектуального горизонта 1910–1920-х гг. Выше перечислялись работы философа, которые прочно вошли в обиход русской мысли начала XX века. Концепции Бергсона обсуждались у Лосского, Бердяева, Франка, его влияние прослеживается

в работах формалистов, бергсоновская длительность была базовой философской категорией эпохи.

Существо бергсоновской позиции: время как качественное переживание не сводится к последовательности дискретных моментов. Бергсон критикует механистическое понимание времени как «пространственного» (когда время мыслится как линия, состоящая из точек) и противопоставляет ему длительность – непрерывный, неделимый качественный поток, в котором каждое следующее состояние сохраняет в себе предыдущее. «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали» [3, с. 93].

Существенно: бергсоновское возражение направлено именно против такой модели мышления, которую впоследствии формализовало кино – против восприятия времени как набора дискретных кадров. В «Творческой эволюции» Бергсон прямо рассматривает кинематограф как метафору ложного – механистического – представления о движении: кино, разбивая движение на отдельные кадры и собирая их обратно, создает лишь иллюзию движения, тогда как реальное движение неразложимо. Это знаменитый «кинематографический механизм мышления», против которого направлена бергсоновская критика («Творческая эволюция». Глава четвертая. «Кинематографический механизм мышления и ошибка механического мировоззрения» [5, с. 264, 292–294]).

В предлагаемой интерпретации эта философская оппозиция (кадровая дискретность vs. живая длительность) образует ту понятийную ось, в которой добычинская волновая модель получает свое место. Добычин – литератор, выросший в эпоху одновременного формирования двух способов мысли: кинематографической дискретности и бергсоновской длительности. Проведенный анализ позволяет утверждать, что его волновая поэтика – это художественный синтез этих двух противоположностей. Добычин не выбирает одну сторону: он удерживает кадровую раздробленность (кино) и одновременно снимает ее через волновую длительность (Бергсон).

То, что у Бергсона называется *durée*, – у Добычина проявляется как послекусие купания, как постепенное спадение волны, как постепенное угасание сцены. Что у Бергсона обозначено как *élan vital* (жизненный порыв) – у Добычина проступает в неожиданных детских вспышках

восторга («Ух, ух, – кричали они», «обхватив его за шею, и визжали»), не имеющих ни сюжетного объяснения, ни психологического обоснования [6, с. 83]. Это чистые импульсы длительности, не редуцируемые к причине.

Существенно еще одно. Бергсон настаивает: длительность нельзя описать через ее разложение; описание неизбежно ее опространствливает. Добычинский ответ на эту трудность парадоксален. Он использует именно «опространствленную», кадровую форму описания (в этом смысле его проза – кинематографическая), но монтирует кадры так, что между ними возникает не пустота и не разряд, а длительность. Кадр у Добычина – словесная реализация энергии волны, последовательность смены напряжения и упадка – сама волна.

Документально подтвердить непосредственное чтение Бергсона Добычиным мы не можем – переписка фрагментарна, прямых упоминаний нет. Однако ссылка на такое непосредственное чтение философа, в предлагаемой интерпретации и не требуется для нашей гипотезы. Бергсоновская длительность – это не индивидуальное влияние, а общее философское поле эпохи.

Существенно еще одно обстоятельство, для русского литературного контекста, пожалуй, даже более прямое. У Бергсона есть русский литературный предшественник, разработавший в художественной форме ту же идею качественной длительности человеческого состояния, и разработавший ее через образ воды. Это Лев Толстой и его «диалектика души». Толстовская диалектика, которую еще Н.Г. Чернышевский описал как «само течение внутренней жизни» героя, у позднего Толстого получает программное оформление в виде авторской метафоры: человек есть река.

Знаменитое место – глава 59 первой части романа «Воскресение» [16]. Размышляя о Нехлюдове и о неустойчивости человеческих характеров, Толстой формулирует: «Люди как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» [16, т. 32, ч. I, гл. LIX, с. 194]. Эта формула – один из самых часто цитируемых поздних

толстовских афоризмов, ее знал любой образованный русский читатель начала XX в., и Добычин здесь не был исключением.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что эта толстовская формула – литературный предшественник всей волновой модели. Следует подчеркнуть: Толстой здесь не просто использует речной образ, а вводит специфическую онтологическую модель – модель потока, в котором единое «я» сохраняется через смену состояний. Каждое состояние – это отдельный «кадр» (узкая, быстрая, тихая, мутная); их последовательность – это и есть река, единая своим водяным веществом. Толстовская «вода во всех одинакая» – функциональный аналог бергсоновской *durée*: то, что проходит через все «кадры» и удерживает их в единстве.

Связь Толстого с Добычиным существенна и биографически. Толстой умер в 1910 г., Добычину в этот момент – шестнадцать лет. Добычин рос в провинциальной интеллигентской среде, для которой Толстой – главный современный писатель, обязательное чтение, базовая культурная модель. В добычинском «Городе Эн» Толстой фигурирует и как тема разговоров взрослых и детей, как имя на открытке, как объект провинциального культа. Иначе говоря, толстовская «диалектика души» как поток – это та модель, в которой Добычин формировался задолго до знакомства с Бергсоном или с кинопоэтикой формалистов.

Добычинская волновая поэтика, в предлагаемой интерпретации синтезирует три линии. Первая – кинематографическая: дискретный кадр, монтаж, интертитр (формализованы у Эйзенштейна, Тынянова, Шкловского). Вторая – философско-европейская: бергсоновская длительность как непрерывный качественный поток, противопоставленный кадровой дискретности. Третья – собственно русская литературная: толстовская диалектика души как «река», в которой состояния сменяются, оставаясь единым «я». Все три линии сходятся у Добычина – и сходятся именно в волновом образе, переводящем ту же идею в плоскость фабулы (которой нет) и в плоскость пейзажа (который вода).

Отметим: толстовская «река» и бергсоновская *durée* – концептуально близкие, но не тождественные модели. У Толстого подчеркивается единство человека через смену состояний – этическая интуиция о невозможности судить «по моменту». У Бергсона подчеркивается онтологическая структура времени – невозможность разложить движение на дискретные точки. Добычинская волна в предлагаемой интерпретации

наследует и то, и другое: этическую невозможность остановить кадр (в каждой сцене прячется длительность) и онтологическую невозможность мыслить время как сумму моментов (между сценами всегда есть длительность). Добычинский герой – это толстовская река, проходящая через бергсоновские кадры. Финальная формула («А то купанье... сойдет на нет») – буквально толстовское беспокойство о том, чтобы река не пересохла, и буквально бергсоновское удерживание состояния в качественной длительности [6, с. 83]. То же относится и к формалистской кинопоэтике: Добычин знал ее через Тынянова, но мог бы и не читать конкретных статей. Культурные тенденции эпохи были общие – в них были и кадры Эйзенштейна, и длительность Бергсона, и толстовская река. Добычинская волна – то, что вышло из их синтеза в творческом сознании писателя. И есть у Добычина почти невероятная текстовая деталь, которая косвенно подтверждает бергсоновский импульс его текстов. Героиня по фамилии Конопатчикова (из рассказа с таким же названием) сворачивает в трубку листок календаря, а на листке три текста: «Нищета в Германии», «О пользе витаминов» и «Теория относительности». Книга Бергсона «Длительность и одновременность» имела подзаголовок «По поводу теории Эйнштейна» и спорила именно об эйнштейновском времени. Существенно отметить еще одно, текстуально подтверждаемое, обстоятельство. У Добычина есть прямой сигнал, в котором бергсоновско-эйнштейновская проблематика обнажается на уровне конкретной сцены. В рассказе «Конопатчикова» писатель акцентированно фиксирует: «Конопатчикова, скромно улыбаясь, завитая, припудренная, сидела на диване и сворачивала в трубку листик от календаря: рисунок "Нищета в Германии" и две статьи – "О пользе витаминов" и "Теория относительности"» [6, с. 74–75]. На наш взгляд, эта деталь не случайная и не курьезная. Календарный листик с тремя текстами разной природы (политическая хроника о Германии, медицинская заметка о витаминах, физико-философская «Теория относительности» Эйнштейна) – миниатюрный образ той эпохи, в которой Эйнштейн и Бергсон ведут публичную полемику о природе времени. Существенно подчеркнуть, что добычинская сцена с Конопатчиковой, сворачивающей календарный листок в трубку, – физический жест, превращающий теоретический текст в свернутый ненужный предмет. Полагаем, что этот жест – ироническое снятие интеллектуального содержания через провинциальное равнодушие. Однако само присутствие «Теории

относительности» рядом с «витаминами» и «Нищетой в Германии» в добычинской провинциальной комнате 1920-х – это документальный знак того, что бергсоновско-эйнштейновская проблематика времени проникла даже в массовое сознание эпохи. Добычин, который мог не читать ни Бергсона, ни Эйнштейна, фиксирует их присутствие в обыденном мире своих персонажей. На наш взгляд, эта сцена – косвенное, но веское подтверждение того, что добычинский «воздух эпохи» действительно содержал бергсоновско-эйнштейновскую проблематику; она не была академически закрытой, а присутствовала в общедоступной печати – в том же самом календаре, который сворачивает в трубку Конопатчикова.

Заметим еще одну тонкость. Сворачиваемый листик календаря – это сам по себе микрообраз времени: дата уходит, день кончается, листик переходит в «трубку», из которой больше не получишь обратно прежнюю плоскую страницу. Это, на наш взгляд, добычинская визуальная эмблема того, что у Бергсона называется «опространствливанием времени»: время, превращенное в перелистываемый предмет, становится дискретным набором листков-моментов; но самым жестом сворачивания Конопатчикова разрушает эту дискретность, превращая прошлое в скрученный рулон, в котором отдельные конкретные даты сворачиваются, прессуются в энергию времени. Полагаем, что эта сцена – добычинский художественный комментарий на бергсоновскую критику кинематографического механизма мышления.

Вода, пароход, купание, отражение: волновая образность. Перейдем от теоретической рамки к конкретной образности. По нашему подсчету, в романе «Город Эн» вода (в широком смысле – река, море, дождь, бассейн, лужи) встречается десятки раз, пароход – 10 раз, купание (в формах «купались», «купался», «купальщики») – 7 раз, отражение – 3 раза, волна (включая форму «волны») – 7 раз. Это плотная образная система, которая, в предлагаемой интерпретации образует художественные реалии проявления/воплощения волновой поэтики – те конкретные предметы и действия, через которые «волна» получает у Добычина свою чувственную фактуру.

Пароход у Добычина – не транспорт, а источник волны. В рассказе «Отец» отец говорит мальчикам: «Скорее, а то мы опоздаем к волнам». Они спешат встретить пароход, чтобы успеть к моменту, когда от него поднимутся «волны», в которых можно будет «купаться». Композиционно

это устроено как ожидание кадра: «Заревел гудок. – Скорее, – закричали мальчишки» [6, с. 83]. Гудок здесь – звуковая «реплика-интертитр», возвещающая приближение события. Затем – кадр прибытия: «Справа тарахтело, приближался дым, нос парохода, белый, показался из-за кустиков» [6, с. 83]. Это типичная немая раскадровка: звук – общий план – приближение – крупный план объекта.

Кульминация – собственно волна: «Шлеп, – набежала первая волна. – Скорей! – все бросились» [6, с. 83]. Заметим конструкцию фразы. Реплика «Шлеп» – звукоподражание, функционирующее как титр звукового сопровождения (которого в немом кино нет, но которое автоматически подразумевается зрителем). Дальше – крупный план водной поверхности: «Река была как море» [6, с. 83]. Сравнение «как море» здесь – операторский ход, преобразование масштаба, увеличение через визуальную метафору.

Дальнейшее купание описано как серия волновых вспышек: «Ух, – кричали люди и подскакивали. – Ух, – кричал отец, держа мальчишек на руках и прыгая. – Ух, ух, – кричали они, обхватив его за шею, и визжали» [6, с. 83]. В предлагаемой интерпретации эта строка – образцовая добычинская волна. Каждое «Ух» – отдельный кадр, отдельный импульс восторга. Их последовательность не нарративна; они не складываются в сюжет. Они складываются в волновое состояние: подъем, еще подъем, еще. Это – бергсоновская длительность в ее чистом виде, переданная через кинематографическую раскадровку.

Финал купальной сцены: «Волны кончились. Отец, гудя по-пароходному, ходил в воде на четвереньках» [6, с. 83]. Здесь интересен жест/поступок: отец сам становится пароходом – телесно воспроизводит источник волны. Это, как показывает анализ, важный знак: пароход в добычинской системе – не внешний объект, а внутренняя фигура, которой можно стать, в которую можно играть. Гудение «по-пароходному» – это интериоризация кадра. Внешний кинематографический объект превращен в телесный импульс героя. Эта игровая метаморфоза отца в контексте Добычина – явная творческая и идеологическая полемика-сопоставление со стихотворением В.В. Маяковского «Товарищу Нетте, пароходу и человеку», написанным 15 июля 1926 г. и впервые опубликованным 22 августа того же года. У Маяковского имя погибшего дипкурьера, перенесенное на пароход, для героя обозначает символическое продолжение: человек превращается

в общественную память, а машина становится движущимся памятником его революционной биографии/жизни. Добычин предлагает обратный и принципиально немонументальный вариант соединения человека с парохомом. Его отец не увековечивается в машине и не передает ей своего имени: после того как настоящий парохом прошел и волны закончились, он сам встает на четвереньки и воспроизводит его движение и гудок. Если у Маяковского парохом продолжает человека в историческом времени, то у Добычина человек лишь на мгновение становится парохомом в семейной игре. Тем самым принимается сама возможность сближения человеческого и машинного, но отвергается героическая формула «Нетте-парохом и Нетте-человека». На место публичного памятника и идеологически организованного бессмертия выдвигаются телесная импровизация, отцовское участие и детская память. Формула «волны кончились» особенно существенна: добычинский «парохом-человек» не обещает преодоления времени монументальностью «человековещи», а существует только в кратком повторении уже исчезнувшего движения.

Купание у Добычина встречается не только в рассказе «Отец». В романе «Город Эн» – несколько эпизодов на реке, в том числе с прыжками на «отражение неба»: «Перескакивая, мы добрались до воды и купались. Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба» [6, с. 156]. Это в предлагаемой интерпретации один из самых концентрированных образов добычинской волновой поэтики. Небо отражается в воде; ноги героя «протыкают» отражение. Кадр – прямоугольник водной поверхности с отраженным небом – пробивается ногами купающихся. Дискретный визуальный образ нарушается телесным действием. Это не метафора, а структурный жест: дискретный кадр взламывается, превращается в волну, в брызги, в круги.

Аналогичную функцию выполняет мотив отражения. У Добычина «отражение» появляется в трех характерных контекстах: героиня «поглядывала на свое отражение в окнах» («Шуркина родня») [6, с. 202], коровы идут по берегу, «отсвечиваясь в речке» («Отец») [6, с. 83], мальчики «протыкают ногами отражение неба» («Город Эн»). Во всех трех случаях отражение – это удвоение реального, перевод трехмерного мира в плоскость зеркала/стекла или поверхности воды. В предлагаемой интерпретации это добычинская эмблема кадра. Отражение и кадр

функционально совпадают: оба плоскостно сводят трехмерный мир к двумерному изображению.

Существенно, что у Добычина отражение всегда чем-то нарушено – окном, движением коровы, ногой ребенка. Дискретный плоский кадр живет у Добычина только в этой нарушенности, статичное чистое отражение его не интересует. Предлагаемая интерпретация исходит из того, что это и есть литературный эквивалент бергсоновского жеста – фиксация не самого кадра, а перехода из кадра в длительность. Отражение интересно Добычину в момент его разрушения, когда плоскость снова становится глубиной, статика – движением, кадр – волной.

Рассказ «Отец»: город, отраженный в воде, как кадр-волна. Рассказ «Отец» – самый яркий пример добычинской волновой поэтики в малой форме. Его компактность позволяет проследить, как все элементы: – кадр, волна, отражение, бергсоновская длительность – собираются в единое художественное целое. Разберем рассказ как сжатый методологический образец.

Сцена первая – кладбище. «На могиле летчика был крест – пропеллер» [6, с. 83]. Открывается рассказ кадром-эмблемой: летательный аппарат, фиксированный в форме могильного креста. В предлагаемой интерпретации это уже добычинская подпись: мечта о небе (летчик из подростковой мечты) оказывается надгробием. Это первая «волна» рассказа, кадр на спаде. Дальше – мизансцена церкви, кленов, скамьи. Кадры собираются в спокойный пасторальный план. Реплика отца: «Мы к ней потом» – речь идет о могиле матери [6, с. 83].

Сцена вторая – поход на реку. Здесь начинается подъем волны: гудок парохода, бег мальчиков, сбрасывание курток. «Сбрасывая куртки, добежали и, вытаскивая ноги из штанов, упали на землю: успели» [6, с. 83]. Кадр прибытия парохода. Кадр капитана: «Величественный капитан командовал» [6, с. 83]. Кадр работы парохода: «Шумело колесо, шипела пена, след в воде кипел» [6, с. 83]. Каждая фраза – отдельный план, операторский ход. Существенно: между кадрами нет нарратора, нет связок, нет психологии. Только последовательность планов, нарастающая к моменту, когда «Шлеп, – набежала первая волна». [6, с. 83]. Сцена третья – описание волны – разобрана нами выше. Подчеркнем здесь только одну деталь: в момент кульминации сцены – присутствие женщин на палубе парохода. «Присели, потому что с палубы смотрели женщины, и, глядя на них боком, сжали себе руки коленями» [6, с. 83]. Этот

мгновенный стыд (купались голыми) – отдельный, психологический кадр, но он не разрушает волну, а становится ее частью. Стыд – это тоже волна, накатывающая и спадающая. Никакого комментария Добычин не дает; жест зафиксирован, и сцена возвращается к воде.

Сцена четвертая – спад. «Волны кончились. Отец, гудя по-пароходному, ходил в воде на четвереньках. Мальчуганы ездили на нем» [6, с. 83]. Переход от внешней волны (пароходной) к внутренней игровой волне (отец-пароход). Дальше – внутренний кадр отца, единственный во всем рассказе: «Выпрямляясь, он осматривал себя и двигал мускулами: вечером он должен был отправиться к Любови Ивановне. Он думал: – Но зато я неплохой отец» [6, с. 83]. Существенно: единственная мысль, единственное психологическое содержание во всем рассказе – это короткое, лаконичное самооправдание. Бергсоновский импульс – отец сейчас, отец потом, отец как непрерывное состояние – снят/подчеркнут одной фразой.

Сцена пятая – возвращение, в которой проступает ключевой для нас образ: «Назад шли медленно. – А то купанье, – говорил отец, – сойдет на нет» [6, с. 83]. Это и есть добычинская формула волновой длительности. Купание уже состоялось, волны кончились, но «купанье» не закончилось – оно длится дальше, в качестве остаточного состояния. Чтобы оно «не сошло на нет», нужно идти медленно. Длительность – не сама волна, а то, что после нее. Это буквально бергсоновская *durée* в ее литературном воплощении: качественное удерживание прошедшего в настоящем.

Сцена шестая – отражение и спад дня. «Взбирались по тропинке долго. Обдували одуванчики и обрывали лепестки ромашек. Оборачивались и смотрели вниз. Коровы шли по берегу, отсвечиваясь в речке. Иногда они мычали. Огоньки зажглись у станции и переливались. Солнце село» [6, с. 83]. В предлагаемой интерпретации это является центральным кадром рассказа. Город (или, точнее, околоречная местность с ее бытом) дан не в виде прямого описания, а в виде отражения: коровы – «отсвечиваясь в речке», огоньки – «переливались». Реальный мир переведен в плоскость воды, кадр-отражение становится финальной формой удерживания дня.

Существенно подчеркнуть: в этом отраженном кадре сходятся три линии. Первая – кинематографическая: отражение как двумерная проекция реальности, плоский план. Вторая – волновая: отражение в воде по самой

своей природе колеблется, не статично. Третья – бергсоновская: отражение есть удерживание реального предмета в иной форме существования, в форме «памяти воды». Проведенный анализ позволяет утверждать, что добычинский финальный кадр в «Отце» – это художественное завершение всех трех линий: кинематографический отраженный кадр, удерживаемый волной, есть зримый эквивалент бергсоновской длительности.

Финал рассказа – посещение могилы матери, сцена страха мальчуганов на кладбище и потом возвращение в город: «Приятно было идти улицами, мягкими от пыли. Фонари горели кое-где. Ларьки светились. Во дворах хозяйки разговаривали с чинными коровами, пришедшими из стада. В городском саду пожарные отхватывали вальс. Отец купил сигару и два пряника. Молчали, наслаждаясь» [6, с. 84]. Здесь – последний спад волны. Купание уже почти «сошло на нет», осталось только наслаждение, не имеющее предмета. «Молчали, наслаждаясь» – это в предлагаемой интерпретации выделенная пунктиром подпись добычинской волновой поэтики. Не события, не сюжет, не психология, а длительность ощущения, удерживаемая молчанием.

Композиционно рассказ «Отец» – это совершенный волновой текст. Шесть сцен: спад (кладбище), подъем (бег к реке), кульминация (купание), переход (отец-пароход), длительный спад (возвращение, отражение), финальное затихание (вечерний город). Каждая сцена – самостоятельный кадр, вместе они образуют единое волновое движение. Литература такого устройства в предлагаемой интерпретации и есть добычинская оригинальная находка – то, ради чего имеет смысл пересматривать его место в истории русской прозы 1920–1930-х гг.

«Город Эн»: волновая макрокомпозиция. Если «Отец» демонстрирует волновую модель в малой форме, то «Город Эн» (1935) разворачивает ее на крупном уровне – в композиции романа в целом. Проведенный анализ позволяет утверждать, что и здесь традиционная кадрово-монтажная интерпретация недостаточна. Главы «Города Эн» – это не просто кадры, расставленные через монтаж, они – волны, в каждой из которых есть свой подъем, своя кульминация, свой спад.

Структура романа (тридцать четыре коротких главы) внешне фрагментарна. Время действия – предреволюционные годы, пространство – «Город Эн», литературный псевдоним Двинска (родного города Добычина). Сюжета в классическом смысле нет: это набор сцен

из жизни мальчика-героя и его круга. Существенно, что между главами нет переходов к нарратору, нет хронологической разметки. Глава кончается, начинается следующая. Если читать главы как кадры эйзенштейновского монтажа, можно ожидать разрядов смысла на стыках, но их нет.

Структура переходов от главы к главе в романе «Город Эн» подчинена чередованию волнового подъема и затухания. Окончание главы не обрывает повествование, а постепенно снижает интенсивность зрительных, звуковых и эмоциональных импульсов. При этом затухание не означает полного исчезновения предшествующего впечатления: оно сохраняется в отдельной детали, реплике или образе, который образует остаточный след прошедшей волны и подготавливает следующее повествовательное движение.

Первая глава начинается с моросящего дождя, блеска мокрых булыжников и кирпичей, движения женщин по улице: «Дождь моросил. Подолы у маман и Александры Львовны Лей были приподняты и в нескольких местах прикреплены к резинкам с пряжками, пришитым к резиновому поясу. Эти резинки назывались “паж”. Блестели мокрые булыжники на мостовой и кирпичи на тротуарах» [6, с. 109]. Волновой подъем создается здесь не развитием действия, а последовательностью визуального восприятия. Дождь приводит в движение весь видимый мир: меняется поверхность мостовой, блеск дробится между камнем и кирпичом, внимание повествователя переходит от фигуры к детали, от одежды к улице. Вода выступает не только предметом изображения, но и средой, усиливающей зрительную чувствительность героя. Мир как будто воспринимается им в отдельных отблесках.

Финал главы переводит подвижный блеск дождевой улицы в неподвижную поверхность изображения: «Картинка оказалась – «ангел». Весь покрытый лаком, он, вдобавок, был местами выпуклый. Маман наклеила его в столовой на обои. – Пусть следит, чтобы ты ел как следует, – сказала она. Сидя за едой, я всегда видел его. – Миленький, – с любовью думал я» [6, с. 110–111]. Лаковый блеск ангела соотносится с блеском мокрых булыжников, однако характер движения меняется. В начале главы свет скользит по булыжной поверхности улицы и сопровождает перемещение персонажей, в финале он закрепляется на выпуклой картинке. Ангел становится не столько симулякром мокрого мира, сколько его застывшим зрительным остатком. Внешняя волна

переводится во внутреннюю: уличное движение сменяется неподвижным созерцанием, а множество предметных впечатлений сводится к одному слову внутренней речи – «миленький». Так завершается не только действие главы, но и процесс постепенного сокращения воспринимаемого пространства: улица сменяется столовой, подвижная толпа – одиночной фигурой ангела, развернутое наблюдение – краткой мыслью ребенка.

Начало следующей главы вновь восстанавливает движение: «Отец ушел в присутствие, где принимают новобранцев. Неодетая маман присматривала за уборкой. Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн и всем понравился» [6, с. 111]. Новый подъем складывается сразу из нескольких направлений. Отец уходит из дома, маман руководит уборкой, герой открывает книгу, а Чичиков приезжает в город Эн. Бытовое, институциональное и литературное движения накладываются друг на друга. Особенно значимо появление гоголевского текста: чтение выводит героя за пределы комнаты и одновременно вводит в роман Добычина другое повествование о городе Эн. Волна, угасшая перед неподвижным изображением ангела, возобновляется как движение памяти и воображения.

Однако и эта глава заканчивается постепенным ослаблением воспринимающей активности: «– Нет, а Лейкин, – засыпая, слышал я: – Читали, как они в Париже заблудились, наняли извозчика и говорили ему адрес? – И они смеялись» [6, с. 112]. Формула «засыпая, слышал я» фиксирует пограничное состояние, в котором сознание уже утрачивает способность удерживать разговор, но звук еще продолжает доходить до него. Поэтому финал строится не как наступление полной тишины, а как удаление голосов. Реплики взрослых и их смех образуют остаточную акустическую волну: разговор продолжается, хотя герой постепенно выключается из него. Подобно тому, как в первой главе дождевой блеск сохранялся в лаковом ангеле, здесь событийное движение сохраняется в обрывке чужой речи.

Переход от главы к главе у Добычина, таким образом, имеет несколько фаз: возникновение чувственного или событийного импульса, расширение воспринимаемого пространства, постепенное снижение интенсивности и сохранение остаточного следа. Следующая глава начинается не после полного редуцирования предшествующей сцены, а из состояния временно ослабленного движения. Между главами возникает не разрыв, а интервал между волнами: предыдущий импульс уже затих, но

его зрительный или звуковой след еще присутствует в сознании героя и обеспечивает скрытую непрерывность романа.

Существенно отметить и крупный пространственный мотив. «Город Эн» построен вокруг реки. В Двинске Добычин жил у Западной Двины (Даугавы), многие сцены повести – на берегу, в лодке, у реки, на купаниях, у водной станции, у пристани. Река у Добычина – это не декорация, а сквозная структурная стихия, на фоне которой разворачиваются сцены. И каждая такая сцена – кадр, в котором отражается небо, проходят пароходы, плывут купальщики. Город буквально отражается в воде, и эта отраженность – не просто пейзажная деталь, а способ существования всего «Города Эн» как литературного целого.

Эпизод, в котором мальчики прыгают в реку и «протыкают ногами отражение неба», в предлагаемой интерпретации является структурным ключом ко всему роману. «Город Эн» как текст устроен так, что мир дан в нем в виде отражения, постоянно нарушаемого жестом героя. Каждый сюжетный эпизод – это «протыкание» отражения: мирная сцена в гимназии нарушается слухом о войне, идиллическая прогулка обрывается смертью, учеба «по-латыни» превращается в политический фарс. Дискретный кадр-отражение (стабильная картина мира) взламывается импульсом длительности (исторического движения, индивидуального роста, общественной катастрофы).

Темп повести – характерное добычинское чередование. Длинные «бытовые» главы (с детальной разработкой кадров) перемежаются короткими «событийными» (где целые годы умещаются в две-три фразы). Это уже отмечалось добычиноведами как кинематографическое свойство. Однако в предлагаемой интерпретации более точное описание – волновое: длинные главы – это «накат», медленное наполнение волны; короткие – «спад», быстрое схлопывание. Между ними нет монтажного шва, а есть смена фазы.

Особый интерес представляет эпизод с описанием «электрического театра». Добычин представляет кинематограф через жанровые метки ранних фильмов: «Электрический театр понравился нам. Он был дешев и отнимал мало времени. Я несколько раз побывал в нем с маман, был с Кондратьевыми. Мы любили его «видовые» с озерами, «драмы», в которых несчастная клала ребенка на порог богачей, и «комические». – До чего это глупо, – довольные, произносили мы по временам. Когда вспыхивал свет, я смотрел, кто сидит в полицмейстерской ложе. Девица,

которая разводила людей по местам, посадила один раз рядом со мной Карла Будриха. Мы не здоровались с ним с того времени, когда я ругал перед ним лютеранскую веру. Он сел, не взглянув на меня. Краем глаза я видел, что лицо его красно от ветра и ухо горит. Его палец был почти рядом с моим, и я чувствовал жар его. – Карл, – хотел я сказать» [6, с. 154].

Экранная волна организована чередованием темноты и света, движения изображения и остановки сеанса. Пока на экране идут «видовые», «драмы» и «комические», внимание зрителей принадлежит условному миру киноленты. Вспышка света прекращает течение фильма, однако зрительная активность не исчезает, а переносится в зал: герой смотрит на полицмейстерскую ложу, окружающую публику, оказавшегося рядом Карла. Зрительный зал становится продолжением экрана, а провинциальное общество – новой движущейся картиной.

На уровне экранного ряда перед зрителем сменяются условные озера, мелодраматические несчастья и комические положения; на уровне макрокомпозиции «Города Эн» возникает немая драма возможного примирения, врезанная в течение провинциального детства. Сцена с Карлом скрыто воспроизводит перечисленные кинематографические формы. В ней есть собственное «видовое» начало: лицо, покрасневшее от ветра, горящее ухо, почти соприкасающиеся пальцы. Есть «драма» разрыва и неосуществленного примирения. Наконец, присутствует и приглушенная комическая несоразмерность: детская ссора из-за лютеранской веры переживается героем с серьезностью настоящего жизненного конфликта. Однако Добычин не обозначает эти формы прямо. То, что на экране существует как узнаваемая жанровая схема, в жизни проявляется через периферическое зрение, телесное тепло и произнесенное имя.

Две волны оказываются сдвинутыми относительно друг друга. Когда кинематографическая волна завершается и вспыхивает свет, начинается волна жизненная. Экран гаснет, но его композиционная энергия переходит в пространство зала. Герой уже не смотрит фильм – он сам оказывается внутри сцены, построенной по законам немой кино. Карл не взглядывает на него, герой наблюдает Карла «краем глаза», возможный диалог заменен зрительными и тактильными сигналами. Отсутствие прямого взгляда и речи делает происходящее подобием немой киноленты, в которой

внутреннее состояние передается жестом, крупным планом лица и сближением рук.

Кульминацией жизненной волны становится намерение произнести имя: «Карл, – хотел я сказать». Однако реплика остается только возможностью. Сразу после нее наступает спад: обращение не произнесено, примирение не состоялось, а повествование монтажно переключается на другую историю: «Младший Шустер пришел из тюремного замка, и отец не впустил его в дом» [6, с. 154]. Между эпизодами нет объясняющего перехода. Эмоциональное напряжение не получает развязки, а обрывается вместе с воображаемой репликой героя. Новый абзац действует как смена кадра, вытесняя Карла из повествовательного поля.

Экранная и жизненная волны поэтому не просто следуют одна за другой, а взаимно отражаются. Кинематограф предлагает завершенные и легко распознаваемые формы: «вид», «драму», «комическое»; жизнь повторяет их, но лишает готовой развязки. Экранная драма открыто демонстрирует несчастье, тогда как добычинская жизненная драма скрыта в жаре чужого пальца и в произнесенном имени. Кино заканчивается включением света, жизненная сцена – монтажным уходом к другому событию. Волна изображения накатывает, передает свой импульс восприятию героя и схлынет уже внутри его сознания. В этом скрытом обмене между экраном и жизнью обнаруживается романная форма волновой поэтики Добычина.

Финал «Города Эн» также волновой. Герой, став юношей, носит очки, мир для него теперь через «стекло». Эта метафора, кажущаяся бытовой деталью (близорукость, оптическая особенность), в предлагаемой интерпретации является структурным обозначением всей поэтики повести. Мир дан через стеклянную поверхность, корректирующую искажение реальности. Очки – кинематографическая аллюзия (очки – оптический прибор, организующий зрение, как кадр в кино), но одновременно – бергсоновская: видение в очках – длительность видения, непрерывное удерживание мира в единственно возможной для героя форме («Вечером, когда стало темно, я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи. Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно. Мне интересно бы было увидеть теперь Натали и узнать, какова она») [6, с. 182]. Кадр – волна – длительность сходятся в финальной образности повести.

Существенно, что роман не имеет «завершения» в традиционном смысле. Он не разрешается, он затихает. Это последняя фаза волны: длительный спад, в котором герой не достигает цели, потому что цели и не было; рассказчик не подводит итогов, потому что итогов и не должно быть. Проведенный анализ позволяет утверждать, что именно этот волновой финал – главное композиционное свидетельство в пользу нашей гипотезы. «Город Эн» построен не как нарративный роман и не как монтажный фильм, он построен как длинная медленная волна, в которой каждая глава – фаза, каждый эпизод – импульс, каждое затихание – спад.

«Савкина»: волновая структура короткой формы. Дополнительный аргумент в пользу нашей гипотезы дает композиционный разбор рассказа «Савкина» (1925). Рассказ компактен, его волновая структура реализована с особой отчетливостью.

Открывающая сцена дает описание главной героини за работой: «Савкина, потряхивая круглыми щеками, взглядывала на исписанную красными чернилами бумагу и тыкала пальцем в буквы машинки» [6, с. 62]. Это типичный добычинский кадр: крупный план – щеки и пальцы, ракурс – наклон над машинкой, деталь – красные чернила. Психологического комментария нет, есть только внешнее изображение, готовое для немого экрана.

Следующая сцена – резкий монтажный стык, но уже с созданием волнового эффекта (в начале «дунуло воздухом» – и волна воздуха буквально определяет появление нового персонажа в сюжете): «Дунуло воздухом. – Двери! Двери! – закричали конторщики. Вошел кавалер – щупленький, кудрявый, беленький...» [6, с. 62]. В финале героиня вдруг узнает его в обнявшейся паре, которая «медленно раскачивалась». Персонаж появился на секунду и исчез, но остался в сознании героини как остаточный импульс волны. Это и есть добычинская длительность: что однажды попало в кадр, незримо длится до самого финала. Между сценой за печатной машинкой и появлением кавалера нет никакого нарративного перехода. Просто новый кадр, крик «Двери!» работает как функциональный аналог интертитра. Существенно, что воздух «дунул»: волновое движение, которое «физически приносит» следующего персонажа в кадр.

Особый интерес представляет ритмический строй рассказа. После сцены в конторе идут короткие сцены: прогулка под чтение Олимпии («Ах, родина, родина!...»), домашний быт у плиты, чтение стихов

за сараями, разговор с Кукелем, появление Коли Евреинова [6, с. 62]. Каждая сцена замкнута, между ними – паузы, не объясненные нарратором. Темп дает характерное чередование: длительные «бытовые» кадры (Савкина у плиты, Павлушенька моет руки) перемежаются короткими «событийными» (приход Коли Евреинова, появление маленькой звезды на небе). Такое чередование длинных и коротких кадров – стандартный прием монтажа немого фильма, в добычинском исполнении он дает волновой ритм.

Существенно, что в «Савкиной» отсутствует то, что В.Б. Шкловский в «О теории прозы» (1929) называл фабулой – «материалом для сюжетного оформления» [21, с. 204]. У Добычина есть только сюжет – порядок и расположение материала. Героиня не достигает никакой цели, на первый взгляд, ничего существенного не происходит. Эта «бесфабульность» – структурное следствие переноса в литературу принципов кинематографической композиции, которая, в свою очередь, переработана у Добычина в волновую модель.

Существенно и пространственное устройство рассказа. Действие распадается на ряд локусов: контора, улица, квартира, двор за сараями, забор. Между ними нет иерархии: бытовое пространство уравнивается с лирическим, рабочее – с домашним. Эта пространственная плоскостность – характерная черта раннего кино, в котором, как отмечал Тынянов [17, с. 328], глубина кадра еще не разработана и пространство строится как последовательность плоских планов.

В финале рассказа «Савкина» щупленький кавалер из первой сцены снова вводится в сюжет автором: «Сидели обнявшись и медленно раскачивались. Савкина остановилась: третий был тот, щупленький» [6, с. 65]. Движение распределено между двумя планами. Трое мужчин продолжают песню и покачиваются в общем ритме, Савкина останавливается. Волна передается через телесное действие, однако остановка героини обозначает узнавание, а не затухание движения.

Указательное местоимение «тот» связывает последнюю фразу с появлением кавалера в конторе: «Вошел кавалер – щупленький, кудрявый, беленький». Между этими эпизодами Савкина видит кинематографическую историю мисс Май, опознает кавалера во сне, ищет кого-то глазами в фойе. Финальная встреча собирает рассеянные ожидания в конкретном образе. Избранник уже находится рядом, но

Савкина замечает его лишь в финале рассказа, когда он включен в сложившийся мужской круг.

Павлушенька перед этим радуется знакомству с сыном новой жилицы: «Мы с ним подружились. Как я рад» [6, с. 64]. Его увлеченность новым знакомым не доказывает любовного соперничества с сестрой. Она создает иную трудность: человек, которого Савкина наделила чертами будущего избранника, вошел в дом через дружбу с братом и пока не реагирует на нее. Медленное раскачивание героев в финальной сцене нарратива удерживает сцену в движении, а остановившаяся Савкина отмечает момент в завершенном тексте, после которого намечается новое волновое движение, выразившееся в зарождающемся потенциальном сюжетном импульсе. Добычин заканчивает рассказ в момент изменения представления героини, ее поступок, способный последовать за узнаванием избранника, остается за границей текста.

Композиционный разбор «Савкиной» подтверждает то, что было показано на материалах «Отца» и «Города Эн». Принцип кадровой фрагментации, отсутствие фабулы, ритмическое чередование длинных и коротких сцен, плоскостное пространство, волновой финал – все это сводится в единую систему, в которой добычинская проза функционирует как литературный эквивалент кинематографической волновой длительности.

«Кинематограф памяти»: монтаж клише как волновая фактура. Особый случай добычинского кинематографизма заслуживает отдельного разбора. Это пассажи, в которых писатель строит сцену не из непосредственного впечатления, а из узнаваемых штампов немого фильма, складывая их как монтажную ленту. Подобные эпизоды у Добычина не единичны. В предлагаемой интерпретации в них волновая поэтика проступает особенно отчетливо: волнами набегают узнавания, схлестываются, спадают.

Образцовый пример – курортный эпизод с мисс Май и Байблом. Реконструируем его кадровую разметку. Открывает сцену общий план: «На живописных берегах...» [6, с. 63]. Это типичный эстаблишнг европейской мелодрамы 1910-х: курорт, виллы, медленное движение камеры. Затем – встреча двух пароходов навстречу друг другу. Героиня – мисс Май – в крупном плане: усталость, взгляд в сторону, протянутые к воображаемому пароходу руки. Жест в добычинской прозе – то, что в немом кино заменяет внутренний монолог, здесь он воспроизведен

почти буквально. Дальше – резкий монтажный стык: автомобиль, пыль, движение, и из машины выпрыгивает Байбл – в охотничьем костюме и тирольской шляпе.

Перед нами – компиляция нескольких разнородных штампов. Южная мелодрама в духе Pathé или Gaumont (виллы, пароходы, тоскующая героиня), приключенческий сериал с эффектным появлением героя в машине (близко к парижским «Fantômas» 1913 г. или «Les Vampires» 1915–1916 гг. Луи Фейяда), альпийский колорит – отсылка к немецкоязычному кино, к ранним фильмам Эрнста Любича. Существенно: ни один конкретный фильм здесь не воспроизведен. Добычин дает пародийный сгусток памяти о немом кино – сцена, которую ни один режиссер снять не мог, потому что она склеена из элементов нескольких разных лент.

Имена в этом эпизоде нарочито «иностраннные», условные. «Мисс Май», «Байбл» – это не персонажи, а ярлыки переводных интертитров; именно так в русских прокатных копиях французских и итальянских фильмов звучали имена. Эта нарочитая нерусскость является сама по себе сигналом: перед нами не действительность, а ее кинематографический отпечаток.

Существенно подчеркнуть: в этой сцене вновь работает водная поэтика. Пароход снова находится в центре композиции: «протягивает руки к пароходу», «два парохода идут навстречу друг другу». Альпийский мир – это мир воды, отражений, набегающих и спадающих кадров. Проведенный анализ позволяет утверждать, что европейский эпизод – это волновая поэтика Добычина в ее сатирически сгущенной форме: вместо живой бергсоновской длительности – череда узнаваний, набегающих как волны клише.

Этот эффект особенно отчетлив, если сопоставить добычинский эпизод с формалистской теорией. С.М. Эйзенштейн в программной статье «Монтаж аттракционов» (1923) описал эстетический эффект как сумму сильных сенсорных воздействий, не связанных причинно-следственной логикой [23, с. 71]. Добычинская сцена с мисс Май и Байблом – ровно такой «монтаж аттракционов» в словесной форме: тоска, пароход, автомобиль, тирольская шляпа – независимые «аттракционы», склеенные не сюжетом, а эффектом узнавания. Заметим: у Эйзенштейна аттракцион – удар, у Добычина аттракцион – волна узнавания, накатывающая на читателя и спадающая в усмешку.

Существенно подчеркнуть, что подобные эпизоды у Добычина встречаются в ранних рассказах сборника «Встречи с Лиз». Это означает, что «кинематограф памяти» – не позднее открытие писателя, а его постоянный прием, отрабатывавшийся на протяжении всех его рабочих лет 1920-х – начала 1930-х.

«Картинка», реплика-интертитр, имя-этикетка: микроуровень волны. Перейдем к микроуровню добычинской поэтики. Здесь важно показать, что волновая структура работает не только на крупном масштабе (главы романа, сцены рассказа), но и на уровне отдельной фразы и отдельного описания персонажа.

Ключевая стилевая особенность добычинской прозы – постоянное обращение к слову «картинка» как к структурной единице описания. По нашему подсчету, слово «картинка» (включая производные «картинку», «картинке», «картинки») встречается в сборнике 48 раз. Семантика этого слова у Добычина специфична: «картинка» – это конкретное изображение с подписью, содержательно фиксированное. Открывающий роман «Город Эн» фрагмент задает модель: «Сморкаясь, нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике... Ее смуглое лицо было похоже на картинку «Чичиков». В воротах все остановились, чтобы расстегнуть пажы, и дама-Чичиков еще раз посмотрела на нас» [6, с. 109]. Незнакомая дама характеризуется через сходство с конкретной известной картинкой – иллюстрацией к гоголевским «Мертвым душам». Имя «дама-Чичиков» здесь – это не индивидуальное обозначение лица, а ярлык-подпись.

Аналогичный прием у Добычина обнаруживается многократно. Портрет фельдшера Пшиборовского: «С волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картинку "Ницше"» [6, с. 112]. Лубочная картинка-ангел: «Картинка оказалась – «ангел». Весь покрытый лаком, он вдобавок был местами выпуклый» [6, с. 110]. Имя или внешность героя задаются через отсылку к иконическому изображению – будь то литературная иллюстрация, портрет философа, лубочный лист.

В предлагаемой интерпретации эта система описания структурно соответствует тому, как немое кино строит характеристику персонажа. В немом фильме нет внутреннего монолога – герой опознается через внешнее сходство с уже известным иконографическим типом. «Злодей» опознается по усам, «благородный отец» – по седине, «соблазнительница» – по ресницам и наряду. Это, в сущности, и есть

«картинка» в добычинском смысле – узнаваемый внешний шаблон, исчерпывающий всю характеристику. Существенно для нашей темы: картинка – это статичный кадр, имя-этикетка («дама-Чичиков») – это интертитр под этим кадром. Они работают вместе как минимальная кинематографическая ячейка.

Реплика у Добычина также короткая, без сопровождения характеристик («сказал нерешительно», «отозвался гневно»), часто без указания говорящего. Реплики стоят на отдельных строках, выделены тире: «– Стой как следует, – велела мне маман» [6, с. 109]. «– Симпатичная, – сказала про нее маман» [6, с. 109]. «– На проскомидию, – отсчитывая мелочь, бормотали дамы» [6, с. 109]. Эти краткие реплики – структурный аналог интертитра в немом фильме. Интертитр – текстовая вставка между кадрами, передающая прямую речь героя или авторский комментарий, его характерные черты: лаконичность, отсутствие многословной мотивации, минимум служебных слов. Точно такие же признаки имеют добычинские реплики.

Имя-этикетка у Добычина выполняет дополнительную функцию – функцию повторного узнавания персонажа. «Дама-Чичиков» возвращается на протяжении всей повести именно как «дама-Чичиков»: «Дама-Чичиков от времени до времени бросала на нас взгляды» [6, с. 110]. Александра Львовна Лей – постоянное полное именование, фактически становящееся ярлыком. Устойчивое полное именование у Добычина выполняет ту же функцию, что и короткое прозвище в немом кино: имя как метка для повторного узнавания героя в последовательности сцен.

Важно подчеркнуть: на уровне микроструктуры – отдельной фразы и описания – добычинская проза максимально кадрова и дискретна. Картинка – кадр; имя – этикетка, презентующая персонажа, реплика – интертитр. Никакой длительности здесь нет, есть фиксированный визуальный знак.

Наше наблюдение здесь сходится с федоровским тезисом об «абзаце-кадре» как новой повествовательной единице добычинской прозы [18]. Федоров опирается на типологию абзаца Т.И. Сильман, которая выделяла два типа – закрытой и открытой структуры. Закрытый абзац классической литературы XIX в. имеет зачин, разработку и концовку, демонстрирует тематическую и идейную завершенность. Открытый абзац XX в. сохраняет только зачин и разработку без концовки [15]. Добычинский абзац, по Федорову, – это третий тип, не описанный

Сильман: «абзац-кадр», лишенный и зачина, и концовки, и разработки в собственном смысле, он есть «коннотация одномоментной данности» [18, с. 53]. В предлагаемой интерпретации эта формула – точнейшее описание микроединицы добычинской прозы. Картинка-Чичиков, имя-этикетка, реплика-интертитр – все это структурные реализации федоровского «абзаца-кадра».

Добавление к федоровской модели, которое мы предлагаем: дискретная кадровость работает только на микроуровне. Стоит выйти на уровень сцены или эпизода – там, где появляется вода и пароход, набегание и спад, отражение и его нарушение, – как возникает та волновая длительность, которая идентифицирует весь добычинский литературный механизм. Иначе говоря: федоровский кадр – необходимое, но не достаточное описание. Целостность тестов Л. Добычина идентифицируется/проявляется тогда, когда кадры включаются/преобразуются в волну.

ОПОЯЗ и Бергсон: теоретический контекст добычинского эксперимента. Добычинский стиль формировался не в литературном вакууме. К моменту публикации «Встреч с Лиз» (1927) и «Города Эн» (1935) в историко-литературном процессе 20–30-х годов XX века уже сложились две теоретические рамки, которые в предлагаемой интерпретации и образуют контекст добычинского эксперимента: формалистская кинопоэтика ОПОЯЗа и бергсоновская философия длительности.

Центральный документ формалистской среды – сборник «Поэтика кино» под редакцией Б.М. Эйхенбаума. Сборник включал статьи Эйхенбаума «Проблемы киностилистики», Ю.Н. Тынянова «Об основах кино», В.Б. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии», Б.В. Казанского «Природа кино». Это, по существу, манифест формалистской кинопоэтики [14]. Ранее, в 1923 г., в Берлине вышла книга В. Шкловского «Литература и кинематограф» – отдельная работа, в которой формалистская методология впервые применена к параллельному анализу литературы и кино [20]. Отметим, что критик-формалист обращается к концепции А. Бергсона, построенной на разборе парадокса Зенона. Шкловский обозначает, что выводы древнегреческого философа интересуют автора теории длительности с позиции доказательства «невозможности движения» [4, с. 23]. Критика-формалиста интересует, и он акцентирует, как Бергсон обходит «ловушку»

древнегреческого философа: «Бергсон вышел из трудности, поставленной ему Зеноном, тем, что доказал, что мы не имеем права разбивать движение на части» [4, с. 24]. Вывод, имеющий прямое отношение к поднятой в статье проблеме. В том же 1923 г. появилась программная статья Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» [23], давшая концептуальную опору монтажному методу.

Тыняновские статьи о кино, вошедшие в «Поэтику кино» 1927 г. и затем в академическое издание «Поэтика. История литературы. Кино» [17], формулируют ключевые тезисы, непосредственно применимые к добычинскому материалу. Тынянов настаивает: специфика кинопоэтики заключается не в имитации сценического действия, а в собственной языковой природе, основанной на смене кадров, ракурсах, монтажном сопоставлении. В статье «Кино – слово – музыка» он исследует функцию слова в немом кино – слова-надписи, которое появляется не как диалог, а как структурный элемент повествования.

Шкловский в книге «О теории прозы» [21] сформулировал классическую дихотомию фабулы и сюжета. Фабула – события, сюжет – порядок их расположения в тексте. В предлагаемой интерпретации эта дихотомия применима к добычинскому материалу с одной существенной поправкой: у Добычина фабула в шкловском смысле практически отсутствует. Есть только сюжет – расположение материала, ритм, последовательность кадров. Это не «деформация» фабулы, это ее отсутствие как структурное условие.

Параллельно в русской философской среде оказалось лейтмотивным функционирование линии Бергсона. «Творческая эволюция» (1907) была переведена на русский в 1914 г. [4]. «Длительность и одновременность» (1922) – в 1923 г., в петроградском издательстве «Academia», в переводе А.А. Франковского [2]. Это значит, что к моменту работы Добычина над рассказом «Встречи с Лиз» обе ключевые бергсоновские книги уже несколько лет были доступны русскому читателю. Бергсон обсуждался в русской печати, переводился, критиковался, защищался. Концепция длительности (*durée*) была философским топосом эпохи.

Существенно подчеркнуть: бергсоновская критика «кинематографического механизма мышления» в «Творческой эволюции» направлена именно против того способа разложения движения на дискретные моменты, который кинематограф формализовал. Бергсон писал о кино как о метафоре ложной – механистической – модели

времени. В предлагаемой интерпретации добычинская проза – это литературный ответ на бергсоновский вызов. Добычин не отказывается от кинематографической дискретности – он ее удерживает; но он находит способ восстановить через эту дискретность бергсоновскую длительность. Способ – волна.

Важно, что Добычин был лично знаком с Тыняновым. Их переписка зафиксирована, Тынянов отзывался о добычинской прозе с одобрением. Точные обстоятельства их встреч описаны в воспоминаниях В.А. Каверина [8]. Это означает, что добычинский кинематографизм – не случайное совпадение со взглядами формалистов, а возможный результат прямого контакта-разговора, в ходе которого формалистские кинотеоретические установки могли получить переадресацию в литературную практику Добычина.

Документально установить факт идейного влияния невозможно: переписка между Тыняновым и Добычиным сохранилась фрагментарно, прямых высказываний Добычина о кинопоэтике в письмах не зафиксировано. То же – о Бергсоне: документальных свидетельств чтения Бергсона Добычиным нет. Однако структурное соответствие между добычинской прозой и формалистскими кинотеоретическими установками (с одной стороны) и бергсоновской длительностью (с другой) настолько систематично, что предположение о связи – не случайной, а сложившейся в общем интеллектуальном поле эпохи – представляется, в предлагаемой интерпретации более вероятным, чем предположение о случайном совпадении.

Историко-кинематографический контекст добычинского опыта реконструируется по работам Ю.Г. Цивьяна. Его книга «Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1895–1930» [19] дает детальную картину провинциального кинопоказа 1900–1920-х гг. Из нее следует, что в Двинске и Брянске (городах детства и зрелости Добычина) кинотеатры работали с конца 1900-х, репертуар включал именно те типы фильмов – мелодрамы, приключенческие сериалы, курортные сюжеты, – отсылки к которым обнаруживаются в добычинских описаниях.

Прямое отечественное предшествование нашей теме – статья Ф.П. Федорова «Добычин и кинематограф» [18]. Федоров уже подключил весь необходимый аппарат: кадровое строение добычинского абзаца, типологию Сильман [15], эйзенштейновскую формулу «кадр – ячейка монтажа», лотмановскую дефиницию кадра как «границы

художественного пространства», историко-кинематографический контекст 1923–1926 гг., параллель с прозой Зощенко и Тынянова. Существенно также, что Федоров фиксирует практическую сторону взаимодействия русских литераторов с кино: тыняновскую сценарную работу над «Шинелью» (1926), «СВД» (1927), «Подпоручиком Кижее» (1927). Это документально подтверждает тот канал передачи формалистских кинотеоретических установок в литературу, через который, в соответствии с выдвинутой гипотезой, добычинский эксперимент и стал возможен. Наш собственный тезис о волновой переработке кадровой структуры выстраивается, таким образом, не на пустом месте, а как продолжение федоровской линии – с поправкой на философскую концепцию бергсоновской длительности, которая у Федорова не задействована.

Немота, жест и интертитр: визуальная драматургия фрагмента. Недоговоренность/недостаточность в прозе Добычина, отмеченная исследователями, понимается не как отсутствие звуковой характеристики, а как особый режим предъявления события. В рассмотренных эпизодах повествование удерживает момент до его психологического истолкования: читатель видит положение фигур, направление взгляда, перемену освещения или короткое движение, но не получает готового объяснения. Такое устройство сближает фрагмент с немой экраном, где смысл возникает из последовательности зрительно различимых состояний и из интервала между ними [14; 17].

Жест в этой системе занимает промежуточное положение между изображением и словом. Он материален, поскольку может быть описан как движение тела, и вместе с тем не исчерпывается своим физическим значением. Поворот головы, остановка, торопливый шаг или взгляд в сторону становятся смысловыми лишь в соседстве с предыдущим и последующим абзацами. Добычинская фраза не расшифровывает жест, а оставляет его в поле читательского наблюдения. Тем самым проза воспроизводит не внешний облик кинематографической сцены, а сам принцип немой драматургии: движение должно быть прочитано по его месту в последовательности.

Связь жеста и реплики особенно отчетливо проявляется в вечернем эпизоде рассказа «Сад»: «В окне у оптика стояли гипсовые головы в очках, и в их глазах то загоралось электричество, то гасло. – Господин китаец, это красота, – сказала Чернякова. – Замечательные вещи, – согласился Чау-Дин-Ши. Пенсионерка Закс, насупившаяся, простилаась. –

Не подумайте, что я устала, – предостерегла она» [6, с. 409]. Добычин не сообщает, отчего Закс насупилась. Причастие фиксирует уже совершившуюся перемену в лице и помещает ее между словами Черняковой и уходом пенсионерки. Мимическая реакция получает смысл из соседства фраз, хотя ее причина остается неназванной.

Обращение «господин китаец» звучит в постреволюционном мире, когда публичной формулой стало слово «товарищ». В рассказе оба речевых слоя соседствуют: Чернякова называет поэтессу Липец «товарищем», а Чау-Дин-Ши – «господином». В этой смене обращений слышна социальная разновременность речи. Закс может реагировать на возвращение дореволюционной формулы, приобретающей в советском обиходе оттенок политической чуждости. Такое прочтение согласуется с местом слова в сцене, но не превращает его в прямое обозначение персонажем врага.

Личная напряженность тоже удерживается текстом. Закс вместе с Черняковой провожает Чау-Дин-Ши, а затем замечает обращенную к нему подчеркнутую любезность. Насупленное лицо допускает ревность, однако не выключает и политический контекст. Оба мотива сходятся в одном жесте и не получают самостоятельного пояснения. Добычин сохраняет момент реакции, когда услышанное уже нарушило равновесие прогулки, а его значение еще не сведено к готовой психологической формуле.

Реплика «Не подумайте, что я устала» не разъясняет уход. Глагол «предостерегла» показывает попытку Закс заранее отвести самое безобидное толкование своего поступка. Тем самым отрицание обращает внимание на причину, которую она предпочитает не произносить. Сходство с интритом возникает здесь из позиции реплики: она следует за видимым изменением лица, ограничивает возможное объяснение и оставляет за пределами слов то, что произошло между персонажами.

Состояние Закс включено в движение света. Перед разговором фонари «покачивались тихо», затем электрические глаза гипсовых голов то загорались, то гасли, после ее ухода в поле зрения входят костры, луна, блеск вывески и темная вода. Насупленное лицо оказывается кратким изменением внутри этой последовательности. Волновой рисунок образуют не названные эмоции, а чередование световых фаз, речевого импульса и остановки.

Фраза Закс завершает сцену разговора, однако вызванное ее словами беспокойство сохраняется/акцентируется. После слов «Не подумайте, что я устала» повествование сразу переносится к реке: «Костры плотовщиков горели у реки». Добычин не сообщает, почему Закс ушла и что подумали о ее уходе остальные. Само действие в пояснении не нуждается: читатель уже увидел прощание. Не названо другое – причина перемены в поведении героини. Между насупленным лицом, предостережением и вечерним пейзажем сохраняется интервал, в котором ни одно толкование не получает окончательного подтверждения.

Реакция Закс попадает в поле зрения только при прощании. Начало этой реакции пропущено, после ухода героиня также исчезает из повествования. Поэтому ее состояние нельзя восстановить как законченную психологическую историю.

Наблюдение Ф.П. Федорова об абзаце-кадре [18] позволяет точнее описать сам переход. Новый абзац действительно отделяет разговор от описания реки, причем между ними нет ни временной связки, ни объяснения ухода. Однако граница кадра не изолирует соседние фрагменты: свет и движение, заданные до прощания, продолжают после него. Костры или луна конкретную эмоцию Закс не объясняют. Для разбора достаточно другого: причина ее поступка пропущена, тогда как зрительный ритм не обрывается. На этом несовпадении – смысловая пауза внутри непрерывного движения – и строится волновое завершение эпизода.

Такое понимание акцентирует наблюдения о связи Добычина с кинематографом [18]. Речь идет не о наборе заимствованных приемов и не о превращении прозы в сценарий. Немой экран предоставляет модель смыслообразования, основанную на жесте, надписи, ограниченности поля понимания и продуктивном интервале. Добычин переносит эту модель в словесную среду, где кадр получает синтаксическую форму, интертитр становится разновидностью чужого слова, а монтаж связывается с памятью читателя. В результате кинематографичность оказывается одним из механизмов стиля, но не исчерпывающим определением его поэтики.

Выводы. Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие выводы.

Стиль Л.И. Добычина может быть последовательно описан как волновая поэтика – литературное переосмысление кинематографического

кадрово-монтажного принципа в духе бергсоновской длительности. Эта переработка реализуется на трех уровнях: тематическом (прямые упоминания и описания кинематографа в текстах), стилевом («картинка», имя-этикетка, реплика-интертитр как кадровые единицы микроописания) и композиционном (структура сцены, главы, повести как волны – с подъемом, кульминацией и спадом).

Центральная образная фактура добычинской волновой поэтики – водная: пароход, купание, отражение, набегание волны, гудок, плеск. Статистика употреблений «вода», «пароход», «купание», «отражение», «волна» в полном тексте сборника – десятки и единицы случаев – показывает, что эта семантическая группа у Добычина перенасыщена и функционально нагружена. В предлагаемой интерпретации вода у Добычина – не пейзаж, а структурный знак волны как способа удерживания дискретных кадров в единой длительности.

Кинематографический эквивалент добычинской волны – прием наплыва (*lap dissolve*): постепенная замена одного плана другим через одновременное угасание яркости предыдущего кадра и нарастание яркости следующего, в результате чего возникает зона их взаимного перекрытия. Этот прием широко применялся в раннем русском кинематографе (Е.Ф. Бауэр, П.И. Чардынин, А.А. Ханжонков) и часто содержал именно водные образы – отплывающий пароход, колеблющаяся водная поверхность как переход в воспоминание. Добычинские словесные переходы функционально воспроизводят логику наплыва: предыдущая сцена не обрывается, а гаснет; следующая не врывается, а проявляется; между ними длится зона смыслового и образного перетекания.

Рассказ «Отец» – самый емкий пример добычинской волновой поэтики в малой форме. Шесть сцен – кладбище, поход на реку, купание, переход, возвращение с отражениями, вечерний город – образуют единую волну, в которой пароходные волны от парохода прямо названы как цель похода, купание становится ритмическим импульсом подъема, а финальный отраженный кадр – формой удержания дня в его событийности. Формула «А то купанье... сойдет на нет» в предлагаемой интерпретации является ключевым словесным выражением волновой длительности у Добычина: ощущение удерживается за счет замедления, противодействия спаду, активной волевой работы по сохранению длительности.

Роман «Город Эн» – главный материал, на котором добычинская волновая поэтика разворачивается на крупном уровне. Около тридцати глав образуют не монтажную ленту в эйзенштейновском смысле (с разрядами на стыках), а волновое движение: каждая глава кончается спадом, следующая поднимается. Сквозной мотив – река, в которой отражается город, ключевой жест – «протыкание» отражения неба ногой ребенка. Этот жест в предлагаемой интерпретации является структурной эмблемой всей повести: дискретный кадр-отражение нарушается импульсом длительности, после чего волна устанавливается заново. Финал повести – не разрешение, а длительный спад.

Композиция короткого рассказа «Савкина» подтверждает универсальность волновой модели для добычинской малой формы. Отказ от фабулы в шкловском смысле, чередование длительных и коротких сцен, плоскостное пространство, открытый финал – все это превращает рассказ в литературный эквивалент короткометражного немого фильма, переработанного в волновую длительность.

Особый случай – пассажи «кинематографа памяти» (курортный эпизод с мисс Май и Байблом и др.), в которых Добычин строит сцену из узнаваемых штампов немого фильма, не воспроизводящих ни один конкретный источник. Такие эпизоды показывают, что для Добычина кинематограф настолько глубоко встроен в способ видения мира, что становится автоматическим: волны узнаваний набегает как самостоятельная волновая фактура. На фоне эйзенштейновского «монтажа аттракционов» (1923) добычинская версия выглядит как смягчение удара через накатывание волны: не разряд, а узнавание, удерживаемое в общей длительности.

Теоретический контекст добычинского опыта тройной. С одной стороны, формалистская кинопоэтика ОПОЯЗа: книга Шкловского «Литература и кинематограф», сборник «Поэтика кино» под ред. Эйхенбаума, статьи Тынянова, программная статья Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». С другой, – философия А. Бергсона: «Творческая эволюция», «Длительность и одновременность». С третьей, – собственно русская литературная традиция: толстовская «диалектика души», программно сформулированная в «Воскресении» через образ «люди как реки». Бергсон критиковал кинематографический механизм мышления; Толстой задал в русской прозе модель потока, удерживающего единое «я» через смену состояний; добычинская проза – литературный синтез этих

трех линий: кадровая дискретность сохраняется, но восстанавливается длительность через образ воды и волны, наследующий толстовскому образу реки.

Личное знакомство Добычина с Тыняновым (свидетельства В.А. Каверина [8]) – возможный канал передачи формалистских установок в добычинскую прозу. Бергсоновская же линия не требует индивидуального чтения: длительность была философским топосом эпохи. Добычин писал в эпоху, в которой одновременно были и Эйзенштейн, и Бергсон. Его оригинальный вклад заключается не в выборе одной стороны, а в синтезе обеих в специфической волновой форме.

Существенно подчеркнуть отношение нашей работы к федоровской [18]. Проведенный анализ позволяет утверждать, что настоящая статья не пересматривает федоровскую концепцию, а продолжает ее. Кадровое строение добычинского абзаца было описано Федоровым еще в 1994 г., наша задача состояла в том, чтобы показать, как эти кадры собираются на следующем уровне в волну, и объяснить, почему именно вода (пароход, купание, отражение) оказывается в добычинской образности структурным эквивалентом этой волны. Федоровский «абзац-кадр» – микроединица, добычинская волна – макроединица, бергсоновская длительность – философское основание, объединяющее уровни в единую систему.

Предложенная интерпретация позволяет по-новому осмыслить место Добычина в истории русской прозы 1920–1930-х гг. Из изолированного «курьеза», к которому он часто сводился в критических оценках, Добычин превращается в фигуру системную – реализатора уникального художественного синтеза формалистской кинопоэтики и бергсоновской философии длительности. Его проза не есть отклонение от нормы прозы своей эпохи, это реализация одной из ее теоретически возможных программ – программы волновой поэтики.

Перспективы исследования связаны с расширением материала: сопоставительный анализ Добычина с другими прозаиками, экспериментировавшими с кинематографической поэтикой (М. Зощенко, ранний Б. Пильняк, ранний В. Каверин), систематический разбор переписки Добычина с Тыняновым на предмет следов кинотеоретических обсуждений, специальное исследование бергсоновского фона русской прозы 1920-х гг., изучение конкретных фильмов 1910–1920-х гг., которые Добычин мог видеть в Брянске и Двинске. Проведенный анализ позволяет утверждать, что разработка этих направлений позволит существенно

уточнить понимание места волновой поэтики в русской литературе 1920–1930-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, В.С.* Судьба писателя Л. Добычина / В.С. Бахтин // Добычин Л.И. Полное собрание сочинений и писем. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999.
2. *Бергсон, А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / А. Бергсон; пер. с французского А.А. Франковского. – Петроград: Academia, 1923. – 154 с.
3. *Бергсон, А.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1.: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / А. Бергсон. – Москва: Московский клуб, 1992. – 325 с.
4. *Бергсон, А.* Собрание сочинений в 5-х томах. Т. 1: Творческая эволюция / А. Бергсон; пер. с французского М. Булгакова. – Санкт-Петербург: М.И. Семенов, 1914. – 331 с.
5. *Бергсон, А.* Творческая эволюция / А. Бергсон; пер. с французского В. Флеровой; вступ. статья И. Блауберг. – Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 381 с.
6. *Добычин, Л.И.* Полное собрание сочинений и писем / Л.И. Добычин; сост., предисл., коммент. В. С. Бахтина. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1999. – 544 с.
7. *Ерофеев, В.В.* Настоящий писатель (О Леониде Ивановиче Добычине) / В.В. Ерофеев // Флибуста – книжное братство: [сайт]. – URL: <https://flibusta.info/b/15836/read> (дата обращения: 23.09.2026).
8. *Каверин, В.А.* Эпилог: Мемуары / В.А. Каверин. – Москва: Московский рабочий, 1989. – 538 с.
9. *Кулешов, Л.В.* Искусство кино: (мой опыт) / Л.В. Кулешов. – Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
10. *Лебедев, С.В.* «Сказка» Пушкина и «кино-правда» Вертова: выдвижение как когнитивный принцип организации рассказов Л. Добычина / С.В. Лебедев // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей IV Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2024 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2024. – С. 94–107.
11. *Левченко, Я.* Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов / Я. Левченко // Горький Медиа: [сайт]. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/4/kontury-nenapisannoj-teorii-kinematograficheskij-syuzhet-russkih-formalistov.html?ysclid=mue2fvheu597542887> (дата обращения: 23.09.2026).
12. *Лотман, Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.

13. *Маркштейн, Э.* Синтаксис абсурда. О прозе Леонида Добычина / Э. Маркштейн // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., предисл., коммент. В.С. Бахтина. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 130–141.

14. Поэтика кино / под редакцией Б.М. Эйхенбаума. – Москва; Ленинград: Кинопечать, 1927. – 193 с.

15. *Сильман, Т.И.* Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – 223 с.

16. *Толстой, Л.Н.* Воскресение: роман в трех частях / Л.Н. Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. (юбилейное издание). Т. 32. – Москва; Ленинград: Гос. изд-во художественной литературы, 1936.

17. *Тынянов, Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.

18. *Федоров, Ф.П.* Добычин и кинематограф / Ф.П. Федоров // Вторые Добычинские чтения. Ч. I / под редакцией Ф.П. Федорова. – Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический университет; Saule, 1994. – С. 51–59.

19. *Цивьян, Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1895–1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.

20. *Шкловский, В.Б.* Литература и кинематограф / В.Б. Шкловский. – Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. – 59 с.

21. *Шкловский, В.Б.* О теории прозы / В.Б. Шкловский. – Москва: Федерация, 1929. – 269 с.

22. *Эйдинова, В.В.* О стиле Леонида Добычина / В.В. Эйдинова // Первые Добычинские чтения. – Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1991. – С. 59–60.

23. *Эйзенштейн, С.М.* Монтаж аттракционов / С. Эйзенштейн // Леф. – 1923. – № 3. – С. 70–75.

УДК 821.161.1

ПРЕДСТАВЛЯЯ ПРИЕЗЖЕГО ПРОПОВЕДНИКА:
РОМАН Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»
В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Л.И. ДОБЫЧИНА

Сергей Владимирович Лебедев

Литературное наследие Л.Н. Толстого занимает особое место в творчестве Л.И. Добычина. Отсылки к произведениям классика можно встретить и в малой добычинской прозе, и в его единственном романе «Город Эн». Но больше всего точек соприкосновения с романом «Воскресение», и в этом исследовании впервые показывается, какие

цитаты и парафразы из этого текста встречаются и в рассказах, и в романе Добычина. И как в своей последней повести «Шуркина родня» он вступает в своеобразный диалог с классиком: вкладывая пацифистские речи персонажей «Воскресения» в уста самому автору – Льву Толстому, он осмысляет их уже с позиций своих героев. Помимо этого, в статье также прослеживается становление интереса Добычина как к творчеству Толстого в целом, так и в особенности к роману «Воскресение».

Ключевые слова: Лев Толстой, Дмитрий Нехлюдов, «Воскресение», ирония, пародия, пацифизм, полемика, юбилей.

INTRODUCING A VISITING PREACHER: L.N. TOLSTOY'S NOVEL "RESURRECTION" IN THE CREATIVE SYSTEM OF L.I. DOBYCHIN

Sergey Lebedev

The literary legacy of Leo Tolstoy occupies a special place in the work of L.I. Dobychin (1894-1936?) – "our common idol," he called the writer in letters to M.L. Slonimsky. References to the classic's works can be found both in the small prose of Dobychin and in his only novel, The City of En (1935). But most of the points of contact are with the novel "Resurrection", and this study shows for the first time which quotes and paraphrases from this text are found both in the stories and in Dobychin's novel. And as in his last novel, "Shurkin's Family" (1935), he enters into a kind of dialogue with the classic: putting the pacifist speeches of the characters of the Resurrection into the mouth of the author himself, Leo Tolstoy, he interprets them from the perspective of his characters. In addition, the article also traces for the first time the emergence of Dobychin's interest both in Tolstoy's work in general and, in particular, in the novel Resurrection.

Keywords: Leo Tolstoy, Dmitry Nekhludoff, Resurrection, irony, parody, pacifism, polemic, jubilee.

Толстовские аллюзии «прошивают» насквозь повествование «Города Эн» (1935) – единственного романа Леонида Добычина. Исследователями уже указывалась связь этого добычинского произведения с «Отрочеством» и «Юностью» Льва Толстого, а также с его «Анной Карениной», «Мыслями мудрых людей» и рядом статей – «Так что же нам делать?», «Не могу молчать» и «Что такое искусство?» [4, с. 124]. Помимо этого, А.Ф. Белоусов отметил еще и отсылки к «Воскресению» в первой главе этой книги, но в целом сосредоточился на биографическом подтексте добычинского произведения, проведя параллель между персонажем Сержем Кармановым, его реальным прототипом Дмитрием Боряевым и

Дмитрием Нехлюдовым – сквозным, излюбленным героем многих толстовских текстов [2, с. 45].

Но этим присутствие «Воскресения» в «Городе Эн» не исчерпывается. Более того, следы последнего толстовского романа ведут к первым рассказам Добычина, сочиненным, по его признанию, летом 1923 года. Этот период можно принять и за точку отсчета, в которой возникает «Воскресение» как объект творческого переосмысления «уездного сочинителя», как иронически аттестует себя начинающий прозаик в письмах. Несомненно, сам роман был прочитан им ранее – интерес к толстовскому творчеству окончательно оформился во время его учебы в Санкт-Петербургском Политехническом институте им. Петра Великого, известного своим культам Толстого – «комитетом почина», «толстовскими» выставками и ежегодными собраниями «Поминки по Толстому», а также первым в России памятником писателю, установленным в читальном зале института в 1911-м – в год поступления сюда и самого Добычина. А с полной версией «Воскресения» он мог познакомиться в 1918-м после выхода текстовой реставрации Б.С. Боднарского – в этот год Добычин как раз покинул Петроград из-за начавшегося в городе голода и перебрался к родственникам в Брянск, что также могло стать и поводом для ряда его творческих обобщений, о чем речь ниже. Но актуализировать же содержание романа, вероятно, помогли обстоятельства иного рода: летом 1923 года в Брянске на подмостках местного «Театра миниатюр» прошла премьера «Воскресения» («Воскресенья», как сообщала о нем тогда пресса) – одного из первых сценических воплощений толстовского романа в советской России. Поставил спектакль некогда петербургский антрепренер, а после разъездной актер и режиссер Матвей Кириков с участием артистов московской оперетты. В частности, исполнительницей роли Катюши Масловой здесь выступила Раиса Карелина-Раич, в меру известная тогда кино- и театральная актриса, работавшая до Брянска в столичном театре Корша, и после вернувшаяся туда же. Постановка, как писалось в газете «Брянский рабочий», отличалась, помимо прочего, тем, что в ней было «много беллетристики и мало сценического действия». Хотя и отступлений от первоисточника рецензент газеты, скрывшийся за инициалами «П.Г.», тоже нашел немало. Меж тем «спектакль затянулся до 2 ½ часов ночи (или утра)» [9, с. 4].

Оставил ли Добычин без внимания эту постановку, учитывая и ее

столичный состав, и произведение, положенное в основу, и в целом скудную на яркие культурные события жизнь в уездном тогда Брянске, не известно. Но рецензию, скорее всего, видел – «Брянский рабочий» в ту пору он прочитывал более чем внимательно [6, с. 55–76]. Так или иначе, но именно летом 1923-го он пишет цикл рассказов «Вечера и старухи», в числе которых «Письмо» – единственный текст, впоследствии оставленный автором в почти неизменном виде, но переименованный в «Козлову» и опубликованный при его жизни уже в 1925 году.

Рассказ «Козлова» начинается с пародийного богослужения: «Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе. Приезжий проповедник предсказал, что скоро воскреснет бог и расточатся враги его» [5, с. 49]. Это сразу отсылает к знаменитому описанию службы в церковной тюрьме из «Воскресения». В романе эта сцена послужила приглашением Нехлюдова к графине на «собрание приезжего проповедника», которое тот покинул с отвращением, обозвав его «дикой бессмыслицей» [12, с. 279]. Такие реминисценции, а также мини-цитаты, выступающие маркерами толстовского романа, разбросаны по всему тексту «Козловой» – «*платки*», «*епитрахиль*» и т. д. вплоть до «*столба с преображением*», что отсылает к целому ряду комически-подражательных произведений, появившихся вслед за «Воскресением». Но вместе с тем на протяжении всего повествования у Добычина затрагиваются и глубокие, истинно толстовские темы – непощения ближнего и несправедного суда: советские служащие после христианской проповеди жгут картонного бога-отца, вешают куклу английского министра Керзона и с молитвой на устах пишут доносы – в общем творят все то, что Толстой обозначил как «*жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих, которая ведется сотнями и сотнями тысяч женщин*» – а среди действующих персонажей в добычинской «Козловой» только женщины – «*не только с разрешения, но и под покровительством правительственной власти*» [12, с.10–11]. При этом заглавная героиня постоянно читает приложение к «Ниве» – журнал, в котором в 1899-м впервые было опубликовано «Воскресение», и который выходил до 1918 года. Но о том, что это очень старые выпуски, в первом варианте рассказа подчеркивалось тем, что от них пахло мышами. Также Добычин акцентирует внимание на уютные сцены чаепития, во множестве присутствующие и в толстовском романе, и которые могут восприниматься как скрытая аллюзия на то, что осталось

от «Воскресения» в «Ниве» после основательной цензуры.

Но случай Козловой, которая, как и Нехлюдов, отрывается от своей среды и не может примкнуть, причем буквально, к революционному шествию, можно рассматривать как ироничную попытку осмысления Добычиным той ситуации, в которой он оказался сам. Покинув Петроград и попав в чуждую для себя среду, где не было даже книг, «кроме официальных» и в которой он вынужден был «убивать» свое время, о чем сообщает в письме К.И. Чуковскому [5, с. 248]. Он не может вернуться к прежней жизни – оттуда он только получает письма. С этого ракурса еще одной толстовской аллюзией представляется история с заменой изначального заглавия рассказа на фамилию его главной героини: Козлова, которая постоянно ждет письма, отправляет к Козловой Засеке – станции, где Толстой получал почту, адресованную ему в Ясную Поляну (о том, как устроена переписка писателя, в петербургском кругу Добычина знали не понаслышке: в 1910 году студент Политехнического института Н.М. Амосов писал Толстому, и тот ему ответил).

В целом в выборе фамилий для своих персонажей Добычин, скорее всего, следует логике Толстого: так, если фамилия «Нехлюдов», возможно, создана с использованием значения таких, по В. Далю и С.Б. Веселовскому, слов, как «нехлюд, неклюд» – неуклюжий, неустроенный человек, то в следующем добычинском рассказе «Ерыгин» (1924) фамилия заглавного героя, не менее неустроенного человека, подобрана подобным образом – от слова «ерыга», беспутная жизнь.

Еще один рассказ, в котором можно обнаружить аллюзии к «Воскресению» – это «Сорокина» (1925, переименован в 1931-м в «Дориан Грей»), где в финале мать заглавной героини «порол ватерпруф» – непромокаемое пальто. Эта деталь отправляет к роману Толстого – в «Воскресении» одна из сцен происходит на вокзале, где в ватерпруфе появляется экономка Аграфена Петровна, и при ней обсуждается «убийство» двух арестантов, погибших от солнечного удара. В рассказе Добычина присутствует намек на подобную дальнейшую судьбу одного из персонажей, о чем языком отнюдь не советской прессы «пророчествует» торговец: «В первую декаду – иссушающие ядра, – предложил газету зеленоватый старичок» [5, с. 79]. Тут важно отметить, что в русской классике английское слово *waterproof* впервые появляется именно у Толстого [13, с.63-64], затем его использует лишь Чехов, имевший также немалое влияние на Добычина (*«ревностно я сидел*

над Толстым и Чеховым», – звучит в имеющем автобиографическую основу «Городе Эн» [5, с. 177]).

Также коннотациями к «Воскресению» может служить и уайльдовская тема добычинского рассказа, позже вынесенная в название: с Дорианом Греем сопоставила в свое время Дмитрия Нехлюдова литературный критик Любовь Аксельрод (Ортодокс), обозначив в обоих произведениях главной темой победу духовного «я» над «животной личностью» [1, с. 29] – ее работа «Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда» впервые была напечатана в 1916 году в журнале «Дело», а затем выпущена отдельной книгой в 1923-м.

После публикаций «Козловой» и «Сорокиной» Добычин в 1926 году, судя по его письмам, начинает вынашивать идею романа, к написанию которого приступает в 1928-м – в год столетнего юбилея Толстого. В этот же год личный секретарь Толстого Н.Н. Гусев публикует текст первой редакции «Воскресения» по автографу, представляющему собой первую незаконченную редакцию произведения. А МХАТ объявляет о грядущей постановке В.И. Немировичем-Данченко этого же романа в инсценировке Ф.Ф. Раскольниковова – сцены из пьесы последнего печатаются в 1929-м в журнале «Искусство», но сам спектакль появится лишь в 1930 году [11, с. 31–32].

Так же – загодя – подступает к работе и Добычин: с 1926 года в его письмах начинают появляться обороты, позволяющие обрывать повествование в любом месте, например, «Простите и т.д.», «И прочее». Все они напоминают чтение протоколов в суде из «Воскресения»: «и т. д., и т. д., еще тринадцать пунктов». А в рассказе «Портрет», созданном в конце 1920-х, он использует в качестве рефрена зачин «Как всегда», повторяющий синтаксическую конструкцию из наречия и частицы «так же» из последнего романа Толстого: «Так же, как вчера, делались перерывы, так же курили; так же судебный пристав вскрикивал: «Суд идет», и так же, стараясь не заснуть, сидели два жандарма с обнаженным оружием, угрожая преступнику» [12, с. 122]. И у Добычина: «Как всегда, придя с колодца <...> Как всегда, раскланявшись с маман <...> Как всегда, на повороте, тронув козырек, отец откланялся» [5, с. 95].

И свой первый роман Добычин, как и свой первый рассказ, начинает с толстовской сцены тюремного богослужения, что в свое время и отметил в своей работе вышеупомянутый А.Ф. Белоусов. При этом Белоусов, а наряду с ним и другие исследователи атрибутировали сознательную гибель

одной из героинь «Города Эн» – Ольги Кусковой – под колесами поезда как реминисценцию «Анны Карениной» [10, с. 216]. Тогда как это, если строго придерживаться добычинского контекста, контаминация двух сюжетов, включающая еще и попытку самоубийства юной Катюши Масловой из «Воскресения». Ведь если суицид Карениной – это спонтанный, отчаянный шаг хаотично думающей в тот момент женщины, то Маслова мыслит довольно рассудочно: *«Она решила, что сделает так» из желания «отомстить ему хоть своей смертью»* [12, с. 131]. Более того, у Толстого ее действия описаны экономными художественными средствами, поданы весьма компактно – этой же манере следует и Добычин, у которого в итоге выходит следующее: «она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроясь на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду» [5, с. 169].

Перенимает для своего романа Добычин и такой толстовский мотив, как акцентированное упоминание резиновых шин – этот символ новизны и роскоши в «Воскресении» фигурирует трижды, обращая на себя внимание в незначительных, казалось бы, сценах своей звукописью. Например: «Только тогда слегка шевельнул вожжами кучер, и воронные рысаки, звеня подковами по мостовой, понесли мягко подрагивающую на резиновых шинах коляску на дачу» [12, с. 332]. Этот же прием с явной отсылкой к источнику вдохновения использует Добычин: «Мимо нас бесшумно прокатились дрожки. Их колеса не гремели, и одни копыта щелкали. Мы посмотрели друг на друга и послушали еще. «Резиновые шины», – наконец заговорили мы» [5, с. 125]. И на этом же «извозчиьем» фоне разворачивается еще одна толстовская тема – общение представителей привилегированных сословий с простыми людьми. Ср. у Толстого: «И извозчики знают о моих отношениях к Корчагиным», подумал Нехлюдов» [12, с. 18]. У Добычина: «Я удивился немного, услышав, что мужики, как и мы, разговаривают» [5, с. 149].

При этом и сам Толстой выступает в добычинском романе как современник рассказчика, который затем остро переживает его смерть. Что вполне соотносится с той ситуацией, в которой рос и формировался сам Добычин – писатель был для него живым классиком в школьные годы, учителем жизни и «кумиром» в студенческую пору, о чем упоминал в письме М.Л. Слонимскому [Добычин, с. 298], и – объектом живейшего интереса, чья жизнь и поступки находили отражение в карикатурах и

анекдотах той эпохи. О том, что Добычин был знаком с комической традицией в литературе и журналистике Серебряного века, свидетельствует, в частности, упоминание в «Городе Эн» журнала «Сатирикон», обложки которого в период, отображенный в романе (1901–1911), нередко украшали пародийные портреты Льва Николаевича.

В советское время пародии на Толстого оборачивались гротескной, карикатурной стороной к своим же создателям. Так, в год столетия классика «Комсомольская правда», желая показать реакционность писателя, в насмешливом тоне выставила его набросок из «Детской мудрости» — «Любить обижающих вас», приведя в качестве контраргументов суждения Ленина, Розы Люксембург и Плеханова. А в итоге, как отмечали читатели той поры, «хотели осмеять, а вышло наоборот; вот дураки-то!» [8, с. 65]. Свою лепту в эту, ставшей комической, ситуацию с истолкованием творчества Толстого внес и диспут о его наследии, развернувшийся на страницах ведущих литературных изданий — в частности, в журнале «Красная новь» сошлись его редактор, уже упомянутый Ф.Ф. Раскольников, и нарком просвещения А.В. Луначарский, и оба — на почве ленинского понимания «Воскресения». Первый видел автора романа в трактовке пролетарского вождя как выразителя идей революционного крестьянства, второй — крестьянства реакционного [11, с. 30–31].

Отзвуки этой полемики можно найти у Добычина в уже последнем и неопубликованном при его жизни произведении «Шуркина родня» (не ранее 1935). В этой повести и революционное, и реакционное крестьянство из российской глубинки показано в период Первой мировой, а затем и Гражданской войны. В одной из сцен жители пристанционного поселения читают письмо с фронта, в котором их родственник сообщает, как бьет немцев и что, вернувшись, так же расправится с нерадивым своим сородичем. После чего разговор сразу переходит на Толстого, который «тоже пишет», и тут дается вольный пересказ сцены из «Воскресения» с посещением острога приезжим проповедником, на сей раз иностранцем. Вспомним, что в романе это выглядело так:

«— Скажите им, что по закону Христа надо сделать прямо обратное: если тебя ударили по одной щеке, подставь другую, — сказал англичанин, жестом как будто подставляя свою щеку.

Нехлюдов перевел.

— Он бы сам попробовал, — сказал чей-то голос.

– А как он по другой залепит, какую же еще подставлять? – сказал один из лежавших больных.

– Этак он тебя всего измочалит.

– Ну-ка, попробуй, – сказал кто-то сзади и весело засмеялся. Общий неудержимый хохот охватил всю камеру» [12, с. 436].

У Добычина эта же сцена сжата, причем по-толстовски, до простодушного анекдота:

«...потолковали о том, что Толстой, говорят, тоже пишет.

– Священные книги, – сказал дед Матвей, – сорок раз переписаны были, и в них получились ошибки. Там пишется о подставлении левой щеки, а Толстой отвечает на это: «Да так он тебя и совсем убьет».

Все посмеялись» [5, с. 209].

Такое компилятивное упрощение толстовского и учения и творчества выглядит как пародия на критику пацифизма, которой подверглись последователи Толстого да и сам писатель в свой столетний юбилей. Этой критике, к примеру, было посвящено стихотворение В.В. Маяковского «Вегетарианцы», опубликованное в, опять-таки, «Комсомольской правде» 18 сентября 1928 года в подборке «Уроки толстовских празднеств. Кого мы чествуем – Толстого или толстовцев? Вегетарианское меню “по-братски”».

В целом «Шуркина родня» вышла объемной, панорамной картиной, включающей не только всю «прогрессивную» полемику, преобладавшую во всех родах искусствах того времени, но и все присущие ей штампы. Перед читателем разворачивается тот самый «праздник узнавания», царивший в первой половине 1930-х, в котором, по словам Е.Я. Марголита, нашли отражения главные мотивы времени – узнавание своего и распознавание чужого [7, с. 47]. И тут добычинский герой снова, как и персонажи его первых рассказов, оказывается в положении, тождественном нехлюдовскому – ни свой, ни чужой: он рвет связи с прежней жизнью, но найдет ли он себя в жизни новой, не известно: финал повести остается открытым. Но очевидно, что и в этом решении автор ориентировался на «Воскресение» Толстого – роман оказался актуальным для Добычина как в начале, так и в конце его короткого творческого пути, продлившегося всего лишь чертову дюжину лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксельрод, Л.И. (Ортодокс) Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда / Л.И. Аксельрод. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – 56 с.

2. Белоусов, А.Ф. Жизненная основа и литературный контекст романа Л. Добычина «Город Эн» / А.Ф. Белоусов // Вторая проза. Русская проза 20–30-х годов XX века. – Trento: Dipartimento of Science Filologiche e Storiche, 1995.
3. Брюханова, И. Связаны с его именем: к 160-летию со дня рождения Л.Н. Толстого / И. Брюханова // Политехник. – 1988. – сент.
4. Василькова, Г.С. Лев Толстой и Фридрих Ницше в «Городе Эн» Леонида Добычина / Г.С. Василькова // Добычинский сборник–7. – Даугавпилс, 2011.
5. Добычин, Л. Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
6. Лебедев, С.В. «Модная повесть»: «Ерыгин» и окрестности 1924 года / С.В. Лебедев // Добычинские чтения в Брянске: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2019 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: БГИТУ, 2019. – С. 55–76.
7. Марголит, Е. Фильма, которой не было. «Томми» и проблемы раннего звукового кино в СССР / Е. Марголит, М. Киреева // Киноведческие записки. – 2008. – № 88.
8. Молочников, В.А. Дневник. 1927–1934 / В.А. Молочников; вступительная статья, публикация и комментарии В.В. Павлова // Новгородский архивный вестник. Вып. 7. – Великий Новгород, 2008.
9. П.Г. Гастролирующее «Воскресенье» Льва Толстого // Брянский рабочий. – 1923. – № 183 (21 августа).
10. Петрова, А. Из заметок о «Городе Эн»: цитирование и историко-культурный подтекст / А. Петрова // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 213–217.
11. Скороход, Н.С. Ф.Ф. Раскольников и Вл. И. Немирович-Данченко: два взгляда на роман Л.Н. Толстого «Воскресение» / Н.С. Скороход // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 3. – С. 28–41.
12. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Том 32. Воскресение / Л.Н. Толстой. – Москва: Художественная литература, 1936.
13. Шанский, Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом / Н.М. Шанский. – Москва: Просвещение, 1986. – 160 с.: ил. – (Мир знаний).

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

УДК 908

ОПЫТ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ РОМАНА Л. ДОБЫЧИНА «ГОРОД ЭН» В ТЕАТРАХ РОССИИ: ОБЗОР СПЕКТАКЛЕЙ 2021 ГОДА ПО МАТЕРИАЛАМ СМИ

Николай Николаевич Амелин

В статье рассматриваются две театральные постановки 2021 года по роману Л. И. Добычина «Город Эн» – в Прокопьевском драматическом театре (режиссер А. Устинов) и в Малом драматическом театре – Театре Европы (режиссер Б. Павлович). На материале публикаций в СМИ проанализированы режиссерские концепции, сценические решения и восприятие спектаклей профессиональным сообществом. В статье также отражена полемика в театральной критике и подчеркнута просветительская роль постановок в актуализации наследия Л. Добычина.

Ключевые слова: театральная постановка, Л. Добычин, «Город Эн», Прокопьевский драматический театр, Артем Устинов, Малый драматический театр – Театр Европы, Борис Павлович.

EXPERIENCE OF STAGE IMPLEMENTATION OF L. DOBYCHIN'S NOVEL «THE TOWN OF N» IN RUSSIAN THEATERS: A REVIEW OF 2021 PERFORMANCES BASED ON MEDIA MATERIALS

Nikolay Amelin

This article examines two 2021 theatrical productions of L. I. Dobychin's novel «The Town of N» – one at the Prokopyevsk Drama Theater (directed by A. Ustinov) and the other at the Maly Drama Theater – Theater of Europe (directed by B. Pavlovich). Using media publications, the article analyzes the directors' concepts, stage designs, and the professional community's reception of the performances. The article also reflects on the controversy within theater criticism and emphasizes the educational role of these productions in updating Dobychin's legacy.

Keywords: theatrical production, L. Dobychin, «The Town of N», Prokopyevsk Drama Theater, Artyom Ustinov, Maly Drama Theater – Theater of Europe, Boris Pavlovich.

Сразу двумя театральными постановками по роману Леонида Добычина «Город Эн» был ознаменован 2021 год. В противоположных

частях нашей страны, в Прокопьевске (Кемеровская обл.) и Санкт-Петербурге, с разницей в несколько месяцев в двух театрах, удаленных друг от друга более чем на три тысячи километров, в Прокопьевском драматическом театре имени Ленинского комсомола и Малом драматическом театре – Театре Европы – прошли премьерные показы спектаклей под одним и тем же названием – «Город Эн». Два режиссера, Артем Устинов в Прокопьевске и Борис Павлович в Петербурге, в один и тот же год обратились к творчеству писателя Л. Добычина.

На данный момент оба режиссера хорошо известны в театральном сообществе России.

Артем Устинов окончил театральный факультет Самарской академии культуры и искусств (2009) и режиссерский факультет ГИТИСа (2014, мастерская Сергея Женовача). Поставил два десятка спектаклей в разных городах России, (Уфа, Тольятти, Улан-Удэ, Петрозаводск и др.). Один из учредителей, актер и режиссер независимого «Уместного театра» (Самара). Неоднократный участник фестивалей «Артмиграция» и «Артмиграция – детям», номинант премии «Золотая Маска – 2021».

Борис Павлович – театральный режиссер, педагог – учился на театроведческом факультете (1997–2000 гг., курс Николая Песочинского) и окончил актерско-режиссерский курс факультета драматического искусства СПбГАТИ (мастерская Геннадия Тростянецкого). В 2003–2005 гг. – режиссер Государственного Пушкинского театрального центра в Санкт-Петербурге. 2006–2013 гг. – художественный руководитель «Театра на Спасской» в Кирове. В 2013–2016 гг. руководил отделом социально-просветительских программ БДТ им. Товстоногова. Художественный руководитель проекта «Квартира» в Санкт-Петербурге. Ставил спектакли в театрах России, Казахстана, Эстонии. Дважды лауреат премии «Золотая Маска» (2019, 2020 гг.).

Обе постановки – первый в России опыт театрального воплощения романа «Город Эн» Леонида Ивановича Добычина – его главного и единственного произведения крупной формы. Премьера спектакля в Прокопьевске с подзаголовком «Записка на полях романа» прошла 28 апреля 2021 года, петербургская публика увидела постановку по «Городу Эн» 15 сентября того же года. Оба спектакля стали заметными событиями театральной жизни Петербурга и Кузбасса, что нашло отражение в публикациях различных региональных и общероссийских СМИ, в том числе и в профессиональных театральных изданиях.

На момент написания статьи выявлены шестнадцать публикаций в электронных СМИ, посвященных двум спектаклям одного года: это и краткие анонсы событий, официальные пресс-релизы, репортажи о премьере, и интервью с режиссерами, рецензии на спектакли.

Данная статья представляет собой обзор названных публикаций, позволяющих проследить историю постановки двух спектаклей, их оценку и восприятие профессиональным театральным сообществом России и совокупно представляющих опыт репрезентации прозаического текста Л.И. Добычина на театральной сцене.

Большинство публикаций стремились познакомить читателя с малоизвестным широкой аудитории творчеством советского писателя Л.И. Добычина, кратко излагали его непростую биографию. В этой связи также представляется интересным восприятие фигуры писателя Л. Добычина и презентация его образа в СМИ, оценка его романа авторами публикаций.

В указанных материалах о Добычине писали как об «особом, заповедном имени в русской литературе» [9]. При этом отмечалось, что «известным автором Добычина назвать сложно» [6]. Его называли «одним из самых загадочных писателей начала XX века» [12], биография которого «очень скудна и при этом окутана загадочностью» [4], а «образ Леонида Добычина окутан мистикой» [11].

Высказывались и несколько разнящиеся оценки, представляющие скорее личное восприятие творчества Добычина авторами публикаций. Так, один из авторов называл Добычина «не большим писателем тонкой и грустной музыкальной настройки» [3]. Также его характеризовали как «довольно элитарного автора», к которому «либо относятся негативно, либо не относятся вовсе по причине незнания данного писателя» [4].

Самого Добычина, скромного интеллигента в круглых очках, описывали как «человека тихого и нежного» [3], или даже «скрытного и замкнутого» [4].

Акцентируя внимание на раннем уходе из жизни писателя, авторы публикаций о спектаклях, отмечали, что именно «таинственный конец Добычина прибавляет читательского интереса к нему и его творчеству» [3], и до сих пор «загадочная смерть писателя порождает художественные интерпретации» [10].

В публикациях давалась и краткая характеристика самого романа «Город Эн», ставшего основой для двух театральных постановок. «Город

Эн» назывался одним из самых оригинальных текстов русской литературы [2]. Произведение характеризовали как легендарный роман, который после своей первой публикации в 1935 году и разгромной официальной критики был переиздан лишь в конце 1980-х годов [9].

Оценки произведения в целом отразили уже сложившееся в литературоведении понимание романа Л.И. Добычина как «романа взросления» и «романа воспитания», в котором через восприятие безымянного юного главного героя отображается жизнь в неназванном провинциальном городке на западной окраине Российской империи начала XX века. Отмечалась нестандартная писательская оптика, экспериментальность текста романа [см.: 2].

«Классический жанр романа-воспитания иронически переосмысливается Леонидом Добычиным и вскрывается с помощью модернистской стилистики потока сознания. В "Городе Эн" нет полноценного сюжета и героев, представленных в психологическом ключе. События следуют в календарном порядке друг за другом, без выделения главного и случайного. Течение жизни, точнее ее мельчайшие подробности, интересуют автора» [11].

«Рассказ ведется от первого лица, это такой поток сознания ребенка, который познает мир, жадно считывает и подробно фиксирует все окружающее его – предметы, запахи, людей, события» [12].

«"Город Эн" роняет минималистичные капли-слова, фиксирует мгновения дореволюционного детства героя. Собственно, все. Смысл – в простоте и изяществе. В музыкальности» [3]. «Каждый абзац, даже каждая фраза – стоп-кадр. Не ностальгия. Опись бывшего когда-то...» [15].

Вместе с тем в публикациях встречались и диаметрально противоположные в оценках взгляды на творчество Л. Добычина, обнаружившие явную полемику двух рецензентов. Один из них называл роман «Город Эн» повестью второго ряда, которая не кажется сильной литературой [см.: 3]. Такая позиция оспаривалась, утверждалось, что проза Леонида Добычина – явление никак не «второго ряда», а уникальное [см.: 15].

Публикации премьерного периода предоставили слово и создателям спектаклей, особое значение имеет возможность узнать режиссерское восприятие романа и его автора.

В частности режиссер Артем Устинов так говорил о писателе: «Добычин – это писатель обыденности. Но он может описать эту обыденность так, что ты начинаешь ощущать себя в каком-то ребусе» [2].

Борис Павлович в одном из интервью, согласившись с мнением Иосифа Бродского, называл роман одним из лучших произведений XX века: «Это непопулярная, но совершенно выдающаяся проза. Кроме всего прочего, именно то, что роман незаслуженно непопулярен, было одним из мотивов обратить внимание на такую замечательную книгу» [17].

Режиссерское видение и понимание романа определило особенности каждой из двух постановок. Оба режиссера подчеркивали исследовательский характер своей работы, однако задачи подобных исследований для каждого режиссера были различны.

Для Артема Устинова был важен поиск закономерностей, а сам спектакль становился еще и демонстрацией своеобразного исследовательского процесса: «Я человек аналитического склада ума, поэтому мне нравится всю эту кучу материала анализировать и в работе над спектаклем этот момент анализа есть. То есть мы рассказываем не саму историю города Эн, а еще и историю людей, которые прямо сейчас в этом романе копаются, выискивают там какие-то зерна, события, героев, реалии того времени, из чего вообще состояла жизнь вот этого маленького мальчика, который немного не от мира сего, в начале века. По сути, мы занимаемся исследовательской работой и это очень здорово, что театр может позволить себе поработать с режиссером не только над тем, что понятно, как делать, но и над тем, что непонятно никому, но вдруг можно совершить такое открытие и что-то из этого может интересное получиться» [9].

Противоположным был подход к материалу Бориса Павловича: «Мне близка концепция – череда разрозненных наблюдений мальчика, с его детским неконцептуализированным сознанием, растерянным взглядом на мир <...> И Добычину присущ подобный взгляд: пристрастный, заинтересованный, но растерянный. Мне кажется это колоссально интересным предметом для театрального исследования. Мы с артистами Малого драматического театра учились ничего не транслировать <...> Наша работа сложилась иначе. Мы пробовали не завязывать ниточки, не детерминировать А и В, перейти от ясной позиции к расфокусировке» [14].

Все вышеизложенные обстоятельства повлияли на сценическое решение, аудиовизуальное и художественное оформление спектаклей. Каждым из режиссеров были найдены свои приемы подачи прозаического текста Л. Добычина. Все это было весьма подробно описано в постпремьерных публикациях в профессиональных театральных изданиях.

Не представляется возможным сказать, знал ли Борис Павлович в Петербурге о постановке своего коллеги Артема Устинова в Прокопьевске, в имеющихся интервью он ни разу не упомянул об этом.

Но так или иначе, можно обнаружить общие черты в двух разделенных временем и пространством сценических воплощениях «Города Эн» Л. Добычина. Спектакли в Прокопьевске и Петербурге проходили на камерных сценических площадках, в каждом из них были заняты всего несколько актеров. В основу действия был положен нелинейный принцип подачи прозаического материала, фрагментарность, дискретность повествования. Особое внимание художники спектаклей, Игорь Каневский в Прокопьевске и Ольга Павлович в Петербурге, уделили многочисленным деталям, отобразившим предметный мир романа. Значимое место занимало музыкальное и звуковое оформление спектаклей. Оба режиссера включили в спектакли сцены с отсылками к биографии самого Л. Добычина.

По-разному было организовано сценическое пространство. В Прокопьевском театре оно представляло собой вытянутый прямоугольник, в центре находился длинный стол, на столе разнообразные предметы: настольные лампы, книги, фарфоровые статуэтки, горшки с растениями, стопки бумаг, открыток, фотографий, среди них и фотопортрет Л. Добычина, песочные часы, лупы, патефон и макеты городских зданий из папье-маше. Один из рецензентов назвал созданный предметный мир спектакля комнатой коллективного ушедшего детства, где вещи оказываются свидетелями и носителями памяти [см.: 6]. За столом – актеры в рабочей униформе, у стола – небольшой подиум и экран для проекций, по бокам, друг напротив друга – ряды мест для зрителей.

Сценография спектакля Малого драматического театра воссоздавала гостиную XX века: полки с книгами, старые газеты, стаканы в подстаканниках, кружевные скатерти, деревянные стулья с резной спинкой, вазы с засушенными цветами, тканевые абажуры, маленькие

светильники, этажерки, старинный глобус, низенькие столики, шахматы, тряпичные зонтики, коньки. Игровой площадкой было все пространство камерной сцены театра, включая и зрительный зал, в котором зрители сидели за небольшими столиками по обе стороны от сцены. В костюмах артистов комбинировались современная мода и одежда начала XX века.

Подробно описано в публикациях и само сценическое действие двух спектаклей, читатель может попытаться представить общую картину происходившего на сцене.

Актеры, занятые в спектакле Прокопьевского театра, были названы в программке «Исследователями», один из них – «Главным героем».

«Актеры-исследователи рассматривают фотографии дореволюционного города <...> Общаются, шутят, кокетничают, декламируют. Иногда примеряют образы персонажей, реплики которых читают, но все же не играют историю, а внимательно читают и анализируют» [8]. «Иногда они кажутся музейными работниками, иногда – учеными-комментаторами, иногда – равнодушными сотрудниками статистического бюро» [2].

«Инсценировка идет от идеи – исследователи анализируют текст, а значит, находят в нем закономерности. Из разных глав вычленяется и монтируется история семьи и героя...» [6].

«Большую часть спектакля игровое пространство затемнено, иногда погружается в абсолютную темноту. Вспышка настольной лампы – и следующий фрагмент текста» [8].

Уже говорилось о значении аудиовизуального оформления, выбранного Артемом Устиновым. По ходу действия на экране проецировались фрагменты текста романа, старые фотографии, анимированные иллюстрации, видеофрагменты. Камеры в руках актеров воспроизводили на экране изображения предметов на столе. Из смартфонов в руках исполнителей звучали рингтоны с современным мелодиями – «так в дореволюционную реальность вклинивается современность» [8]. А в одном из эпизодов актеры пели песню «В дороге» Михаила Фейгина на слова Овсея Дриза в переводе Генриха Сапгира: «Я спешу зачерпнуть горсть холодной воды из реки, которой уже нет...»

Характеризуя режиссерские приемы, использованные Артемом Устиновым, один из рецензентов отмечал их близость к документальному и свидетельскому театру [см.: 8].

«Артем Устинов не озабочен последовательностью событий. Он чередует и комбинирует чувственные ощущения, аудиовизуальные стимулы, ассоциации со способами высказывания, реплики из романа – со статистическими комментариями. <...> переключает режимы, <...> меняет способы репрезентации текста, как меняет и чередует функции актеров-операторов-комментаторов...» [2].

В спектакле Бориса Павловича артисты входили в коммуникацию со зрителями, превращая их в действующих лиц постановки: «Артисты чутко реагируют на происходящее и выстраивают спектакль здесь и сейчас, отталкиваясь от реакций зрителей и даже уличного шума» [11].

«Зрителей угощают чаем из самовара с баранками, подмигивают, тепло общаются, отпускают комментарии... Порой актеры говорят на разных концах пространства, и уследить и услышать всех сразу не удастся – как на настоящем вечере в гостях у друзей. Доносятся отдельные обрывки фраз, порой лишь многоголосие, и оно сплетается с музыкой, когда актеры подыгрывают на духовых, в единое полотно» [12].

«Молодые актеры участвуют в цепочках эпизодов, передавая реплики персонажей друг другу как эстафету» [15]. «Актеры то разговаривают "от себя", то вдруг отстраняются от текста...» [3].

Говоря о работе Бориса Павловича, рецензенты указали на характерный набор его сценических режиссерских приемов: дружественную компанию артистов, горизонтальные человеческие контакты «актер – зритель», чтение текста, разложенного на голоса [см.: 3].

Борис Павлович выстроил действие через многочисленные этюды, лишив историю крепкой сюжетной линии: «Он разбрасывает каждого персонажа на нескольких актеров, для него важно создать многоголосие» [13].

Ключевое значение в сценическом переложении «Города Эн» имеет образ главного героя, от имени которого ведется повествование в романе, автобиографичный характер которого заставляет искать общие черты героя и самого Л. Добычина и делает почти неразделимыми образы литературного персонажа, главного героя спектакля и писателя-автора.

Особенно это заметно в сценической версии романа Прокопьевского театра, в которой режиссер Артем Устинов сделал «Главного героя» действующим лицом постановки.

«Актеры выходят на маленькую сцену перед экраном, держа вешалку, на которой пальто, кепка и очки писателя. За экраном проходит тень главного героя. Наконец появляется он сам. Михаил Дмитриев, занятый в этой роли, похож на самую известную фотографию Добычина. <...> Исполнитель главной роли пластически и интонационно сдержан. Произносимые слова он как будто изобретает, нащупывает. Иногда приближается к актерам, сидящим за столом, но существует в другом измерении, и не до конца доверяет тому, что видит и слышит» [8].

«Главного героя сложно соотнести с каким-либо возрастом или периодом времени. Михаил Дмитриев, играющий эту роль, находится в каком-то очень чутком взаимодействии со всей сценической реальностью, точно касается ее кончиками пальцев. В финале его немного рассеянный взгляд внезапно обретает четкость. <...> И пока назойливые комментаторы спорят об инверсиях в романе и сравнивают автора с Джойсом, фигурка Героя и Автора сжимается и постепенно исчезает, поглощенная грудой бумажного хлама на экране» [2].

Все это по мысли режиссера должно было отсылать и к финалу романа, когда герой осознает свою близорукость, и к финалу жизни Л. Добычина с его загадочным исчезновением. Также в спектакль был включен эпизод, отсылающий к собранию Ленинградского Союза писателей 25 марта 1936 года, на котором коллеги обсуждали и осуждали «Город Эн», объявив роман непонятным и идейно чуждым. В этой сцене актеры представляли перед зрителями уже не исследователями, а предвзятыми критиками.

По-иному решил эти задачи в своей постановке Борис Павлович. В его спектакле ни один из актеров не играет Добычина, они все скорее исследуют произведение, судьбу автора и неспешное течение времени [12]. Вместе с тем именно эпизод биографии писателя становится финальной сценой спектакля.

«Актеры уносят столики и самовары, выносят декорации, задерживают занавес и дают нарочитое театрализованное представление, а на деле – демонстрацию травли Добычина. <...> В финале актеры, переодевшись в дорожные костюмы и сидя на чемоданах, делятся городскими байками – оказывается, все они видели в Петербурге тихого интеллигента в очках Добычина – кто у Дома книги, кто в часовом магазине» [12].

В спектакле Борис Павлович не стремился выстроить и историю главного персонажа романа. Это даже стало объектом для критики одного из рецензентов, который считал, что спектакль таким образом оказался лишенным своего центра – лирического героя: «...а если и есть в прозе Добычина ценность – это как раз центр, тихий герой, <...> со всеми тихими ценностями своей личной, не коллективной маленькой жизни, нежностью детства и бесконечностью раннего счастья как такового» [3].

И, пожалуй, среди критиков и рецензентов именно спектакль Борина Павловича вызвал весьма различные «модуляции и интонации в оценках: от восторженных до изумленных» [13].

При том, что работа Артема Устинова, имела в целом доброжелательные оценки критиков, хотя число рецензий в профессиональных театральных изданиях невелико. В прессе постановка была названа неспешной и подробной [см.: 8]. Обозреватели отметили особенную «камерную и ламповую обстановку» спектакля [4].

Спектакль даже характеризовался как эстетский [2]. При этом признавалась его современность: «Вневременная актуальность поймана режиссером в этом неторопливом, но неизбежном процессе подростковых трансформаций. А ранимость и тонкочувствие предъявлены как ценность, неотъемлемая черта сегодняшнего дня» [6].

По мнению одного из критиков, режиссеру и создателям спектакля удалось передать главную мысль романа, раскрывающуюся в его финальной главе.

«Прозрение как утрата внутреннего видения, потеря индивидуального – особого, «неправильного» – взгляда, взросление как утрата детской ясности и свободы. Спектакль заявляет право на возможность невзроslения, уважение наивности и уязвимости» [6].

Однако была отмечена и «главная проблема» спектакля: «Артисты не всегда попадают в тот нейтральный тон "комментирования", который предусматривался режиссером, невольно плюсуют, окрашивают необоснованными ничем эмоциями и оценками» [2].

Спектакль Бориса Павловича в Малом драматическом театре получил больше рецензий в театральной прессе, но оценки его были весьма полярные.

Признавалось ценное просветительское значение данной работы – знакомство зрителя с незаслуженно забытым автором [12]. Утверждалось, что цель постановки – знакомство и признание – была достигнута [11].

Один из критиков отметил композицию спектакля, в которой «многоголосие сливается в один чудесный ансамбль под названием жизнь, в котором у каждого своя партитура и особое видение истины» [11]. Другой рецензент подчеркнул особый музыкальный способ добиться цельности высказывания, найденный режиссером, а саму композицию спектакля с его живой и исключительно музыкальной «нестройностью» сравнил с джазовым свингом; в этом, по мнению критика, ансамбль спектакля смог достигнуть и художественного качества, и внутреннего масштаба [см.: 15].

В тоже время и игра актерского ансамбля, и общая композиция спектакля также стали объектами довольно жесткой критики: «...слишком много этих молодых голосов, каждый из которых прекрасен по отдельности, но ближе к финалу устаешь их различать. Дробление на этюды в конце концов сказывается на ритме, который начинает угасать во второй половине спектакля...» [13].

Подверглись критике сценические приемы, выбранные для постановки: многофигурность, нарочитая коллективная читка, аритмичность, голосовая нестройность – все это не работало и «не держало тело спектакля», лишено, по мнению рецензента, жесткого каркаса [3]. Автор рецензии называл причиной неудачи уверенность «умного концептуалиста Павловича» в апробированном «горизонтальном театре», инклюзивном инструментарии как универсальном [см.: 3].

Даже финальная мизансцена с чемоданами на вокзале, после которой, как виделось одним рецензентам, оставалась «хрупкая надежда, на то, что искусство победит тьму» [12], другими – признавалась банальной и примитивной «словно это финал "Вишневого сада" в сто первом российском театре» [3].

Несмотря на то, что спектакли в Прокопьевске и Петербурге шли в театрах одно время параллельно и были премьерными постановками одного года, в прессе не предпринимались попытки сопоставить или сравнить две сценические версии «Города Эн». Хотя некоторые рецензии на спектакли публиковались в одних и тех же театральных изданиях.

Лишь один автор, побывавший на двух спектаклях, в большой рецензии на «Город Эн» Бориса Павловича вскользь упоминает, что параллельно в Прокопьевске был тоже обнаружен свой «Город Эн» [15]. Театральный критик, не подвергая спектакли глубокому сравнительному анализу, определяет их главное отличие образно-метафорическим языком

и завершает свою рецензию рассуждениями о наследии Л. Добычина, о его месте в российской театре и в отечественной культуре в целом. Этот фрагмент позволим себе привести полностью в завершении данной статьи: «Вот так, между петербургскими поминками по Городу Эн и прокопьевской мемориальной акцией, посвященной его автору, располагается сегодня локальная территория Леонида Добычина. От Прокопьевска до Петербурга, между прочим! – актуализируется театральное внимание к Добычину. Он очень трудно, и притом скрупулезно, работал – фактически годами не имея не то чтобы сносных, а никаких условий для литературных занятий. Его голос уникален, не совпадает ни с чьим, он был белой вороной, которую и заклевали тогда в стенах Союза писателей. Он не примыкал к стае, – при том, что сегодня хорошо видно: подспудная российская литература тридцатых годов – мощный пласт, не ограничивающийся списком имен, уже затертых в лоск. Место Леонида Добычина там, где существуют Илья Зданевич, Константин Вагинов, ставшие наконец знаменитыми и абсолютно актуальными (и все-таки недостаточно освоенными) обэриуты. Театр, в свою очередь, находит ключи к этой культуре, постигает ее сущность и современное звучание» [15].

Таков общий обзор имеющихся публикаций СМИ, посвященных первому в нашей стране опыту постановки романа Л. Добычина «Город Эн» на театральной сцене. Спектакль Прокопьевского драматического театра имел примечательную фестивальную судьбу, стал лауреатом и дипломантом нескольких театральных смотров-конкурсов [5]. В настоящее время постановка уже исключена из репертуара театра. Спектакль по «Городу Эн» в Санкт-Петербурге идет и сейчас, на момент работы над данной статьей, и каждый желающий может приобщиться к роману Л. Добычина, посетив постановку Бориса Павловича в Малом драматическом театре – Театре Европы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алдашева, Е.* Артем Устинов в Прокопьевском драмтеатре исследует «Город Эн» Добычина / Е. Алдашева. – Текст: электронный // ТеатрЪ: [сайт]. – 2021. – 23 апреля. – URL: <https://oteatre.info/ustinov-gorod-en/?ysclid=mumcsbeq5s441858574> (дата обращения: 19.06.2026).

2. *Джурова, Т.* Живой / Т. Джурова. – Текст: электронный // Портал Flyingcritic.ru: [сайт]. – URL: <https://flyingcritic.ru/post/jivoi> (дата обращения: 19.06.2026).

3. *Дмитревская, М.* Ненастроенное пианино / М. Дмитриевская. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал: [сайт]. – 2021. – 14 октября. – URL: <https://ptj.spb.ru/blog/nenastroennoe-pianino/> (дата обращения: 15.06.2026).

4. *Дука, Н.* Город Эн / Н. Дука. – Текст: электронный // Побочный эффект: [сайт]. – 2021. – 19 мая. – URL: <https://pobochniki.ru/gorod-en/> (дата обращения: 19.06.2026).

5. История театра. – Текст: электронный // Государственное автономное учреждение культуры «Прокопьевский драматический театр имени Ленинского комсомола»: [сайт]. – URL: <https://www.pteatr.ru/about> (дата обращения: 26.06.2026).

6. *Казарина, А.* И проснусь я в мире невозможном / А. Казарина. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал: [сайт]. – 2021. – № 4. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/106/process-106/i-prosnus-ya-v-mire-nevozmozhnom/> (дата обращения: 19.06.2026).

7. *Новашов, А.* Осуществившееся будущее / А. Новашов. – Текст: электронный // Экран и сцена: газета о театре и кино: [сайт]. – 2021. – 25 марта. – URL: <https://screenstage.ru/?p=14597> (дата обращения: 19.06.2026).

8. *Новашов, А.* Писатель, похожий на кактус / А. Новашов. – Текст: электронный // Театръ: [сайт]. – 2021. – 22 мая. – URL: <https://oteatre.info/pisatel-rohozhiy-na-kaktus/?ysclid=mqknn0htdy357095085> (дата обращения: 19.06.2026).

9. Пресс-релизы: Премьера на прокопьевской сцене. – Текст: электронный // Министерство культуры и национальной политики Кузбасса: [сайт]. – 2021. – 27 апреля. – URL: <https://mincult-kuzbass.ru/news/9164/> (дата обращения: 19.06.2026).

10. *Ронгинская, Е.* Миф о писателе / Е. Ронгинская // Сцена. – 2021. – № 5. – С. 4–5.

11. *Ронгинская, Е.* Сила слова: в МДТ поставили забытый роман Леонида Добычина / Е. Ронгинская. – Текст: электронный // ЗОНД: [сайт]. – 2021. – 22 сентября. – URL: <https://zondnews.ru/sila-slova-v-mdt-postavili-zabytyj-roman-leonida-dobycina/17249> (дата обращения: 15.06.2026).

12. *Стародубцева, Н.* «Город Эн»: «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем, и она тиха» / Н. Стародубцева. – Текст: электронный // Арт-журнал «Около»: [сайт]. – 2022. – 29 сентября. – URL: <https://okolo.me/2022/09/gorod-en-nastoyashhuyu-nezhnost-ne-sputaesh-ni-s-chem-i-ona-tiha/> (дата обращения: 15.06.2026).

13. *Строгалева, Е.* Елена Строгалева о спектакле / Е. Строгалева. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал: [сайт]. – 2021. – № 4. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/106/process-106/elena-strogaleva-o-spektakle-106/> (дата обращения: 15.06.2026).

14. *Строгов, Н. Борис Павлович: «Массовый зритель – это TikTok. Театр ему не конкурент»* / Н. Строгов. – Текст: электронный // Академический Малый драматический театр – Театр Европы: [сайт]. – 2021. – 28 сентября. – URL: <https://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/427.json> (дата обращения: 15.06.2026).

15. *Таршис, Н. Был Город Эн* / Н. Таршис. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал: [сайт]. – 2021. – № 4. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/106/process-106/byl-gorod-en-106/> (дата обращения: 15.06.2026).

16. *Тимошук, А. Важная встреча с «Городом Эн»* / А. Тимошук // Сетевое издание «Kuzbass»: [сайт]. – 2021. – 27 апреля. – URL: <https://kuzbass85.ru/2021/04/27/vazhnaya-vstrecha-s-gorodom-en/> (дата обращения: 19.06.2026).

17. *Черкасова, В. Павлович выпускает в МДТ спектакль по Добычину* / В. Черкасова. – Текст: электронный // Театръ: [сайт]. – 2021. – 14 сентября. – URL: <https://oteatre.info/gorod-n-pavlovicha-v-mdt/?ysclid=mqkml15krc963616464> (дата обращения: 19.06.2026).

УДК 008(1-6)

ИСТОРИЯ ДОБЫЧИНСКОЙ ЧАСТИ БОТАНИЧЕСКОГО САДА им. Б.В. ГРОЗДОВА

Анастасия Олеговна Вороничева, Севастьян Валерьевич Егорушкин

Исследуется история связанной с именем писателя Л. Добычина части Ботанического сада Брянского государственного инженерно-технологического университета. Особое внимание уделяется сохранению памяти об «идеально забытом писателе» и перспективам дальнейшего реконструирования «добычинского пространства» на территории БГИТУ.

Ключевые слова. Л. Добычин, Ботанический сад им. Б.В. Гроздова, БГИТУ, история, добычинский камень.

THE HISTORY OF THE DOBYCHIN PART OF THE B.V. GROZDOV BOTANICAL GARDEN

Anastasiya Voronicheva, Sevastian Egorushkin

The article explores the history of a part of the Botanical Garden of the Bryansk State Engineering and Technology University associated with the name of the writer L. Dobychin. Special attention is paid to preserving the memory of the

"perfectly forgotten writer" and the prospects for further reconstruction of the "Dobychin space" on the territory of BGITU.

Keywords: L.I. Dobychin, Botanical Garden named after B.V. Grozdov, BGITU, history, Dobychin stone.

«Место, где стоял дом, в котором жил выдающийся русский писатель, представляет собой просто пустое место, огороженное железным забором. Сквозь щели в заборе можно осмотреть пустое место, этим забором огороженное» [3, 11], – таким в январе 2011 года увидел будущее место памяти Л. Добычина приехавший «по добычинскому следу» [4] московский прозаик Дмитрий Данилов. Рассмотрим подробнее, как складывалась судьба единственного на сегодняшний день в России места памяти Л. Добычина.

История Ботанического сада Брянского государственного инженерно-технологического университета неразрывно связана с судьбой города и брянской научной лесной школы. Сад был основан в 1944 году, сразу после освобождения Брянска от немецко-фашистских захватчиков. Инициатором его создания стал Борис Владимирович Гроздов. В то время из Сибири вернулись ранее эвакуированные студенты и преподаватели Брянского лесохозяйственного института. Для восстановления учебного процесса и проведения научных исследований требовалась экспериментальная база, и по просьбе ученого рядом с городским парком был выделен участок под создание Мичуринского сада.

Важно отметить, что территория, связанная с именем писателя Леонида Добычина, в первоначальную площадь сада не входила.

С течением времени ситуация изменилась. В 1982 году исполком Брянского горсовета народных депутатов принял решение снести когда-то принадлежавший Добычиным дом 47 по улице Октябрьской «в связи с новым строительством». В 1983 году дом, где проживал Л. Добычин, и хозяйственные постройки, ранее находившиеся на прилегающем к Ботаническому саду участке, были разрушены, а сама территория на долгие годы оказалась заброшенной и заросла кустарником. В конце 1980-х – начале 1990-х годов заведующий кафедрой дендрологии, селекции и озеленения Брянского технологического института Егор Никитович Самошкин неоднократно обращался к региональным властям с просьбой передать этот бесхозный участок вузу.

В начале 1990-х годов губернатор Брянской области Юрий Евгеньевич Лодкин принял решение о передаче территории университету.

Силами студентов участок был приведен в порядок: очищен и от кустарника, и от накопившегося мусора. На тот момент там еще сохранялись каменные сводчатые подвалы, которые планировалось использовать для хранения и подготовки семян древесных и кустарниковых растений.

Однако вскоре ситуация снова резко изменилась. После расчистки участок вновь был изъят и передан под строительство элитного жилого дома. Начались строительные работы: была задействована техника, вырыт котлован под подземную парковку, уничтожены исторические подвалы. На глубине около трех метров залили железобетонную плиту.

Это вызвало широкий общественный резонанс. Представители Брянской государственной инженерно-технологической академии (БГИТА, ныне – БГИТУ) и жители города выступили против застройки. Последовали многолетние судебные разбирательства, которые затянулись на годы.

Переломный момент наступил в 2011 году, после назначения Валерия Алексеевича Егорушкина ректором БГИТА. По его инициативе Ботанический сад посетил губернатор Брянской области Николай Васильевич Денин, ранее не бывавший на этой территории. В ходе экскурсии руководство университета обратилось с просьбой вернуть прилегающий участок, исторически связанный с садом и именем Л. Добычина.

Губернатор поддержал эту инициативу, отметив необходимость расширения Ботанического сада. В результате его распоряжения территория была возвращена вузу. Было принято решение ликвидировать котлован силами города. В течение последующих трех лет проводились работы по подсыпке и усадке грунта.

Возвращенная территория получила новую жизнь. Здесь были созданы коллекции гортензий и лилейников, разбит аптекарский сад. Сегодня этот участок стал не только частью научной базы университета, но и одним из самых живописных уголков Ботанического сада, его настоящим украшением.

По иронии судьбы, именно в тот, во многом судьбоносный для добычинской части Ботанического сада 2011 год, Дмитрий Данилов, на протяжении двенадцати месяцев ежемесячно приезжавший в Брянск и посещавший место, где некогда жил Добычин, в декабре в последний раз пришел к заветному «пустому месту», прощаясь с городом и завершая его

описание, и вновь отметил, что там ничего не изменилось: «Утром – пешком на улицу, названную в честь одного из месяцев, к пустому месту, где раньше стоял дом 47, в котором жил выдающийся русский писатель. В феврале, когда неожиданно убрали окружавший пустое место забор, казалось, что с этим пустым местом начнут происходить какие-то изменения, может быть, на нем наконец что-нибудь построят, это ведь очень странно, что уже многие десятилетия пустует это пустое место в самом что ни на есть центре города, на тихой уютной улице, но нет, почти год прошел, и никаких изменений, забора нет, небольшой котлован завален сухими ветками, припорошенными снегом, из земли торчит кусок стены разрушенного дома, тишина и полное запустение» [3, с. 153].

Роман Д. Данилова «Описание города» вышел в 2012 году и вошел в шорт-лист премии «Большая книга», но, к сожалению, не успел отразить связанные с добычинской частью Ботанического сада положительные перемены, происходившие в более поздние годы. Так, начиная с 17 июня 2017 года в Ботаническом саду возле единственной уцелевшей стены хозяйственной постройки (дома 47а), ранее принадлежавшей Добычиным, – так называемой «стены плача», а начиная с 17 июня 2019 г. – возле Добычинского камня в день рождения писателя ежегодно проходят акции, посвященные его памяти, которые до 2021 г. проводил Брянский государственный инженерно-технологический университет, а с 2021 г. их совместно проводят МБУК «Централизованная система детских библиотек г. Брянска» и БГИТУ [2, с. 169–170].

Отдельного внимания, безусловно, заслуживает сам добычинский камень, который в 2019 году по инициативе БГИТУ был установлен силами его сотрудников и студентов на месте дома, где с 1927 по 1934 годы жил Л. Добычин.

Сегодня по-прежнему открыты широкие перспективы для дальнейшего реконструирования «добычинского пространства» на территории Ботанического сада им. Б.В. Гроздова. Например, еще в статье О.В. Вороничевой и В.А. Егорушкина 2018 года «Сохранение памяти о Л.И. Добычине в культурном пространстве Брянского государственного инженерно-технологического университета», в частности, было предложено усилить символическое значение «стены плача», оставшейся от дома 47а, за счет частичного сохранения ее естественного облика, изображения (в виде барельефа) книги Добычина из серии «Забытая книга», забеливания небольшой части стены и

размещения на ней барельефа Л.И. Добычина и обустройства рядом со стеной уложенной плиткой ровной площадки, предназначенной для проведения мероприятий добычинской тематики [1, с. 160–161].

Так или иначе, история добычинской части Ботанического сада – это пример того, как неравнодушие и настойчивость научного сообщества и поддержка региональной власти могут сохранить и приумножить культурное и природное наследие города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вороничева, А.О. БГИТУ в судьбах русских писателей / А.О. Вороничева, Н.А. Сальникова // Вестник БГИТУ: сборник статей, посвященный 95-летию Брянского государственного инженерно-технологического университета. – Брянск, 2025. – С. 169–174.

2. Вороничева, О.В. Сохранение памяти о Л.И. Добычине в культурном пространстве Брянского государственного инженерно-технологического университета / О.В. Вороничева, В.А. Егорушкин // Добычинские чтения в Брянске: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: БГИТУ, 2018. – С. 158–165.

3. Данилов, Д. «Горизонтальное положение» и другая крупная проза: в 3-х т. / Д. Данилов. – Т. 2: Описание города. День или часть дня. – Москва: Городец, 2022. – 208 с.

4. Лебедев, С.В. Портрет художника в топосе. Брянская «одиссея» Л. Добычина глазами Д. Данилова / С.В. Лебедев. – Текст: электронный // Горький Медиа: [сайт]. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/11/portret-hudozhnika-v-topose.html (дата обращения: 01.06.2026).

УДК 82.0

ЛЕОНИД ДОБЫЧИН И ЕЛЕНА ТАГЕР

Алексей Иванович Кондратенко

Статья посвящена взаимоотношениям двух писателей 1930-х гг. – Л.И. Добычина и Е.М. Тагер, их трагическим судьбам. На основе писем, воспоминаний, сохранившихся документов автор предпринял, пожалуй, первую попытку реконструкции характера общения этих незаурядных личностей. Поставлен вопрос о необходимости подготовки издания сочинений Е.М. Тагер и сборника материалов о ней.

Ключевые слова: Л.И. Добычин, Е.М. Тагер, литературный Ленинград, литературная группа «Перевал», уголовное расследование.

LEONID DOBYCHIN AND ELENA TAGER

Alexey Kondratenko

The article is devoted to the relationship between two writers of the 1930s, L.I. Dobychin and E.M. Tager, and their tragic fates. Based on letters, memoirs, and surviving documents, the author has made perhaps the first attempt to reconstruct the nature of their communication. The article raises the issue of the need to prepare a collection of E.M. Tager's works and materials about her.

Keywords: L.I. Dobychin, E.M. Tager, literary Leningrad, literary group Pereval, criminal investigation.

Имя Елены Тагер можно встретить в фундаментальном сборнике документов РГАЛИ «"Мы предчувствовали полыханье..." Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны» в разделе о репрессированных литераторах. Здесь говорится о том, что под пытками она подписала показания на Н.А. Заболоцкого, Б.П. Корнилова, С.А. Колбасьева, О.Э. Мандельштама и Л.И. Добычина [6, с. 616]. Какая трагедия стоит за этой короткой справкой?

В начале 1930-х годов Елена Тагер была одним из самых близких друзей Добычина (он в шутку именовал ее «Тагерия», «Тагерша»). Не случайно составитель сборника «Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма» В.С. Бахтин отмечал: «Семья решительно не одобряла его стремления к творчеству. Именно поэтому Добычин вел оживленную переписку с семьей Слонимских, Н.К. и К.И. Чуковскими, Е.Л. Шварцем, Л.Н. Рахмановым, В.И. Эрлихом, Е.М. Тагер... с некоторыми другими писателями. Видно, что он дорожил этими связями, старался развлечь своих корреспондентов, рассказывая о каких-то смешных случаях, анекдотах» [2, с. 39].

Другой литературовед – А.Ю. Арьев – писал в комментариях к сборнику «Расколдованный круг»: «Круг литературного общения Добычина очерчен четко и невелик: Чуковские, Геннадий Гор, Вениамин Каверин, Михаил Слонимский, Николай Степанов, Леонид Рахманов, Елена Тагер, Николай Тихонов, Юрий Тынянов, Евгений Шварц, Мария Шкапская, Вольф Эрлих» [11, с. 669]. Так, в письме 25 июня 1930 года И.И. Слонимской, которая упрекнула его в том, что он никого не любит, Добычин ответил: «Дорогая Ида Исаковна. На Ваш запрос сообщаю, что из известных Вам лиц хорошо отношусь к нижеследующим:

1. Коле [Николай Чуковский],
2. Шварцу,
3. Тагерию,
4. Эрлиху» [3, с. 292].

Примерно в те же дни (1 июня) Добычин писал Слонимской: «...формалисты восторгаются той пьесой, про которую Вы говорили: я похвалил при них Тагерию, так они подняли такое твяканье, какого я никогда еще не слышал. Даже Лидия Тынянова протявкала что-то. Отсюда видно, что у них – мозги набекрень» [5, с. 179]. И спустя три дня: «Обложку мне хотелось бы такую, как у Тагерши... если расщедрытся на виньетку, то – такого же размера, как у Тагерши» [5, с. 179].

Кто же была эта женщина? Елена Михайловна Тагер (1895, по другим сведениям, 1896–1964) – писательница, переводчица. Родилась в Санкт-Петербурге в семье железнодорожного служащего, окончила частную гимназию М.Н. Стоюниной, училась на историко-филологическом факультете Высших женских Бестужевских курсов (не окончила). Участница Кружка поэтов при Пушкинском обществе Петроградского университета. Была знакома с Блоком, Тыняновым, Оксманом. Уже в ранние годы в ней проявились большие литературные способности, умение анализировать окружающий мир, образно и аналитически выражать свои мысли и чувства – очевидно, что такое сочетание достаточно редко в одном человеке. Увы, мы не знаем, какой была переписка Добычина и Тагер. Восполнить это незнание хотя бы в какой-то мере поможет письмо 19-летней Елены Александру Блоку. Получив ответ на свое первое письмо, она, не известная миру и городу юная поклонница, смело и открыто снова обращается к большому поэту, кумиру читающей публики. Вот отрывок из этого письма, датированного 30 января 1915 года: «Что я знаю о себе, о своем я? Разве я понимаю, что во мне происходящее и что поддельное, от чего мне нужно отвлечься, что – растить и беречь? Я ничего, ничего не знаю. – «Другие не помогут». Вы правы, конечно. И не помогут, и не скажут. А все-таки пытаешься подойти к другим. Мы все одиноки и все переживаем свое одиночество по-своему. Иные находят опору в самом себе или создают себе какое-ниб[удь] дело – суррогат жизни. А я хочу выйти на свет Божий, посмотреть в людские глаза, хочу разбить эту стену стеклянную, что встала между людьми и мной (или между мною и людьми?). Ничего никогда не выходит. Нет таких слов, которыми можно сказать самое

главное, основное. Нет того слияния душ, которого ждешь и жаждешь – и, должно быть, не может быть» [10, с. 183].

Елена Тагер вышла замуж за филолога-пушкиниста Георгия Маслова (1895–1920), в годы гражданской войны находилась в Поволжье на территории, занятой белыми. В Самаре уже в советский период начала 1920-х годов работала в американской организации помощи Г. Гувера (АРА). Была обвинена в шпионаже и выслана на два года в Архангельск. Вернулась в Ленинград только в 1927 году. Публиковала прозу, переводы (псевдоним Анна Регатт), в 1930 году в составе писательской бригады совершила большую поездку на Север.

Первая книжная публикация – участие в поэтическом сборнике «Арион» (Пг.: Сирин, 1918). В 1924 году в Архангельске местное общество краеведения выпустило сборник «На Северной Двине» с ее участием. В ленинградском издательстве «Радуга» выходили в свет ее небольшие сборники стихов для детей с иллюстрациями Л. Милеевой «Поясок» и «Венчики бубенчики» (1929, 1930). Написала пьесу «Васька Буслаев» на основе русских былин. В «Издательстве писателей в Ленинграде» вышли сборники ее рассказов «Зимний берег» (1929, 1931 – 2-е изд.). Госиздат художественной литературы выпустил сборник Содружества писателей революции «Перевал» с участием Тагер – «Ровесники» (1932). В московском издательстве «Советский писатель» вышли авторский сборник рассказов «Ревизоры» (1935), сборники «Якутский фольклор» и «Долганский фольклор» в литературной обработке Тагер (1936, 1937).

В донесениях агентов НКВД сохранилось несколько упоминаний Добычина в высказываниях Тагер. Так, в конце марта 1936 года в Ленинградском отделении Союза писателей СССР открылась дискуссия на тему «О борьбе с формализмом и натурализмом». Длившаяся несколько дней, она многократно запечатлена в литературе о Добычине. Так как полный текст стенограммы не сохранился, воспользуемся донесениями осведомителей. Писатель Г. Гор спорил с А. Толстым по поводу «Города Эн»: «Толстой говорит, что книга Добычина скучная и плохая, а между тем, этой книги нигде не купишь» [9, с. 29]. Ему вторила Тагер: «Толстой неправ в одном: книга Добычина талантлива, а не скучна и плоха» [9, с. 29]. И еще: «Я заранее знала, что формализм будет приписываться огульно. Добычин – это жертва вечерняя. Надо было на ком-то

отыграться, вот и выбрали его. А книжка его хорошая, и совсем никак не классово-враждебная» [5, с. 41].

Тагер поначалу была не согласна с версией о самоубийстве Добычина, о чем осведомители поспешили сообщить в НКВД: «Писательница Тагер Е.М. заявила: “Если бы это был не Добычин, то я могла бы поверить в серьезность намерения. Но так как у Добычина есть целый ряд странностей, то я не верю в то, что он может покончить с собой”» [9, с. 27– 28].

Примерно через год еще одно высказывание Тагер о загадочном исчезновении Добычина было зафиксировано в оперативной информации о мнениях ленинградских писателей по поводу прошедшего в Москве в феврале–марте 1937 года пленума Правления Союза писателей. Он был посвящен 100-летию со дня гибели Пушкина, но в основном свелся к жесткой критике творчества Б.Л. Пастернака и И.Л. Сельвинского. Итак, слова Тагер: «Когда я читала речь Сельвинского и его слова о травле, мне стало жутко и я вспомнила Добычина. Конечно, Сельвинский не сделает того, что сделал Добычин. У Сельвинского другой характер, у него хорошая квартира, жена и две хорошенькие девочки. У Добычина была лишь комната в коммунальной квартире и ничего, кроме литературы. Но таких, как Добычин, много» [9, с. 30].

5 сентября 1936 года секретарь Дзержинского райкома ВКП(б) А.А. Кузнецов (будущий первый секретарь обкома, секретарь ЦК и одна из самых заметных фигур «ленинградского дела») в докладной записке о положении в Ленинградском отделении Союза писателей секретарю горкома А.И. Угарову так характеризовал Тагер: «Бывшая эсерка. Сидела в заключении при советской власти. В союзе писателей рассматривается как склочница, интриганка и инсинуатор. Антисоветски настроена» [9, с. 27].

Тагер была арестована 20 марта 1938 года как участница правотроцкистской организации. Во время обыска у нее было изъято много рукописей, писем и других документов (надо полагать, было среди них немало связанных с Добычиным). Почти три месяца, до 11 июня, отрицала свою вину. Потом стала давать показания. В следственной справке отмечалось: на допросе Тагер призналась, что «в 1929/30 г. организовала литературную группу “Перевал”, в которую вовлекла ленинградских писателей: Чуковского Николая, Спасского Сергея, Куклина Георгия, приблизила к ней Берзина Юлия, Добычина Леонида, Стенича Валентина

и Фромана Михаила. Эта литературная группа превратилась в антисоветскую группу. Часто собираясь на квартирах друг у друга, участники группы обсуждали различные поэтические вопросы и вырабатывали свои к/р [контрреволюционные] политические установки... Эти вопросы (первый пятилетний план и коллективизация сельского хозяйства) обсуждали с враждебных позиций, предсказывали провал в их выполнении и делали вывод о неизбежности гибели советской власти. Особенно враждебно воспринималась политика ВКП(б) и Советской власти в области литературы.

В 1931/32 г. а/с [антисоветские] сборища стал посещать Лившиц Бенедикт Константинович, литературный переводчик, человек явно антисоветских убеждений... На одном из сборищ у Чуковского Н.К. в 1933 г. Лившиц выразил свое резкое недовольство устранением из руководства политической жизнью страны Троцкого. На всех беседах Лившиц пропагандировал к/р [контрреволюционные] троцкистские установки... На том же допросе Тагер показала: “В ряде случаев наши нелегальные сборища посещал Тихонов Н.С. и в происходивших беседах на политические темы полностью солидаризировался с нашими к/р [контрреволюционными] высказываниями. Вокруг Тихонова Н.С. примерно с 1931 г. группировались антисоветски настроенные писатели Заболоцкий Н.А., Корнилов Б.П., Добычин Л.И., О. Мандельштам, Цирельсон, Колбасьев С.А., Эрлих В.И., Дмитроченко И.Т., Калитин П. Тихонов Н.С. и его группа пользовались большим вниманием и поддержкой Бухарина, безотказно печатавшего их литературные произведения на страницах “Известий”» [4].

К тому моменту, как Тагер стала давать на следствии показания, Добычин уже два года значился пропавшим без вести, таким образом, никакие «факты» и признания ему повредить не могли. Военной коллегией Верховного суда СССР Тагер была приговорена к тюремному заключению сроком на 10 лет.

Срок отбывала на Колыме. Освободилась в 1948 году. Жила в Магадане и Бийске. В 1951 году была снова арестована и тогда отказалась от своих показаний 1938 года. Ее выслали на спецпоселение в Казахстан. Освободили в сентябре 1954 года, в 1956 году вернулась в Ленинград. Реабилитация, восстановление в рядах Союза писателей СССР. Попытки вернуть отобранные при аресте рукописи окончились безрезультатно. Заметим, что в современных архивах сохранилось

относительно мало документов, так или иначе связанных с жизнью и деятельностью Е.М. Тагер. Например, в РГАЛИ всего десять единиц хранения, в отделе рукописей РНБ – ни одной, в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга хранится ее писательское личное дело на 45 листах. Самый «насыщенный» личный фонд Тагер – в ИРЛИ РАН (Пушкинском Доме) – 49 единиц хранения.

Вернувшись в Ленинград, Елена Михайловна работала над романом о лагерной жизни, над романом о декабристах и повестью о «Светлане» Василия Жуковского. Ее стихи распространялись в самиздате, появились фрагменты воспоминаний, вышли в свет 3-е издание «Зимнего берега» (Москва: Советский писатель, 1957), уже посмертно – «Повесть об Афанасии Никитине» (Ленинградское отделение «Детской литературы», 1966). Умерла 11 июля 1964 года.

В 1994 году в московском издательстве «Возвращение» вышел сборник стихов Елены Тагер «Десятилетняя зима» (36 страниц, 300 экземпляров). Время от времени в столичных изданиях появляются публикации о ней [7; 8; 10]. Однако надо признать, издание собрания сочинений (и, возможно, писем, дневников, мемуаров) писательницы, а также сборника воспоминаний и материалов о ней – дело все-таки будущего. Будем надеяться, что выход в свет таких книг позволит пролить новый свет на историю ее взаимоотношений с Леонидом Добычиным, обозначить новые грани и в его личности, и творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, В.* Без просвета, или Послесловие к травле / В. Бахтин // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сборник. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 172–183.
2. *Бахтин, В.* Судьба писателя Л. Добычина / В. Бахтин // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сборник. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 37–50.
3. *Добычин, Л.* Письма к М.Л. и И.И. Слонимским (1928–1930) // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сборник. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 289–296.
4. К биографии Заболоцкого: (окончание). – Текст: электронный // LiveJournal: [сайт]. – URL: <https://lucas-v-leiden.livejournal.com/187670.html> (дата обращения: 3.06.2026).
5. *Мешков, В.А.* Писатель-загадка Леонид Добычин: крымские страницы / В.А. Мешков. – Симферополь: Таврида, 2015. – 224 с.

6. «Мы предчувствовали полыханье...»: Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 – сентябрь 1945 г.: Документы и комментарии. Т. 2 в 2 кн. Кн. 2. 1944 – 2 сентября 1945 г. / ответственный составитель З.К. Водопьянова. – Москва: РОССПЭН, 2015. – 766 с.

7. Никитин, Е. Одна жизнь и три срока. К 130-летию со дня рождения Елены Михайловны Тагер / Е. Никитин // Литературная газета. – 2025. – 1 ноября.

8. Огрызко, В. Мне ничего ни от кого не надо / В. Огрызко // Литературная Россия. – 2015. – 23 февраля.

9. Сажин, В.Л. Добычин. Новые материалы к биографии и творчеству / В.Л. Сажин // Культура и текст. – 2015. – № 1. – С. 9–33.

10. Соболев, А. Еще раз о ранней биографии Е.М. Тагер / А. Соболев // Литературный факт. – 2021. – № 2. – С. 160–188.

11. Расколдованный круг. Василий Андреев. Николай Баршев. Леонид Добычин: сборник / составитель Ф.Г. Кацас. – Ленинград: Советский писатель, 1990. – 686 с.

УДК 821.161.1

ДОБЫЧИН В БРЯНСКЕ И ЛЕНИНГРАДЕ В 1923–1928 ГГ. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ

Сергей Владимирович Лебедев

В статье приводятся ранее неизвестные документы, относящиеся к концу 1925 года – первой попытке Л. Добычина переехать из Брянска в Ленинград. Они также позволяют прояснить ряд фактов из его жизни и деятельности периода 1923–1925 гг. Приведенные документы снабжены комментариями с привлечением новых источников, также позволяющих глубже взглянуть на ситуацию в городах, где жил и работал писатель.

Ключевые слова: Есенин, Чуковский, Древетрест, Красная газета, местком, профсоюз, статотдел.

DOBYCHIN IN BRYANSK AND LENINGRAD IN 1923-1928. UNKNOWN PAGES

Sergey Lebedev

The article presents previously unknown documents dating back to the end of 1925 — L. Dobychin's first attempt to move from Bryansk to Leningrad. They also help to clarify a number of facts from his life and work during the period from 1923 to 1925. The documents are accompanied by comments based on new sources, which

also allow for a deeper look at the situation in the cities where the writer lived and worked.

Keywords: Yesenin, Chukovsky, Drevtrest, Krasnaya Gazeta, local committee, trade union, statistics department.

К началу 1925 года Добычин – автор одного опубликованного рассказа «Встречи с Лиз» в только-только выпущенном цензурой 4-м номере «Русского современника». И тем не менее он уже готов связать свою дальнейшую жизнь с литературой и – Ленинградом. Если в декабре предыдущего года начинающий прозаик всего лишь планировал кратковременную поездку в северную столицу, благодаря чему он «бы сделался умнее и стал бы писать лучше» [8, с. 249] (и Чуковский, как следует из письма от 26 января 1925 года [8, с. 252], предложил ему комнату для постоя), то уже в марте он задумывается о более длительном пребывании: «Корней Иванович, моя чиновничья профессия – "статистик". Как Вы думаете, можно ли в Петербурге поступить куда-нибудь такому чиновнику?» [8, с. 252].

В июне 1925-го в журнале «Ленинград» выходит его рассказ «Савкина», в конце лета он получает за него гонорар в тридцать рублей и решительность его растет: 8 августа Добычин сообщает Михаилу Слонимскому, что начинает писать про отъезжающую девицу – «прибуду с нею в Ленинград, как некоторый Флобер в Париж с «Мадамой» [8, с. 272]. В письме, посланном двумя днями спустя, он уверен, что «в конце сентября – начале октября или немножко позже адрес (постоянный) будет не «Брянск», а «Ленинград» [8, с. 273]. А 31 августа уточняет: «В Ленинград я еду попробовать там остаться. Может быть, ничего и не выйдет» [8, с. 274]. Меж тем поездка постоянно откладывается – ему задерживают жалование, начальство не отпускает в отпуск под предлогом подготовки ведомства к губернскому съезду. Однако, судя по переписке с Чуковским, в конце октября – начале ноября ему удастся побывать в Ленинграде, потому что уже 12 ноября Добычин в письме Чуковскому рассказывает, что «не ел у Вас яблок и меда: помните, Вы предоставили мне эту возможность? Может быть, она уже не повторится» [8, с. 257]. Но спустя неделю пишет ему же, что «через несколько дней я опять приеду» [8, с. 258].

Он вновь появляется в Ленинграде в конце того же месяца и уже 30 ноября 1925 года пишет заявление «Прошу предоставить мне работу статистиком» в Ленинградский Дрестрест (см. Приложение № 1) – личное

дело Добычина обнаружено в фонде учреждения, хранящегося в Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга (ЦГА СПб) [12].

Полное название его нового места работы – Ленинградский государственный трест лесной и деревообрабатывающей промышленности. Он был утвержден постановлением Севзаппромбюро 3 января 1922 года. При организации трест «имел в своем составе 5 лесопильных заводов, 4 комбината лесопильно-деревообделочного производства, 2 мебельных фабрики, 2 фабрики фортепианного производства, 1 ящичную фабрику, 1 обозный завод, 1 стружечный завод и 1 корзиночно-щеточную мастерскую, а всего 16 предприятий» [9]. Основная контора треста располагалась в доме № 5 на проспекте 25 Октября – так в 1918 году переименовали Невский проспект. Видимо, в этом здании работал и Добычин.

При трудоустройстве Добычин на листе заявления изложил свою краткую биографию (здесь и далее сохранена орфография оригиналов, цитирующихся по [12]): «Работал на экономическом обследовании Донской области в 1915–16 г., на обследовании экономического быта бассейна р. Сыр-Дарьи в 1916 г., заведывал статистическим бюро к-та по делам бумажной промышленности и торговли в 1916–17 г., работал в экономическом отделе главного земельного к-та в 1917 г., в статистическом отделе совета народного хозяйства Северной области в 1918 г., заведывал статоделом брянской биржи труда и отдела труда в 1918–20 г., секциями промышленной статистики и статистики труда в брянском губстатбюро в 1920–22 г. и статчастью брянского губпрофсовета с 1922 по конец ноября 1925 г.

Образование получил на экономическом отделении петроградского политехнического института.

Л. Добычин.

Состою членом союза соработников.

30 ноября 1925».

На заявлении стоит резолюция неустановленного должностного лица от 1 декабря 1925 года: «Принять по <нрзб.> II разряду». И приписка другого лица: «Согласно резолюции предлагается назначить на должность статистика с 1-го Декабря 1925 г.».

Далее, уже 2 декабря, Добычин заполняет подробную служебную карту для личного дела № 60, где есть ряд довольно любопытных фактов.

«Родился в 1894 году июня мес. 5 чис. в Витебской губернии

г. Люцине.

«Национальность по происхожд.» – «*великор.*»

«До 1917 г.» – «*русский*».

«Теперь» – «*гражданин СССР*».

«Бывшее сословное звание: ваше» – «*потомств. гражд.*»

«отца» – «*потомств. гражд.*».

Исходя из этих записей следует, что потомственное почетное гражданство, полученное еще прадедом писателя Семеном Никитичем в 1852 году, роду Добычиных все же удалось сохранить (Э. Голубева была уверена в обратном [с. 14]).

Следующие данные карты:

«Занятие до Февр. револ.» – «*служ.*»

«Имущественное положение до Октяб. револ.» – «*жил. служб.*»

«Родители» – «*жил. служб.*»

«Теперь» – «*живу исключительно службой*».

«Родители» – «*не владеют ничем*».

«Семейное положение» – «*одинокий*».

«Род образов.» – «*незаконч. высшее*».

«Ученое звание, степень» – «*не имею*».

«Последн. пройденное или неоконч. учебн. заведение» – «*Прошел 4 курса в Петроградск. Политехническ. институт. по экономическому отделению в 1911–15 гг. в Ленинграде*».

Спец. подготовки нигде не получал».

В графе «Знание языков» Добычин указывает, что свободно читает на французском и немецком. Хотя исследователи нередко приписывают ему еще знание английского и латыни на основании того, что цитаты на этих языках встречаются в произведениях и письмах прозаика.

Далее следуют графы – ответы:

«Родной язык» – «*русский*».

«Научные или практические работы» – «*нет*».

«Участие в прессе» – «*не участвовал*».

В графе «Бытность за границей и знание мест СССР» сообщает, что «*заграницей не был. По СССР – знаю по работе: Донскую и Ферганскую области и Брянскую губернию*».

«Партийность» – «*беспартийный. В прочих партиях не состоял. Репрессиям за политическую деятельность не подвергался*».

«Участие в профсоюзе»: «*впервые вступил в профсоюз*»

петроградских статистиков в апр. 1917 г. Теперь состою членом профсоюза совработников с сент. 1918 г.» Ранее А. Белоусов указывал, что в 1917-м Добычин впервые вступил в профсоюз печатников.

В графе «Общественная работа» Добычин пишет, что *«с марта 1923 года по декабрь 1924 года – председатель месткома Губпрофсовета Брянска, а с ноября 1924 по май 1925 – секретарь оргкомиссии Губотдела Совработников»*.

На этом стоит остановиться подробнее. Месткомы – местные комитеты служащих, стали создаваться как первичные органы профсоюзов в коллективах с численностью более 25 человек на основании постановления ВЦСПС от 15 апреля 1919 г. Они участвовали в заключении коллективных договоров (тарифных соглашений), следили за своевременной выплатой зарплаты, за выполнением администрацией всех норм по охране труда и социальному страхованию и своевременным внесением страховых взносов, посылали своих представителей в расценочно-конфликтные комиссии, заботились об улучшении условий труда, жилищных условий и т. д. На месткомы была возложена и функция низового судебного и административного производства в части организации так называемых товарищеских судов. Также к ним выдвигалось требование следить за исполнением директив окружных и губернских исполкомов, например, о необходимости изживать кумовство в учреждениях. При месткомах масштаба, подобного тому, который возглавлял Добычин, создавался ряд комиссий – контрольно-расценочная, конфликтная, культурно-просветительная комиссии и комиссия по охране труда [10]. Выходит, что Добычин, обычно представляемый мелким уездным служащим, более полутора лет руководил довольно влиятельным профорганом, о возможностях которого М. Булгаков в том же 1925 году шутил в одном из своих фельетонов: «Все построено исключительно на силах природы с разрешения месткома» [2]. Причем Добычин частично совмещал свой пост с должностью секретаря оргкомиссии губотдела совработников – образования не менее ответственного, хотя и носящего временной характер. И все это в условиях, когда внимание общественности не ослабевало даже к не кровной добычинской родне, до революции занимавшей весьма заметное положение в Брянске – к примеру, № 158 «Брянского рабочего» от 14 июля 1925 года появилась заметка о том, что Барташев, зять Добычина – бывшего владельца дома № 10 на площади Карла Маркса, по-прежнему занимает в этом доме

хорошую квартиру и его «надо подсократить».

Меж тем Л. Добычин, судя по анкете Древлтреста, вел и активную общественную работу. Так, в графе «Участие в съездах и конференциях, связанных с общественной деятельностью» он указал *«участие в 23–24 г. в городских конференциях брянского губотдела совработников»*.

То, что родственные связи самого Добычина не влияли на его карьерную и прочую активность, может объясняться как раз его должностями – и общественной, вероятнее всего вынуждающей его сотрудничать в том числе и с органами внутренних дел по части «мер воздействия» на лиц, подвергавшихся дисциплинарным взысканиям [11], и непосредственными профессиональными обязанностями, которые с 1923 года попадают в сферу интересов НКВД РСФСР. Так, губстатбюро еще в мае 1923-го получил циркуляр этого ведомства о реорганизации работы статистиков на местах, а также инструкцию о деятельности статистика-информатора, который должен назначаться из числа наиболее опытных работников и ежемесячно готовить специальный отчет о работе всех губучреждений и организаций для отправки его в столицу [3]. Насколько эти требования коснулось непосредственно самого Добычина, неизвестно, но то, что уже с этого момента он оказался в поле зрения госбезопасности, очевидно.

Далее в графе о состоянии здоровья он отмечает – *«вполне здоров»*.

В разделе воинской повинности пишет, что *«военного образования не имеет, в старой, белой и иностранной армиях не служил. В партизанских отрядах не участвовал»*. В Красной армии он так же не служил, но *«состоит на учете в военном столе 5 отделения Ленинградской милиции по 56 категории и № 1678 личной книжки»*. В ту пору 5-е отделение – это отделение Смольнинского района Ленинграда, в котором еще «были булочные с рогом изобилия на вывесках» [6].

Следом идут сведения о служебном стаже:

«С сентября 1918-го по май 1919-го – зав. статотделом биржи труда Брянска

С мая 1919 по май 1920 – зав. статотделом отдела труда Брянска

С июня 1920 по июнь 1922 – зав. секции промышленной статистики и статистики труда Губстатбюро

С июня 1922 по ноябрь 1925-го – зав. статчастью Губпрофсовета».

В графе «специальности» Добычин указывает основной специальностью «статистик» со стажем «10 лет». В графе «Съезды и

конференции» пишет об участии «в ноябре 1918 года в съезде статистиков биржи труда» и в мае 1922 – «в съезде заведующих секциями статистики труда по вопросам статистики труда ведомств НКТ и ЦСУ».

В заключение он сообщает, что взысканиям административным или дисциплинарным ни до Октября, ни после не подвергался. Наград не имеет.

На спецучете не состоит.

Затем, уже 7 декабря, Добычин получает в Древлтресте расчетную книжку №277 и соответствующую справку о ее выдаче, в которой указано, что он «поступил на должность статистика по XII разряду и ставке 75 р.».

Такая тарифная сетка, включая 17 разрядов, была введена в Советской России в 1922 году и на ее формировалась зарплата вплоть до 1926-го. Согласно ей, первые три разряда соответствовали неквалифицированным рабочим и ученикам, разряды с 4-го по 6-й – квалифицированным рабочим, прошедшим период обучения не менее полугода, разряды с 7-го по 9-й соответствовали квалифицированным рабочим с обучением не менее трех лет. Разряды с 10-го по 17-й охватывали уже административно-технический персонал. Так, к X–XIII разрядам относились счетно-конторские работники.

Тут можно вспомнить, что Добычин в письме к Лидии Варковицкой от 18 ноября 1928 года сообщал: «Почему я в Брянске: потому что здесь мне платят в канцелярии полтора рубля, а в Петербурге, когда я туда сунулся в двадцать шестом году, мне отвалили шестьдесят девять. Как видите, это очень просто» [7].

Почему 69, а не положенные 75? Оказывается, уже 28 декабря 1925 года Добычин пишет заявление в Правление Ленинградского Древлтреста: «Прошу уволить меня от службы в Древлтресте», в этот же день на заявлении появляется заключение управделами треста и резолюция «Уволить». Получается, что здесь он не проработал и месяца.

Но что стало причиной ухода? Если принимать в расчет только экономические причины – вдвое ниже, чем в Брянске, оклад, то перспектива дальнейшего проживания Добычина в Ленинграде действительно вырисовывалась не радужная. Начать с того, что город испытывал большие проблемы с поставкой продуктов – их всегда не хватало, а цены на них постоянно поднимались. Так, «Новая вечерняя газета» в № 236 от 16 декабря 1925 года сообщала об усиленном росте цен

на молоко – «с 1 по 15 декабря с 20 коп. до 25–27 коп., более чем на 25%. Причина – слабый подвоз на ленингр. рынок. Ожидается снижение цен не раньше сл. года». А «Красная газета» в № 295 от 24 декабря писала о том, что «Продолжают повышаться цены на муку и масло»: «Вчера ощущался даже некоторый недостаток в крупчатке. В частных ларьках цены на масло начинают повышаться до 1 руб. 30 коп. за 400 грамм. Подсолнечное масло в отдельных лавках рынка продавалось по 60 коп. за кило против 45 коп. в кооперативах». Дорожали и остальные продукты.

К тому же росла квартплата – жилфонд города ветшал и на его восстановление требовались все большие средства. Для этого было решено перейти на новую систему оплаты жилья, и «Новая вечерняя газета» еще в № 208 от 18 ноября 1925 года разместила проект Ленинградского откомхоза о том, что служащие и рабочие государственных и частных учреждений, работающие по 17-разрядной ставке, будут платить: «с 1 по 5 разряд – 15 коп., с 6 по 9 разряд – 25 коп., с 10 по 13 разряд – 30 коп., с 14 по 17 разряд – 35 коп. Лица, получающие зарплату по персональной ставке – 50 коп.» Окончательно утвердить эти тарифы планировалось в конце декабря.

В этот же период в городе грядут праздничные дни – не в силах отменить традицию отмечать Рождество, причем по юлианскому календарю, 25 декабря, ленинградские власти идут на компромисс, объявляя на это время официальные дни отдыха. Как писала «Новая вечерняя газета» в № 237 от 17 декабря, «24 декабря – учреждения работают нормально, 25–26 декабря работают только водопровод, больницы, аптеки, телефон, телеграф, электростанция, а также и те предприятия, где по условиям производства нельзя остановить работу. 27 декабря работа производится как обычно по воскресеньям». Днем позже издание сообщило, что «все торгово-промышленные предприятия 24 декабря торгуют до 7 ч. веч. Те из них, которые имеют право на позднюю торговлю, будут открыты до 10 ч. вечера. 25 торгуют только ларьки и ларьки инвалидов. Все остальные торговые заведения будут закрыты, включая рестораны, столовые и проч. Буфеты на вокзалах торгуют в обычное время без права отпуска спиртных напитков. На таких же основаниях в каждом районе должна функционировать одна дежурная столовая. Рынки 25-го, 26-го декабря и 1-го января закрыты».

Где же обедать в дни отдыха? Об этом так сообщила «Красная газета» в № 296: «Сегодня, 25 декабря, все столовые отдела общественного

питания ЛСПО закрыты. Обед можно получить только в дежурных столовых нарпита: «Привет деревне» – в Володарском районе;

«Шеркс» – в Московско-Нарвском; «Имени тов. Урицкого» – в Василеостровском;

«Труд рабочих» – в Петроградском; «Работница» – в Выборгском и «1-я образцовая» – в Центральном. Завтра, 26 декабря, открыты все столовые ЛСПО и рабочие столовые, не дежурившие 25 декабря. В воскресенье, 27 декабря, столовые работают, как в обычные праздничные дни».

Итого – шесть столовых на почти двухмиллионный к тому времени город. В ситуации, когда не работают рынки, лавки и другие торговые точки, шансы попасть в одну из них невелики, тем более для не слишком пробоивного на вид статистика. Возможно, все это напомнило ему Петроград 1918 года, когда в городе на Пасху так же не работали столовые, а голодающие лизали миски, что Добычин описал в рассказе «Тетка» в 1930 году, когда страна вновь столкнулась с дефицитом хлеба и это, надо полагать, оживило его воспоминания. Но в 1925-м на него подобные обстоятельства могли подействовать куда как сильнее – он вновь оказался вдали от семьи и помощи ждать было не от кого: все более обеспеченные знакомые отмечали наступление 1926 года «на крыше», а у него на это не было денег, как позднее признался в письме все той же Варковицкой.

И такое «праздничное» настроение Добычина могла усилить еще одна новость: в канун Рождества «Губфинотдел Ленинграда предписал провести первые удержания подоходного налога с рабочих и служащих за 1-е полугодие 1925–26 гг. в течение января 1926 г. в размере 1/6 части оклада», о чем сообщила «Новая вечерняя газета» в № 244 от 24 декабря 1925 г. А «Красная газета» в № 295 за этот же день привела такую статистику о доходах и расходах ленинградской рабочей семьи: «В октябре доход составил 107 рублей с копейками – на 11 рублей больше, чем в сентябре. Но растут расходы – если квартплата по-прежнему составляет 5% всех расходов, то на украшение квартиры тратит втрое больше. Почти половина расходов уходит на питание – 49 руб. 13 коп. Все время возрастают расходы на одежду и обувь: в августе на это уходило около 15 руб., в сентябре 19 руб. 25 коп., а в октябре уже 23 руб.».

В итоге полуголодному, предположим, Добычину предстояло четыре дня переваривать информацию о повышении цен на еду, жилье и бытовые нужды, а также грядущее урезание шестой части еще не полученного, но и

без того не слишком большого оклада. А после с таким багажом знаний выйти на службу 28 декабря.

И в этот же день становится известно о гибели С.Есенина. Хотя газеты об этом напишут сутки спустя, новость до Древлтреста, расположенного всего в семи минутах ходьбы от гостиницы «Англетер», где жил и был найден Есенин, могла дойти довольно быстро. К тому же на месте происшествия уже утром побывала поэтесса Мария Шкапская, в то время еще и внештатный сотрудник «Красной газеты», и хорошая, судя по переписке, знакомая Добычина, с которой он познакомился в этот приезд благодаря семейству Чуковских [8, с. 24–25]. Можно лишь предположить, какое впечатление на него произвело это известие, учитывая, что только минувшей весной были расстреляны есенинские друзья-поэты, и он отразил это в своем рассказе «Савкина» (см. статью об этом в данном сборнике). Но факт в том, что именно 28 декабря Добычин пишет заявление об уходе и больше в этот приезд не пытается трудоустроиться в Ленинграде (хотя, судя по объявлениям в «Красной газете», в декабре 1925-го статистики городу требовались).

Второй раз в Древлтрест Добычин обращается уже 4 апреля 1928 года, и ему выдают справку о том, что он состоял на службе в должности статистика Древлтреста «с 1 декабря 1925 г. по 28.XII.1925 г.» за подписью управделами Древлтреста. Судя по всему, эта бумага ему потребовалась в Брянске по месту службы – с октября 1927 года губисполком начал заводить карточки о движении сотрудников по отделам и управлениям, и эта работа велась вплоть до ноября 1928 года [4].

Оставил ли этот короткий ленинградский период след в творчестве Добычина? Судя по тем же письмам Варковицкой, он неохотно и даже недобро его вспоминал. Но рог изобилия на вывесках лавочек на Песках вполне мог обернуться золоченым окороком с вывески в «Городе Эн» – как раз возвратившись в Брянск в начале 1926-го, он начал вынашивать идею этого романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусов, А.Ф. Л. Добычин в Петербурге-Петрограде (1911–1918 гг.) // Добычинские чтения в Брянске: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Брянск, 18 мая 2018 г.) / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск: БГИТУ, 2018. – С. 99.

2. Булгаков, М. Мадмазель Жанна / М. Булгаков // Гудок. – 1925. – 25 февраля.

3. ГАБО / Гос. архив Брянской обл. Ф. 85. Оп. 1. Д. 631.
4. ГАБО / Гос. архив Брянской обл. Ф. 85. Оп. 1. Д. 1786.
5. *Голубева, Э.С.* Писатель Леонид Добычин и Брянск / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.: ил.
6. *Горный, С.* Вывески (Этюд) / С. Горный // Наш мир (Берлин). – 1924. – № 10 (25 мая). – С.119, 121.
7. *Добычин, Л.И.* Письма Л. Добычина к Л. М. Варковицкой / Л.И. Добычин; публикация, вступительная заметка и примечания С. Королева // Звезда. – 2019. – № 1. – С. 107–130.
8. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
9. Ленинградский Древлестрест: Работа лесопромышленных организаций // Лесопромышленное дело. – 1924. – № 13–14, июль. – С. 28–30.
10. *Пастух, М.П.* Документы профсоюзных органов как источник сведений о их роли в решении трудовых конфликтов в 1920-х гг. / М.П. Пастух, И.А. Гурулев // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 1. – С. 75–76.
11. *Токарева, С.Н.* Эволюция института ответственности в советской милиции в первой трети XX века / С.Н. Токарева // Образование и право. – 2020. – № 10. – С. 355.
12. ЦГА СПб / Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. Р-1074. Оп.17. Д. 60.

УДК 82-941

РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ ЖИЗНИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ОБЫВАТЕЛЯ В РАССКАЗАХ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Татьяна Ивановна Рябова

В статье рассматривается религиозный аспект жизни провинциального обывателя на фоне грандиозного исторического перелома послереволюционной эпохи. В добычинском повествовании характер религиозного сознания и поступки литературных персонажей свидетельствуют о наличии признаков духовного кризиса, приземленно-примитивного понимания веры и отсутствии восприятия христианства как преобразующей и просветляющей силы. Этот провинциальный мир, наполненный противоречивым существованием примет старого времени и новыми веяниями советского строя, в представлении писателя не

содержал в себе вдохновляющей духовной основы для оптимистического взгляда в будущее.

Ключевые слова: духовный кризис, переходный период, православная вера, религиозное сознание, христианство.

*THE RELIGIOUS ASPECT OF THE PROVINCIAL CITIZEN'S LIFE
IN THE STORIES BY LEONID DOBYCHIN*

Tatiana Ryabova

The article examines the religious aspect of the provincial citizen's life against the backdrop of the grand historical upheaval of the post-revolutionary era. In Dobychin's narrative, the nature of religious consciousness and the actions of literary characters indicate the presence of signs of spiritual crisis, a mundane and primitive understanding of faith, and a lack of perception of Christianity as a transforming and enlightening force. This provincial world, filled with the contradictory existence of the old-time signs and the new trends of the Soviet system, in the writer's view, did not contain an inspiring spiritual foundation for an optimistic view of the future.

Keywords: spiritual crisis, transitional period, Orthodox faith, religious consciousness, Christianity.

Исторический контекст религиозной жизни 20-х годов XX столетия был сложным, противоречивым и болезненным для верующих и церкви. Начавшийся процесс ее легализации, с одной стороны, сопровождался бурными спорами, конфликтами в среде православной иерархии, и с другой – жертвенным служением верующих христианским идеалам. Советской власти предстояло выработать новую религиозную политику в условиях перехода к мирному времени, а церкви, отстаивавшей традиционную идею «христианского государства», – преодолеть груз неприятия новой власти и начать поиск путей взаимодействия с государственным руководством. Переход партии к политике «религиозного нэпа» с апреля 1923 года означал лишь отказ от прямой конфронтации с церковью, но антирелигиозный вектор в деятельности партийных и советских органов продолжал сохраняться.

Натиск большевистской политики и идеологии на церковь проходил постепенно с использованием как методов прямого давления на церковных иерархов и их насильственной изоляции, так и манипулирования, сталкивания интересов духовенства с целью их дискредитации, максимально долгого пребывания церкви в состоянии безвластия и ее окончательного подчинения советскому государству.

Но религиозная жизнь внутри церковного пространства не прекращалась, кипела полемика между сторонниками патриарха Тихона и обновленцами, практически захватившими управление церковными делами после его смерти. Усилилась неразбериха в руководстве, увеличилось число расколов, и каждая из группировок претендовала на то, чтобы стать «истинной Церковью».

Со второй половины 20-х годов умеренная линия в религиозной политике советского государства сменилась жестким давлением на верующих и усилением антирелигиозной пропаганды по всей стране. Переломным моментом в выработке нового политического курса государства стало принятие 8 апреля 1929 года постановления ВЦИК и СНК РСФСР «О религиозных объединениях», что открывало новые возможности для усиления антирелигиозной борьбы и развертывания массового террора против духовенства и мирян [7, с. 183]. Исходя из постулата обострения классовой борьбы в ходе строительства социализма, органы власти на всех уровнях автоматически включали в ряды противников советского строя активных верующих, духовенство и религиозные организации. Заккрытие церквей, изъятие культовых ценностей, борьба с религиозными праздниками, снятие колоколов приобретает массовый характер. Так окончательно утвердилась политика силового давления на религиозную сферу жизни общества.

Леонид Добычин был непосредственным свидетелем этих переломных событий и их драматических последствий. Поэтому религиозный аспект в авторском повествовании представлен как необходимый и важный компонент пространства уездного города.

Провинциальная жизнь обывателя протекала на фоне непростой исторической реальности, столкновений старого религиозного быта с новыми, неизбежными чертами советского строя. В этом мире присутствовал широкий спектр христианских элементов: религиозные храмы, кресты, кадилы, колокольни, иконы, свечи и т. д. В практической жизни свидетельством сохранения позиции церкви и ее влияния на верующих были христианские праздники, традиционные религиозные обряды, службы, «крестные ходы». В нарративе добычинской прозы они наполняли религиозное пространство определенной смысловой и эмоциональной нагрузкой. Так, светлый облик церкви в глазах верующих ассоциировался с божественным миром и причастностью к религиозной жизни. В ранних рассказах автора при описании храмов преобладала бело-

розовая палитра красок, что соответствовало радостной атмосфере духовного подъема: «Церкви розовелись»; «Церковь стояла среди большой площади беленькая, ее крестик блестел...» [4, с. 81; 4, с. 207].

Ощущение полноценной религиозной жизни дополнялось колокольным звоном: «То там, то здесь ударяли в колокола»; «Запах церкви прилетел. Кругом звонили» [4, с. 78, с. 98]. В светлый праздник пасхи отец и сын шли «позвонить на колокольную» [4, с. 191]. Колокольный звон воспринимался как своего рода музыкальная проповедь, возвещающая о вере и духовном наполнении жизни простого мирянина.

Смена ориентиров в религиозной политике государства изменила внешний фон городского пространства. Его заполняли «церкви с «тусклыми окошками», «с выбитыми стеклами» и молчаливыми колоколами [4, с. 88, с. 83]. «Рождество наступало. Колокола были сняты и не гудели за окнами», – свидетельствовал автор в рассказе «Хиромантия» [4, с. 88]. Состояние верующего, одухотворенное внешним видом православных храмов, сменяло контрастное безрадостное ощущение, вызываемое невзрачным, приземистым обликом культового сооружения. «На горе, похожее на бронированный автомобиль, стояло низенькое, серое Успенье с плоскими куполами» [4, с. 59]. Эта унылая картина, представленная в нарративе «Лидия», подчеркивала бесцветность, мрачность обыденной жизни, несущей отпечаток внутреннего напряжения.

Меняющаяся реальность провоцировала совместное существование в городском пространстве несочетаемых примет уходящего старого мира и новых веяний советского строя с революционными лозунгами, маршами и антирелигиозной пропагандой. Но, как писал Виктор Ерофеев, два мира сошлись «не для героического противостояния..., а для оппортунистического сожительства» [6, с. 111]. В добычинской прозе приводится множество примеров абсурдного сочетания признаков переходной эпохи в городском пространстве. В «Шуркиной родне» писатель выразительно описывает следующий пейзаж: «Виден был верх колокольни за лесом, и крест одним краем блестел на ней. Черная, около колокольни видна была узенькая заводская труба».

«Поезд вынесся и застучал...» [4, с. 199].

В рассказе «Ерыгин» автор также фиксирует присутствие противоречивых символов в городском ландшафте: «Блестел

на колокольне крест. Флаг над гостиными рядами развевался» [4, с. 73]. Поразительное несовпадение признаков переломного времени находим и в нарративе «Хиромантия», где «церкви с тусклыми окошками» сознательно противопоставлялся внешний облик нового музея «“Наука” с отделениями гинекологии, минералогии и Сакко и Ванцетти...» «Музей сиял. Прелестные картины, красные от красных фонарей, висели возле входа» [4, с. 89]. Красный цвет, как символ революционной эпохи, подчеркивал значимость создания этого нового культурного объекта. А для верующих он служил печальной приметой нового времени. Атеистическую направленность политики государства выразила героиня рассказа: «Ко всеобщей теперь не мода» [4, с. 88]. Примечательно, что ее дочь, Маргарита Тихоновна, отправилась на Рождество не в собор, а в музей, ставший носителем антирелигиозного смысла. Данный эпизод показателен тем, что приметы нового времени по-разному воспринимались представителями старшего и молодого поколений даже в рамках одной семьи. В добычинском повествовании подобная ситуация просматривается и в отношениях матери и сына в рассказе «Встречи с Лиз»: «Чайник был уже на самоваре. Мать сидела за евангелием.

– Я исповедовалась» [4, с. 54].

Эта реплика не вызвала отрицательной реакции сына. Он сделал благочестивое лицо, и они стали пить чай. Но из дальнейшего описания автора выясняется, что Кукин «в парусиновой рубашке, с черным галстучком» был «не против низших классов», готов был сочувствовать новой власти, насвистывал «Вставай проклятьем» и, посетив библиотеку, просил дать почитать ему «что-нибудь революционное» [4, с. 54–55]. Такая характеристика дает основание полагать, что религия не вписывалась во внутренний мир данного персонажа. Кукин с удовольствием приспособливался к «новым веяниям», рядился в новые одежды, он был выбит из привычного духовного уклада жизни, но пока не укоренился в новом жизненном пространстве. Поэтому не было и острого противостояния между родственными персонажами. Это была типичная ситуация для многих семей обывательского мира. Но добычинская проза насыщена также примерами открытого и даже острого столкновения сторонников религиозной веры и воинствующих безбожников.

Портретный ряд, представлявший среду верующих, был разнообразен и наполнен как духовными лицами, занимавшими определенные ступени церковной иерархии, так и простыми мирянами.

На фоне неустойчивой и противоречивой действительности автором упоминаются не только православные «тихоновцы», но и обновленцы, старообрядцы, братство «святого Александра Невского». Внутри этого расколотого религиозного мира были свои пристрастия, свое понимание церковной жизни и свое восприятие бога.

Несмотря на разнообразие религиозных персонажей, их объединяющим началом было стремление сохранить веру, привычный характер обрядов и церковной службы. Героиня рассказа «Дориан Грэй» Сорокина, «поколебалась», но все же в страстную неделю заходит в церковь, где «духовные особы в черном бархате толпились на середине, перед лакированным крестом. – Глагола ему Пилат! ...» [4, с. 76]. Козлова, персонаж из одноименного рассказа, проснувшись в волнении от того, что во сне увидела святого Кук шу, вышла пораньше, «чтобы перед канцелярией забежать в собор» [4, с. 51]. В нарративе «Кукуева» молодая героиня, пытаясь, видимо, выразить свое благосклонное отношение к вере, просит, провожающего и явно недостойного ее кавалера, зайти в церковь, дверь в которую была открыта: «– Зайдем – сказала Шурочка. – Зачем? – Зайдемте. Сторожиха подметала пол. Господь висел на лакированном кресте. Иоанн и Мария стояли. – Так бы и я стояла, – прошептала Шурочка» [4, с. 331, 332]. Простой перечень этих незатейливых эпизодов свидетельствовал не только о готовности действующих лиц следовать определенным религиозным канонам, но поддерживать и даже прощать друг друга. «Религия - единственное, что нам осталось, – задумчиво говорила мать: – Пахомова – кривляка, но она – религиозная, и ей прощаешь» [4, с. 77]. В рассказе «Козлова» героиня внимательно выслушивает совет от Сутыркиной: «Когда вы с кем-нибудь ссоритесь, молитесь Иоанну-воину. Я всегда так делаю...» Этих слов оказалось достаточно, чтобы приобрести дружеское расположение ее слушательницы. «Хорошая женщина, – подумала Козлова – религиозная...» [4, с. 51–52].

В повествовательном дискурсе писателя мир противников религиозной веры был представлен не столь многочисленными, но выразительными лицами. Так, Павлушенька, герой рассказа «Савкина», хвастался перед гостьей: «Наука доказала <...> что бога нет». Она возражала и просила объяснить такое выражение как «мир божий» [4, с. 64]. Открытое противостояние верующих безбожникам автор показал на примере придуманных сюжетов начинающего писателя Ерыгина. Тот

мучился в творческих поисках и пытался найти героев и антигероев для своего произведения в соответствии с запросами нового времени. Его замысел состоял в том, что «“архирей и нэпманша” затевали контрреволюцию», а Настя Голубцова «выкинула из избы иконы и записалась в РКП (б)» [4, с. 67]. В рассказе «Козлова» главной героине пришлось столкнуться с агрессивным настроением толпы при выходе из храма. Оказавшись среди манифестантов-безбожников, она «через площадь еле продралась: пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла Интернационал.

– Мерзавцы, – шептала Козлова, – гонители...» [4, с. 49].

Подобные проявления святотатства становились распространенным явлением. Усиление антирелигиозной пропаганды сопровождалось обострением борьбы и внутри церкви. В обывательской среде религиозная полемика проходила в различных формах: домашних обсуждениях, публичных спорах, встречах с духовными лицами. Так, в «Шуркиной родне» писатель подробно описал диспут о боге и бессмертии души, подтверждающий интерес публики к подобным мероприятиям. Служители церкви не смогли прибыть, объяснив это своей занятостью. Начали без них. «Пришло много народу. Сначала был доклад, в котором ничего нельзя было понять, потом открылись прения» [4, с. 225]. Острые дебаты сопровождались криками участников, топотом ног сидевших на местах и свистом мальчишек. Одни выкрикивали: «Бога нет!» А другие – «Бог есть!». В моменты высшего напряжения ораторы, выходя на подмости, стучали кулаком по столу, а «председатель вскакивал и начинал звонить» [4, с. 225]. В итоге дискуссии присутствующие, не услышав убедительных аргументов ни от одной из сторон, согласились, что «бога не видно, но он есть» [4, с. 223]. Подобные ситуации с накаленной атмосферой дебатов и непримиримым характером выступлений свидетельствовали не только об отсутствии культуры дискуссий, но и легковесном, примитивном понимании верующими вопросов религии.

В исторический ландшафт переходного периода вписывались также лекции приезжего проповедника Введенского (За что умер Христос» и «Есть ли бог?») и дебаты после его выступлений. Эти сюжеты были приведены в рассказах писателя «Дориан Грей» и «Портрет» и имели под собой реальную основу. Петроградский священник А.И. Введенский, один из лидеров движения за обновление церкви, призывал совместить

христианство и социализм, обратив внимание на вопиющую нужду и бедность миллионов христиан. Но обновленцы имели в виду лишь этический аспект, а не политическую основу социалистического учения, отвергая, в том числе, революционное насилие.

В местной газете «Брянский рабочий» (1927 г.) воспроизводился факт приезда митрополита Введенского в Брянск и подробно описывался диспут, проходивший на сцене Брянского драматического театра [2]. На нем выступали митрополит Введенский, представлявший обновленческое направление, евангелист, бивший себя в грудь и уверявший, что именно он владеет истиной, и безбожник Еремеев. По мнению автора газетной статьи, последний участник прений, вооруженный обилием удачно подобранных цитат, озвучил истину. Она состояла в том, что религия – опиум народа. Как сообщалось в газете, аудитория его поддержала. Бурные дебаты проходили и на сцене рабочего клуба «Металлист» на фоне красных полотнищ и с участием тех же действующих лиц: митрополита Введенского, безбожника Еремеева и баптиста. Общий результат прений был провозглашен Еремеевым: «Нам с религией не по пути» [2]. Сравнение приведенных в газете эпизодов с текстом автора свидетельствует о совпадении места проведения мероприятия (сцены) и действующих лиц: обновленческого митрополита Введенского и безбожника «губернского значения Петрова», образ которого подразумевал подлинного участника прений Еремеева [4, с. 97]. Символичен выбор места выступления духовенства. Сцена драмтеатра, предназначенная для игры актеров, а не религиозных прений, стала своего рода декорацией для выражения богохульства большевистской политики в отношении церкви. «Сад цвел на сцене. Нимфа за кустом белелась, прикрывая грудь» [4, с. 99]. Парадоксальность ситуации состояла в том, что серьезные дебаты, направленные на дискредитацию религии, приобретают на сцене храма искусств характер лицедейства. А визит духовного лица Введенского происходит на фоне калейдоскопа праздничных развлекательных мероприятий. Это театрализованное представление в бывшем соборе, реконструированном под кинотеатр, выступления физкультурников, пение хора и «дни есенинщины», носившие уже политический, изобличительный смысл и предвещавшие драматическую развязку. «Громкоговорители на площади хрипели. На паперти толпились кавалеры, покупая семечки... Гремел оркестр» [4, с. 99–100].

Поразительно контрастировала с сознательным отношением к религии абсурдная ситуация, связанная с сообщением о лекции Введенского. Оно исходило от «грудастой девицы», сунувшей записку Сорокиной и быстро исчезнувшей из зоны видимости [4, с. 99]. Мимолетность ее появления, ироничный подтекст в описании писателем ее пошловатого внешнего вида ставили под сомнение серьезность самого мероприятия и сознательное восприятие веры обывателем. Особый смысл приобретает реакция героини рассказа «Портрет» – девочки, посетившей лекцию Введенского. «Мы рассматривали зрителей. Отец сидел, зевал» [4, с. 97]. Следовательно, действия, развернувшиеся на фоне пошлости, художественной безвкусицы и абсурда, вызывали у определенной части публики неприятие. Эти жизнеощущения, отмеченные писателем, безусловно, являлись подтверждением духовного кризиса переломной эпохи.

Показательные примеры дискредитации веры, ее приземленно-примитивного понимания достаточно часто встречаются в легкомысленных, а иногда и кощунственных действиях литературных персонажей Добычина. Например, в рассказе «Лидия» героиня «Свистуниха, в беленьком платочке, выскочила из ворот.

Смотрю на дорогу.

– Принимаю икону, – похвалилась она» [4, с. 60]. Но вскоре сообщила, что спешит к покойнику, «пока светло». В ее сознании ценность иконы как важнейшего символа верующих уравнивалась любопытством к утопленнику, необычному, но все же бытовому событию земной жизни.

В нарративе «Портрет» воодушевленная и величественная «Маман» радостно объявила членам своей семьи, что в библии «все, все предсказано...» и «посмотрела значительно» [4, с. 98]. Но диссонансом этому возвышенному настрою персонажа служит неприглядная картина окружающей обстановки: «Сапожной мазью и помадой пахло. Библия лежала на столе» [4, с. 98]. Видимо, ощущая дискомфорт от этой общей неприглядной атмосферы дома, отец, будучи врачом, отправился «к больной», а девочка, от лица которой велось повествование, «тоже улизнула». Вопиющее противоречие между духовной высотой восприятия веры и низменным к ней отношением проявлялось и в действиях духовенства. В рассказе «Козлова» автор приводит эпизод: «Скрипнула дверь, епископ вышел из сторожки – простоволосый с ведром помоев.

Постоял, считая удары часов на каланче, и опрокинул свое ведро под столб с преображением» [4, с. 51]. Поразительные контрасты религиозного сознания в нарративе «Козлова» демонстрирует и другой пример, когда «сорок восемь советских служащих пели на клиросе» [4, с. 49]. В рассказе «Встречи с Лиз» в один и тот же час «штрафные пели Интернационал», а солдаты в ротах – «Отче наш» и «Боже царя храни» [4, с. 58]. Таким же абсурдным выглядит газетное объявление, посвященное подготовке к празднованию годовщины Октябрьской революции. Одно было от кондитера Харина, где он рекламировал праздничный перечень хлебных и кондитерских изделий. А другое – от епископа с информацией о торжественной службе и благодарственном молебне в честь советского праздника [4, с. 52–53]. Автор, используя этот пример городской повседневности, воспроизводит подлинные исторические реалии 20-х годов. После заявления патриарха Тихона о лояльности к советской власти в церквях действительно проходили молебны, что никак не сочеталось с идеологической направленностью торжества.

Приметой нового времени стали выборы дьякона. Автор в нарративе «Портрет» создает удивительный образ переходной эпохи: ораторствующего кандидата «на дьяконскую должность, в галифе... – Я из пролетарского происхождения! – восклицал он» [4, с. 95]. Таким образом, новые веяния времени, наслаиваясь на традиционное религиозное сознание, подвергали его деформации. Но подобный симбиоз в большинстве случаев не означал кардинальной трансформации сознания и более глубокого отношения к содержанию религии, и потому часто воплощался в карнавальном, шутовском облике персонажа.

Бытовой уровень восприятия веры и потеря святости религиозных символов особенно ярко проявлялись во время религиозных праздников. В повествовании автора они приобретали либо характер безудержного веселья и шутовства, либо показной религиозности, не имевшей ничего общего с внутренним смыслом православия.

Чаще всего писатель прибегал к описанию исключительно важного для верующих праздника Пасхи. При всей прозаичности и бесцветности провинциального мира этот день заполнял жизненное пространство обывателя более ярким колоритом красок, разнообразием эмоций, радостным настроением верующих и их нарядным внешним видом. Праздничная атмосфера выразительно передается во многих эпизодах

авторского повествования. Так, в нарративе «Козлова» героиня «со светлым лицом... достала из лекарственного шкафа баночку малины – Пасха, наслаждалась Авдотья» [4, с. 51]. Другое действующее лицо из рассказа «Прощайте» – «Кубариха» в праздничном наряде зазвала гостей и «подала кулич с цветком на верхней корке и яйца» [4, с. 47]. Такая же атмосфера праздничной суеты просматривается и в тексте «Портрета». «Кулич был виден. Цинерария стояла на окне.

– Христос! – задребезжали в доме. Запах церкви прилетел. Кругом звонили» [4, с. 98].

Массовое участие горожан в религиозных мероприятиях свидетельствовало о размахе празднования Пасхи. «Гуляли семьи. Маленькие дети спали на руках. Колокола звонили» [4, с. 99]. На страницах своих рассказов писатель воспроизводил перечень традиционных обрядов, соблюдаемых верующими во время поста и в день Пасхи. В «Шуркиной родне» Добычин писал, что «бабушка, идя к причастию, нарядилась, одев поясок с молитовкой. После причастия ели студень и весь день старались не грешить» [4, с. 211]. В повести «Дикие» автор подробно описал действия персонажей в светлый день Пасхи. Утром отец с Трофимом ходили позвонить на колокольне. Как и полагалось в праздничные дни, они вышли «нарядные, с примасленными волосами, в розовых рубашках, выпущенных на штаны, в жилетах и без пиджаков» [4, с. 191]. Этот бытовой штрих, выделенный автором, подчеркивал значимость религиозного праздника для его героев. Продолжив путь, «они христосовались по дороге с встречными и заходили то в один двор, то в другой – поздравить с праздником и выпить» [4, с. 191]. Но восприятие праздника действующими лицами сюжета было разным. Так, Сашка, по словам автора, «прикатившая на таратайке», явно не принадлежала к сторонникам православной веры и интересовалась совсем не религиозными вопросами: «кто был в церкви, в чем ходили, были ли уже попы на их улице» [4, с. 192]. Столь легковесное отношение к религиозным традициям не соответствовало духовному смыслу светлого дня Пасхи, символизирующего воскресение Христа. Прimitивные стереотипы уходящего патриархального мира проявлялись и в других эпизодах повествования. Например, в «Шуркиной родне» автор детально описал посещение кладбища литературными персонажами. «В день Пасхи встали поздно и принарядясь, отправились на кладбище, <...> Добравшись, покрошили красное яйцо и ломтик кулича на бабкину

могилу...» [4, с. 223]. Чуждыми духу светлого праздника были не только подобные искаженные проявления религиозности, но и подмеченные автором детали окружающей обстановки. Наслаждаясь праздником, героини рассказа «Козлова» «перед киотами зажгли лампадки и при двух лампах пили настоящий чай» [4, с. 51]. Но эта благодатная атмосфера нивелировалась уточняющим дополнением сомнительного свойства: «воняло керосином и копотью» [4, с. 51]. Радостному праздничному настрою верующих явно противоречила и будничная характеристика жизни обывателя в рассказе «Прощайте»: «Настала Пасха. Делать нечего. Кунст спал, смотрелся в зеркало, ел выдачу», получив продовольственный паек от Советской власти [4, с. 47]. А в соседней комнате атмосфера соответствовала примитивному народному представлению о религиозном празднике. Сиделка «угощалась» с сослуживцами. «Ударяли в бубен, пили спирт и крякали» [4, с. 47].

Еще более вопиющим диссонансом духовному предназначению Пасхи были развлекательные мероприятия, воспринимавшиеся зрителями с буйной радостью и безудержным весельем. Они сопровождались выступлениями цирковых артистов, украинской труппы танцоров с топотом и криками «Гоп», представлениями заезжих магов и иллюзионистов, приездом зверинца и другими забавами [4, с. 100–101]. «Музыкант с букетом на груди отзванивал на водочных бутылках» [4, с. 101]. Фокусник «Али-Вали... отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся» [4, с. 100]. Но парадокс ситуации состоял в том, что все эти балаганные и фантасмагорические сюжеты, красочно описанные в рассказе «Портрет», проходили либо в пространстве возле собора, либо в кинотеатре «Октябрь», переоборудованном из бывшего кафедрального храма. «В фойе чернелись пальмы. Рыбки разевали рты. Гремел оркестр» [4, с. 100]. Героиня повествования, «взойдя на паперть», взяла билет, где «топтались кавалеры» [4, с. 96]. Исторический контекст этих событий и упомянутые в рассказе местные объекты имели под собой реальную основу, что убедительно доказала в своем исследовании Э.С. Голубева, восстановив трагическую историю переустройства кафедрального собора [4, с. 80–81].

В этом жизненном пространстве смешалось все: элементы святости и пошлости, религиозная вера и чуждые миру высоких материй признаки мещанского быта, православные праздники и разнузданное веселье,

сопровожаемое антирелигиозной пропагандой, колокольный звон, возвещающий о божественном мире и панихида на кладбище, где одновременно «молились», «ели» и «играли на гармошках» [4, с. 233]. Этот жизненный цикл завершает похоронная процессия с соответствующими религиозными ритуалами.

Описания похорон встречаются многократно в добычинском тексте с подробной детализацией («Встречи с Лиз», «Савкина», «Конопатчикова», «Портрет», «Нинон» и др.):

– Стал слышен похоронный марш и показались «черные знамена» [4, с. 74];

– Послышалось пронзительное пение и показались похороны. Человек в рубахе нес крест... [4, с. 111];

– Старуху Железнову хоронили по-церковному. Покачивались на ходу хоругви и негромко пели отдуваемые ветром голоса [4, с. 392];

– Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые за рекой [4, с. 102];

– Блестя трубами, играли похоронный марш, несли венки из сосновых ветвей и черные флаги [4, с. 62].

В рамках исторического контекста похоронный обряд оставался почти неизменным на протяжении столетий. Описание похоронных процессий в добычинской прозе отличается внешней похожестью, монотонностью повторяемых действий и единообразием в проведении привычного ритуала. В представлении писателя он выступал показателем конечности земного мира. С точки зрения христианской концепции смерть человека – это не только завершение земного цикла жизни, но и великое таинство вхождения в иное состояние и в иной вечный мир. Ни в одном из сюжетов рассказов, связанных с темой похорон, нет и намека на рождение религиозно-духовных основ неземного бытия. В круг ушедших из земной жизни автор включает бывшего советского служащего Гусева, похороны которого превращаются в торжественную манифестацию, самоубийцу Семкину и погибшего летчика, и верующую старуху Железнову, и утопленника. Автор, видимо, сознательно выводит из этого пространства церковных служащих, лишь мельком упоминает религиозные обряды отпевания и панихиды. Но подробно описывает обряд похоронных процессий и поминок в мире простых людей. Например, полная безучастность к происходившему траурному процессу и

низменность интересов обывательской среды прослеживается в рассказе «Нинон».

Его сюжет состоял в том, что старухи пришли на панихиду к покойной, с которой, видимо, дружески общались в молодые годы. Но неожиданно их заинтересовали кружева на чепце усопшей. «Улыбающиеся, умиленные», они «сидели на скамеечках перед раскрытыми сундуками, перебирали куски кружева, вышивки, рассматривали их на свет, прикидывали их на черное, красное...» [4, с. 334–335]. Не скрывая житейского любопытства к предмету их интереса, они рассуждали между собой о том, как накладывался французский шов, с удовольствием вспоминали свои прежние забавы и флирты и воспринимали их встречу с нескрываемой радостью. Для них это было событие, нарушавшее будничность их однообразной жизни. Абсурдность поведения этих литературных персонажей в данных обстоятельствах доведена автором почти до гротеска, что усиливает впечатление ханжества, бездуховности и умственной ограниченности обывательской среды.

Завершающей процедурой траурного обряда в повседневной жизни обывателя были поминки. Полная картина этого мероприятия была воспроизведена писателем в рассказе «Конопатчикова». Значимость приведенного события в жизни уездного обывателя была определена автором короткой фразой: «...народу было много» [4, с. 386]. Многоликость, пестрота публики, примитивность ее интересов и будничность разговоров, подробное описание предметов мещанского быта и обильное застолье создавали впечатление мероприятия развлекательного, но не траурного характера. Выразительные зарисовки в повествовательном дискурсе писателя служат убедительным подтверждением того что, оно было лишено всякого духовного смысла.

– Поблескивали рюмки, и бутылки толстобрюхие и тоненькие, мерцали [4, с. 386];

– Стучали ложки, и носы, распарившись над супом, блестели [4, с. 387];

– Красные, блаженные, похохатывая и роняя рюмки, громко говорили [4, с. 387].

Их разговоры касались пользы лотерейных билетов, новостей со стружечного завода и даже темы искусства. Так, робкор Петров в зеленом кашне на шее, как символе художественного мира, цитировал:

«Жизнь без искусства – варварство» [4, с. 387]. Конопатчикова – другой персонаж одноименного рассказа – сидела на диване и, видимо, скучая, сворачивала в трубку листок календаря с разнородной информацией: рисунком «Нищета в Германии» и двумя статьями «О пользе витаминов» и «Теория относительности» [4, с. 386]. Разнородность элементов этого пространства подчеркивала абсурдность и несуразность всей атмосферы мероприятия. Символично, что рассказ заканчивался описанием мадам Березынькиной, испытавшей высшее наслаждение не от душевного просветления или от светлой печали, а от чисто плотского удовольствия. «Березынькина, запрокинув голову, с закрытыми глазами, счастливая, макала в рюмку кончик языка и, шевеля губами и облизываясь, наслаждалась [4, с. 387]. Это многоцветное полотно жизненного пространства с обычными людьми, их земными интересами и удовольствиями не содержит ничего, что напоминало бы о траурном характере мероприятия. На нем не нашлось ни места, ни времени для упоминания о покойном. В провинциальном сознании траурный ритуал лишился религиозного потаенного начала, сохранились только привычка, обычай, но нет религии. Даже признаки нового времени (интерес к текущей информации, к событиям на заводе, к искусству) в данной ситуации лишь подчеркивали примитивизм и убогость провинциальной атмосферы. Возникает аналогия с проявлениями духовного кризиса в Древнем Риме: страстью публики к развлечениям, чревоугодию, наслаждениям и потере внутреннего духовного стержня в жизни.

Религиозный фактор в Добычинском повествовании отражает антиномичность мира обывателя в переходную эпоху. В нем существует разрыв и преемственность, трагическое и комическое, суровая реальность и иллюзия, «искание Бога и воинствующая безбожность», «зов прошлого» и нововведения советской действительности [1, с. 5]. Симбиоз несочетаемых элементов порождает искажение религиозного сознания, что приводит к созданию абсурдных ситуаций и парадоксов в жизни обывателя.

Писатель неотделим от этого кризисного мира, он, как и его персонажи, живет в эпоху катастрофического перелома, духовного упадка, а не религиозно-нравственного подъема. Соответствует ли изображенный им мир провинциального обывателя христианскому мировоззрению и насколько были близки христианскому восприятию писателя религиозные

идеалы? В интеллектуальном пространстве современных исследователей нет единства мнений по этому вопросу. А.В. Золотарев в опубликованных материалах вторых «Добычинских чтений в Брянске» высказал мнение, что в нарративе рассказов писателя нет Бога. Он откровенно «высмеивает обывательскую, ханжескую и фарисейскую религиозность». Но «как человек христианской культуры, он, несомненно, проецирует на себя образы и идеи Евангелия» [4, с. 100].

Религиозный исследователь А. Жилко на основе анализа авторского произведения «Город Эн» утверждает, что христианскую тему писатель «унизил и высмеял». В результате он оказался на позициях «скрытого проводника атеизма» [8, с. 92].

Иосиф Трофимов в дискурсе романа «Город Эн» увидел признаки кризиса духовности, за которыми скрывались «одиночество» обывателя, «бездна отчаяния и нарастающее чувство катастрофичности» [8, с. 98–99]. А сам автор, «не вписываясь в миф, творимый литературой социалистического реализма», нашел свою мировоззренческую модель, соответствующую его внутренним представлениям, и «укоренившуюся в общественном сознании Европы» [8, с. 99].

Рассуждения указанных исследователей выявляют не только различия в их оценках, но и свидетельствуют о сложности самого вопроса соответствия нарратива Добычинских рассказов христианскому мировоззрению. Писатель, безусловно, не был ни воинствующим атеистом, ни верующим прихожанином церкви в традиционном понимании. Можно согласиться с мнением исследователя, что, будучи образованным и эрудированным человеком, он прекрасно понимал роль христианства в его собственном мире и окружающем пространстве [5, с. 94]. Факты, подтверждающие отсутствие глубокой религиозности в обывательской среде, столь ярко, иронично и талантливо показанные Добычиным, говорят о том, что писатель не видел в характере мышления и поведения провинциального обывателя понимания преобразующей и просветляющей силы христианства. Его религиозные представления укладывались в пространство прошлой, но не будущей жизни. Разлагающаяся духовность провинциального мира переходной эпохи не могла служить вдохновляющей основой для оптимистического взгляда писателя в будущее. Сродни его трагическому одиночеству оказывалась забытая Богом провинция, где ее обитателям были чужды просвещение, высокая одухотворенность и глубинное понимание веры.

Для чего же сегодня нужно воскрешать эти пессимистичные картины духовного обнищания обывательского мира? Как показывает исторический опыт, родословная духовно-нравственных катастроф XX столетия тесно переплетена с трагедиями, потерями и противоречиями, проявившимися в судьбе России. Осмысление причин духовного кризиса и поиска основ возрождения национальной идентичности возможно только на базе культурно-исторической памяти и постижения прошлого во всем его многообразии и противоречивости. Заслуга писателя перед современным поколением состоит в том, что он сумел с ощущением беспощадной правды жизни воспроизвести на страницах своих произведений документально точный, правдивый, хотя и не всегда привлекательный образ уездного города с его многочисленными обитателями и их проблемами. Через постижение этой противоречивой эпохи научными и художественными средствами обогащается историческая память общества и рождаются ориентиры на будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев, Н.А.* Русская идея. Судьба России / Н.А. Бердяев. – Москва: Сварог и К, 1997. – 540 с.
2. Брянский рабочий. – 1927. – 13 февраля.
3. *Голубева, Э.С.* Писатель Леонид Добычин в Брянске / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
4. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
5. *Золотарев, А.В.* Христианство в брянских рассказах Л. Добычина / А.В. Золотарев // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей II Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2019 г.) / под редакцией О.В. Вороницовой – Брянск: БГИТУ, 2019. – С. 94–102 с.
6. Литературное обозрение. – 1988. – № 3.
7. *Одинцов, М.И.* Русская православная церковь накануне и в эпоху сталинского социализма. 1917 – 1953 гг. / М.И. Одинцов. – Москва: РОССПЭН, 2014. – 425 с.
8. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма / составитель В. Бахтин. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – 304 с.

К ВОПРОСУ О «ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ»
ПРОЗЫ Л. ДОБЫЧИНА

(роль монтажного метода в творчестве писателя)

Татьяна Михайловна Сычева

В статье рассматривается монтаж как способ художественного мышления, порожденный культурой авангарда начала XX века и его реализация в творчестве Л. Добычина. Автор анализирует принципы кинематографического и литературного монтажа, обнаруживая их сходство и различие. Литературный монтаж исследуется как одна из форм реализации приема «остранения», который в прозе Добычина становится не просто стилистическим приемом, а системным подходом изображения жизненного мира. В статье делается вывод о том, что «литературная кинематографичность» прозы Л. Добычина формируется средствами монтажного метода, механизмом «остранения» и ремарочным принципом повествования.

Ключевые слова: монтаж, кинематограф, литературный монтаж, авангард, остранение, ремарочный принцип.

ON THE "LITERARY CINEMATOGRAFY" OF L. DOBYCHIN'S PROSE
(the role of montage in the writer's work)

Tatyana Sycheva

This article examines montage as a method of artistic thinking generated by the avant-garde culture of the early 20th century and its implementation in the work of L. Dobychin. The author analyzes the similarities and differences between cinematic and literary montage, as well as their methods of implementation in Dobychin's prose. Literary montage is examined as a form of "estrangement," which in Dobychin's prose becomes not just a stylistic device but a systematic approach to depicting the real world. The article concludes that the "literary cinematography" of L. Dobychin's prose is shaped by the montage method, the mechanism of "estrangement," and the remark principle.

Keywords: montage, cinema, literary montage, avant-garde, "estrangement," the remark principle.

О кинематографическом характере прозы Л Добычина литературно-художественной критикой сказано достаточно много, конкретно и определено. Началом обсуждения этой темы явилась статья Ф. Федорова

«Добычин и кинематограф», где утверждалось, что «на творчество Л. Добычина огромное влияние оказал кинематограф 20–30 годов, провозгласивший монтажный метод главным средством киноискусства» [7]. Последующие публикации других авторов прямо или косвенно подтверждали справедливость этой оценки, указывая на своеобразие поэтики и языка добычинской прозы. Цель нашей статьи – рассмотреть, в чем Л. Добычин видел цель монтажа как художественного средства и как это понимание реализовалось в его использовании монтажного метода.

Тема монтажного метода в искусстве и литературе XX – начала XXI веков всегда привлекала к себе большое внимание культурологов, социальных аналитиков, философов, исследующих искусство авангарда первой половины XX века и особенности художественной культуры начала XXI века. Общепризнанным становится утверждение, что монтаж можно рассматривать не просто как прием и способ создания произведения искусства, а как тип художественного мышления, порожденный культурой авангарда и распространивший свое влияние на культуру постмодерна. Последующие исследования монтажного принципа выявили его более универсальное содержание и применение в других областях культуры, кроме литературы и кинематографа. На сегодняшний день монтаж рассматривается как «целостный принцип построения любых используемых в данной культуре искусственных сообщений (в том числе и знаков и текстов в самом широком смысле). Этот принцип может выявляться в разных сторонах культуры и в то же время для современного исследователя обнаруживаться в самых разных стилях и культурах (классической японской, древнемексиканской ацтекской и т. п.» [8, с. 71].

В настоящее время монтажный принцип трактуется как универсальный способ мышления и художественного творчества, основанный на соединении разнородных фрагментов, цитат или объектов в единое целое. Он включает такие ключевые проявления, как фрагментарность, отказ от плавного повествования в пользу разрыва, столкновение смыслов и ракурсов рассмотрения, междисциплинарный синтез, нейтральность автора и активная роль того, к кому обращено послание. Вместе с тем, было бы несправедливо не сказать, что именно искусство авангарда «подняло» этот метод на щит и сделало его принципы системообразующими для культуры XX–XXI веков. Решающую роль в этом процессе сыграл кинематограф, теории и практики которого

совершили качественный скачок в понимании природы и художественных возможностей монтажа. Прежде всего это деятели отечественного кино: Л. Кулешов, В. Пудовкин, Д. Вертов, М. Ромм, С. Эйзенштейн (термин «монтаж» появился в словаре С. Эйзенштейна). Именно в теоретических работах этих выдающихся режиссеров монтаж был осознан не просто как художественный прием, а как особый тип художественного мышления.

Принципы кинематографического монтажа – «эффект» Кулешова, сцепление планов, смена ракурсов, «рваное» время, динамизм и т.д. – с течением времени эволюционировали, подчиняя все новые области искусства, но главная его цель – освоения и «организации действительности» – осталась неизменной. Уже на раннем этапе развития кинематографа у его теоретиков возникли разногласия относительно роли монтажа в процессе кинопроизводства, хотя относительно монтажа как «организации кадров» и основы кинопроизводства, они были едины. Так, С. Эйзенштейн видел смысл монтажа в «конструировании» реальности, наполненной смыслом, создаваемым самим режиссером, в то время как Дз. Вертов и его последователи рассматривали монтаж как средство беспристрастного фиксирования реальности «как таковой». По мнению последнего монтаж должен быть подчинен задаче изображения жизни в ее непрерывности и «естественной неопределенности», так называемой, «неинсценированной реальности». Подобная тенденция была характерна для концепции «фотографического» или «феноменологического» реализма, идеологом которого стал Зигфрид Кракауэр: «Кино – единственный вид искусства, который берет многие стороны действительности неизменными; оно, конечно, интерпретирует их, но эта интерпретация остается фотографической» [12, с. 40]. Отсюда произрастает главное требование к фильму – быть нейтральными, непредвзятыми, объективными в изображении жизни.

Кинокритик с мировым именем, теоретик французской «новой волны», Андре Базен также считал, что обязанность и фотографии, и ее «потомка» – кинофильма, заключается в том, чтобы задокументировать мир прежде, чем пытаться интерпретировать или критиковать его [8]. Теория А. Базена получила свое продолжение в теории и практике киномонтажа режиссера А. Тарковского который считал, что «монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого “монтажного кинематографа”» [6]. Киномонтаж у Тарковского не формирует образ

действительности, помогая зрителю осознать реальность, а просто погрузить его в уже существующий ритм времени и жизни, используя монтажные средства кино. Спор относительно функций и задач монтажа, не завершён и сегодня, продолжая подпитывать существование различных школ, теорий и практик монтажного метода.

Несмотря на все вышесказанное, нельзя утверждать, что кинематограф изобрёл монтаж, он просто в полной мере использовал его творческий потенциал, сделав «визитной карточкой» кинопроизводства. Тем не менее, в лице своих теоретиков и практиков он сделал монтаж одним из основных принципов нового художественного мышления, порождённым культурой авангарда. В 1910–1920-х годах граница между литературным и художественным авангардом была очень тонкой: писатели-новаторы находились в едином культурном поле с художниками, режиссёрами того времени, разделяя интерес к новому восприятию жизни, времени и пространства, нетрадиционным способам построения художественных произведений, заимствуя и обмениваясь между собой новаторскими приемами и находками.

Монтаж как способ художественного мышления и новый художественный прием, не мог не найти своего воплощение в принципах литературного монтажа, породив в последствие такой феномен как «литературная кинематографичность текста» [3]. Под «литературной кинематографичностью» понимается такое свойство художественного текста, при котором писатель использует приемы кино, (монтаж, смену планов, визуальную детализацию и динамичный ракурс), создавая у читателя эффект живого восприятия. По определению В. Хализева, монтаж в литературе – это способ построения художественного произведения, при котором преобладает дискретность изображения, его «разбитость» на фрагменты и функция которого заключается в «констатации случайных связей между фактами, обыгрывании диссонансов, интеллектуализации произведения» [9, с. 110].

Принципы литературного монтажа включают ряд приемов, преследующих задачу конструирования новой художественной реальности, нового видения и создания новых смыслов. В реализации этой цели текст дробится на короткие главы, абзацы или даже отдельные реплики. Читатель воспринимает повествование как серию сменяющих друг друга «кадров». Монтаж фактически стирает границы между словом и кадром. Соседние фрагменты могут резко отличаться по стилю, эпохе, месту

действия или тональности, рождая у читателя новые ассоциации при их столкновении. Связь между частями текста не подчиняется временной или причинно-следственной логике, а создает эмоциональную или метафорическую переключку. В одном тексте соединяются разнородных элементы — авторская речь, документы, газетные вырезки, внутренняя речь героев или чужие тексты (цитаты). Сознательно осуществляется «размывание» главного героя, путем отказа от авторской оценки и введения в сюжет десятков случайных лиц, их реплик и голосов. Монтажный принцип позволяет создать нелинейное повествование, изменить ракурс видения, подчеркнуть противоречивость изображаемой реальности, породить ассоциации.

Литературный монтаж, в отличие от монтажа кинематографического, часто служащего для воплощения воли режиссера, является пространством свободы, в котором автор не навязывает читателю своей точки зрения. В этом случае читатель вынужден сам собирать мозаику из разрозненных реплик и текстов, получая гораздо больше свободы для интерпретации, чем зритель «Броненосца "Потемкина"». Такая художественная структура, исключая из повествования точку зрения автора (так называемое «нейтральное письмо») восходит к теории объективного метода, созданной и утвержденной на практике Флобером. Объективный метод в литературе — это подход, при котором автор стремится к беспристрастному, точному и всестороннему изображению действительности, минимизируя прямое выражение личной оценки, эмоций или субъективного взгляда. Главная задача здесь — создать художественную реальность, которая бы адекватно и без предвзятости отражала жизнь во всей ее сложности. Если вернуться к теоретическим спорам о целях и функциях монтажа, то, на наш взгляд, объективный метод в литературе в наилучшей мере реализует понимание монтажа как средства изображения, так называемой, «неинсценированной реальности», отстаиваемое А. Базеном и А. Тарковским

Поиск новых способов видения реальности, приемов ее изображения и презентации привел теоретиков и практиков литературного процесса к новому художественному методу — «остранению». Понятие остранения формулируется на стыке нескольких существенных для авангардистских экспериментов начала XX века концептуальных проблем и установок: поиска нового реалистического языка, эмансипации художественной формы и разработки новых психологических принципов восприятия искусства. Этот принцип, введенный в обиход В. Шкловским, является

одним из ключевых понятий модернизма, означающий «вывод вещи из автоматического восприятия» и рассматриваемый как специфическая техника литературного и художественного творчества, по терминологии формалистской школы, как «прием». Произведение искусства, по его мысли, позволяет воспринять реальность в ее непосредственности, вне привычных представлений и общепринятых стереотипов.

Несмотря на разногласия между теоретиками и практиками литературного творчества по поводу источника порождения монтажного метода и приема «остранения» с уверенностью можно сказать, что они предполагают и взаимополагают друг друга. Конкретизация монтажного метода в литературе наилучшим образом реализуется в приеме «остранения», а «остранение» как способ восприятия и повествования невозможен без умения «мыслить кадрами». В этом случае смена ракурса восприятия осуществляется автором литературного текста через использование необычной точки зрения, нарушение языкового ритма, замедление действия, использование цитат из других произведений, «закавычивание» слов и реплик и т. д.

В рамках «монтажного способа художественного мышления» творчество Леонида Добычина можно рассматривать как реализацию и синтез поисков новых средств, осуществляемых в изобразительном искусстве, кино, литературной теории формализма. В границах этой художественной парадигмы был создан уникальный «микроскопический» модернистский язык, предвосхитивший европейский «новый роман» и литературу абсурда. Справедливую оценку добычинской прозы дает Д.Л. Шукуров: «... поэтика произведений Добычина вполне авангардна, так как часто воплощает тенденции бессубъектного повествования, приемы деперсонализации речи и композиционные принципы монтажного построения текста» [11, с. 35].

Рассматривая добычинскую прозу через призму принципа «монтажности» можно без труда обнаружить целый ряд примеров, подтверждающих широкое использование его в текстах писателя. Известный исследователь творчества писателя Е.С. Радищева полагает, что «монтажность является основным признаком ритмической организации на композиционном уровне его прозы» [5, с. 12]. Исследователи отмечают, что в прозе Л. Добычина повествование лишено традиционного связного сюжета, оно дробится на множество статичных сценок, событий, действий, описание которых обрывается на полуслове без объяснений и

демонстрации каких-либо причин и следствий. Читателю предлагается самому «достроить» связь между двумя контрастными или соседствующими эпизодами, выявить содержание и смысл происходящего. В.А. Павлычев полагает, что важной особенностью поэтики Л. Добычина является предельная дискретность как повествования, так и образов, формирующих текст [4, с. 46].

«День был солнечный, и улица сияла. Шоколадная овца, которая стояла на окне у булочника, лоснилась. Телеги грохотали. Разговаривая, мы должны были кричать, чтобы понять друг друга. Мы полюбовались дамой на окне салона для бритья и осмотрели религиозные предметы на окне Петра к-ца Митрофанова. Марш грянул. Приближалась рота, и оркестр играл, блистая. Капельмейстер Шмидт величественно взмахивал рукой в перчатке. Мадам Штраус в красном платье выбежала из колбасной и, блаженно улыбаясь, без конца кивала ему. Кутаясь в платок, Л. Кусман приоткрыла свою дверь» [1, с. 20].

Приведенный нами фрагмент романа «Город Эн» идеально иллюстрирует уникальный добычинский стиль: калейдоскоп коротких, рубленых фраз, фиксирующих окружающий мир без лишних эмоций и связующих слов. Подобно эффекту склейки в кино, Добычин соединяет вывеску, движущие телеги, городской шум, колбасную, мадам Штраус, салон для бритья. Он полностью убирает авторские пояснения, метафоры и психологизм. Текст состоит исключительно из визуальных сигналов, которые читатель монтирует в своей голове в полноценный видеоряд. Повествователь занимает позицию отстраненного наблюдателя, отказываясь от оценок и психологических комментариев. Эмоции «монтируются» не через описание чувств, а через показ механических действий.

Следующий отрывок из романа «Город Эн» иллюстрирует все ту же авторскую позицию отказа от тяжелых, разветвленных описаний классической литературы, делая текст сухим, кинематографически «быстрым» и визуально осязаемым: «Послеобеденное солнце пригревало нас. На крае неба облачко в виде селедки неподвижно было. Чигильдеева обмахивалась веером. Маман была без шляпы. Приодевшиеся люди обгоняли нас. Помещик прокатил на дрожках, соскочил у выставки, оборотился, сказал «прошем» и ссадил помещицу в митенках и с лорнеткой. На щите над входом всадник мчался. Он был в шлеме и кольчуге. Музыка играла марш» [1, с. 47].

Монтажный метод в творчестве Л. Добычина существует не сам по себе, а служит способом реализации приема «остранения», при котором человек перестает просто «узнавать» вещь и начинает ее по-настоящему замечать, видеть новые, порой неожиданные черты. Шкловский писал, что «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» [10]. Добычин в свою очередь доводит этот механизм до своеобразной предельной степени, при которой он является не просто стилистическим приемом, а системным подходом изображения реальности, побуждающим к вдумчивому, иногда парадоксальному прочтению. В его прозе, как правило, «ничего не происходит» и доминирует обыденная повседневная жизнь, но она доведена до такого «упрощения» и фиксации деталей, что само по себе становится мощным «остраняющим» механизмом.

В текстах Добычина можно выделить еще несколько конкретных приемов, которые создают эффект «остранения»: так в романе «Город Эн». повествование ведется от лица мальчика, воспринимающего мир наивно и непосредственно, благодаря чему многие вещи и явления поначалу кажутся странными, непривычными. Через детское видение создается эффект «остранения» – привычный быт, рутина провинциального городка предстают перед читателем в новом непривычном свете. Добычин фиксирует внимание на мгновениях, деталях, не давая развернутого описательного связного рассказа, не сопровождая его авторскими пояснениями и оценками. Он использует обилие кавычек, намеренные умолчания, сжатость диалогов (когда вместо полноценного разговора дается лишь намек на него), что ломает привычную плавность изложения, не давая читателю слиться с потоком событий и оставляя его на некоторой дистанции от происходящего. Добычин как автор сознательно самоустраняется от каких-либо комментариев и интерпретаций, давая «жизни говорить за себя». «В художественной телеологии Добычина слово отчуждается от автора и действует почти самопроизвольно, вторгается в авторский текст в виде отдельных реплик и незавершенных диалогов, объявленческой и лозунговой лексики новояза, обезличенной хроники провинциальных псевдособытий, обывательской графомании дневников и псевдолитературных сочинений [11, с. 36].

Принцип «остранения реализуется в прозе Добычина через различные приемы и способы» – максимальное сжатие текста, смену угла зрения, цитирование, «ремарочный принцип повествования, являясь

уникальными признаками модернистской поэтики Добычина». По мнению Шукурова: «Концепция художественного слова, объединяющая повествовательные формы добычинских произведений, основывается, с нашей точки зрения, в первую очередь именно на ремарочном принципе драматургического комментария Кинематографический эффект текста есть лишь следствие применения приема» [11, с. 36]. Ремарочный принцип повествования в прозе Добычина, выполняя функцию предельного дистанцирования образов рассказчика и автора повествователя, сближает его тексты с киносценарием или официальным протоколом. Писатель сознательно убирает из повествования метафоры, эпитеты и субъективные оценки, оставляя сухую констатацию фактов и жестов, заменяя речь героев разного социального и интеллектуального уровня однотипными, сухими ремарками: «сказал он», «говорила она». Добычин практически не использует глаголы чувств: «возмутился», «восхитился», «прошептал», «разгневался» т. д., максимально избегая оценочных суждений и предложений. Поэтому в добычинских «ремарках» предметы быта и исторические события грамматически и семантически абсолютно равны, описание человека ничем не отличается от описи мебели. Так в рассказе «Матерьял» Добычин использует языковую игру с именем вождя, аллюзии, бытовые реплики, описание людей как предметов интерьера: «Вечер наступал. Гремели иногда телеги. Музыка летела из садов. Дверь открывалась. Сидоровы, стоя на пороге, оба длинные, махали вслед своим гостям. Белеясь в темноте, они отмахивались. Раз Смирнов вернулся.

– Да, – сказал он, – вы слышали новые куплеты "Ленин любит деток"? оглянулся и запел вполголоса. Приблизясь, Годулевич кашлянула. Стало тихо, дверь захлопнулась, и гости разошлись» [2].

В заключение можно сказать, что монтаж в прозе Леонида Добычина – это ключевой модернистский прием, заимствованный им прежде всего из кинематографа и проявивший свое своеобразие в феномене «литературной кинематографичности», которая может рассматриваться как нарративная стратегия писателя, включающая в себя не только способ общения с читателем, но и собственное видение и осмысление реальности. На наш взгляд, цель монтажного метода он видел не в том, чтобы «сконструировать» реальность, наполненную новыми смыслами и содержанием, а в том, чтобы «задокументировать мир прежде, чем пытаться интерпретировать или критиковать его» (А. Базен). А. Тарковский в «Книге сопоставлений» высказал суждение, суть которого

состоит в том, что даже если изображенная жизнь будет сколь угодно абсурдной, изначальные фактуры, материал должны быть предельно достоверны. Эту задачу мастерски решил Леонид Добычин, используя средства и методы, данные ему временем, и преумножив их силою своего таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Добычин, Л.* Город Эн: рассказы / Л. Добычин. – Москва: Художественная литература, 1989. – 226 с.
2. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
3. *Мартьянова, И.А.* Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности / И.А. Мартьянова. – Санкт-Петербург: САГА, 2002. – 240 с.
4. *Павлычев, В.А.* Реализация фотографического принципа в малой прозе Л. Добычина: структурно-семантический аспект / В.А. Павлычев // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки» Филология. – 2021. – Вып. 4. – С. 46–51.
5. *Радищева, Е.С.* Художественный мир прозы Л.И. Добычина: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Е.С. Радищева. – Москва, 2004. – 16 с.
6. *Тарковский, А.А.* Уроки режиссуры: учебное пособие / А.А. Тарковский. – Москва: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1993. – 92 с.
7. *Федоров, Ф.* Добычин и кинематограф / Ф. Федоров // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 69–77.
8. *Фунтикова, С.А.* Киномонтаж и его философское осмысление / С.А. Фунтикова // Вестник МГУКИ. – 2010. – январь–февраль № 1 (33). – С. 71–74.
9. *Хализев, В.Е.* Теория литературы / В.Е. Хализев. – Москва: Академия, 2009. – 432 с.
10. *Шкловский, В.Б.* Литература и кинематограф / В.Б. Шкловский. – Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. – 59 с.
11. *Шукуров, Д.Л.* Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети 20 века: автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук / Д.Л. Шукуров. – Иваново, 2007. – 44 с.
12. *Kracauer, S.* Nature of film / S. Kracauer. – London, 1961.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

[illegible]

[illegible]

6. Общественная (выборная, профессиональная, партийная, выборная Советская и т. п.) работа до и после Октябр. рев. (указ. раб. до Окт. рев. действит. не менее 1 года, а после не менее 6 мес.)

Д а т а		Продолжительность		Выборная должность или работа	Наименование предприятия или организации	Местность	Примечание
от	до	лет	мес.				
сентябрь 1923	ноябрь 1924	1	8	председатель местного Трудового совещания	Брянск		
ноябрь 1924	март 1925	-	7	секретарь Брянского Трудового совещания	"		

7. Участие в с/эконом. деятельности, связанной с общественной деятельностью

0) Не участвовал, 1) участвовал: в 25-26 год на Брянском Конференции Брянского Трудового совещания

8. Состояние здоровья в воен. период

0) Вполне здоров, физ. нед. не имел 1) _____

0) Не имел, 1) окончил в _____ году _____

указать военн.-учебн. заведения

2. Старая армия

0) Не служил, 1) служил с _____ по _____, всего _____ лет _____ мес., в последнем чине, звании _____ должности _____

рода оружия _____ В воен. действиях участвовал, не участвовал

3. Белые и иностранные армии

0) Не служил, 1) служил в _____ арм. с _____ по _____, всего _____ лет _____ мес., в последнем чине, звании _____ должности _____

рода оружия _____ В воен. действиях участвовал, не участвовал

4. Партизанск. отряды

0) Не участвовал, 1) участвовал с _____ по _____, всего _____ лет _____ мес.

в _____ партиз. отрядах против _____

в _____ местности _____

5. Красная армия

0) Не служил, 1) служил с _____ по _____, всего _____ лет _____ мес., демобилизов вследствие _____ в _____ году

В гражданской войне не участвовал, был на фронте в тылу. Посл. должн. _____

рода войск _____ Освобожден вовсе от воен. служ. на основании _____

выдан из _____ от _____ 192 г.

На военном учете нигде не состою вследствие _____

Состою на учете в Воинском округе 5 Отдельный Ленинск. милиции

по № 56 категории уч.-в. б.п. № 1678

5. Служебный и практич. стаж с момента первого самост. заработка (указать в хронологическом порядке. Работу до Окт. рев. указывать заст. не менее одного года, остальную полностью)

Д а т а		Продолжит.		Должность или род занятий	Наименование предприят. или учрежден.	Местность	ПРИМЕЧАНИЕ
от	до	лет	мес.				
сентябрь 1918	март 1919	-	8	Заст. старосты	Бирма рудня	Брянск	
март 1919	март 1920	1	-	"	орден рудня	"	
март 1920	ноябрь 1922	2	-	Заст. с/эконом. старосты	Бирма рудня	"	
ноябрь 1922	ноябрь 1925	3	5	Зав. бухгалтерской	Трудовое совещание	"	

36.

Об изменениях обязуюсь немедленно ставить в известность орган ведущий учет.

2. 1925 года.

Подпись лица, дающего согласие: *Добрыгин*

ОТМЕТКИ О ПРЕДСТАВЛЕННЫХ ДОКУМЕНТАХ

Треб. докум.	№ п/п.	Вид представляемых документов	Дата сверки и подпись сверявшего
1. Метрич. свидет.	10		
2. Аттестат об образовании.	21 22		
3. Военские документы	45		
4. Документ в соответствии со ст. 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000			
5. Отказы о работе.			
6.			

Принимать
 1. ~~Добрыни~~ В Ленинград
 2. ~~Добрыни~~ Добрыни
 3. ~~Добрыни~~ Добрыни
 4. ~~Добрыни~~ Добрыни
 5. ~~Добрыни~~ Добрыни
 6. ~~Добрыни~~ Добрыни
 7. ~~Добрыни~~ Добрыни
 8. ~~Добрыни~~ Добрыни
 9. ~~Добрыни~~ Добрыни
 10. ~~Добрыни~~ Добрыни
 11. ~~Добрыни~~ Добрыни
 12. ~~Добрыни~~ Добрыни
 13. ~~Добрыни~~ Добрыни
 14. ~~Добрыни~~ Добрыни
 15. ~~Добрыни~~ Добрыни
 16. ~~Добрыни~~ Добрыни
 17. ~~Добрыни~~ Добрыни
 18. ~~Добрыни~~ Добрыни
 19. ~~Добрыни~~ Добрыни
 20. ~~Добрыни~~ Добрыни
 21. ~~Добрыни~~ Добрыни
 22. ~~Добрыни~~ Добрыни
 23. ~~Добрыни~~ Добрыни
 24. ~~Добрыни~~ Добрыни
 25. ~~Добрыни~~ Добрыни
 26. ~~Добрыни~~ Добрыни
 27. ~~Добрыни~~ Добрыни
 28. ~~Добрыни~~ Добрыни
 29. ~~Добрыни~~ Добрыни
 30. ~~Добрыни~~ Добрыни
 31. ~~Добрыни~~ Добрыни
 32. ~~Добрыни~~ Добрыни
 33. ~~Добрыни~~ Добрыни
 34. ~~Добрыни~~ Добрыни
 35. ~~Добрыни~~ Добрыни
 36. ~~Добрыни~~ Добрыни
 37. ~~Добрыни~~ Добрыни
 38. ~~Добрыни~~ Добрыни
 39. ~~Добрыни~~ Добрыни
 40. ~~Добрыни~~ Добрыни
 41. ~~Добрыни~~ Добрыни
 42. ~~Добрыни~~ Добрыни
 43. ~~Добрыни~~ Добрыни
 44. ~~Добрыни~~ Добрыни
 45. ~~Добрыни~~ Добрыни
 46. ~~Добрыни~~ Добрыни
 47. ~~Добрыни~~ Добрыни
 48. ~~Добрыни~~ Добрыни
 49. ~~Добрыни~~ Добрыни
 50. ~~Добрыни~~ Добрыни
 51. ~~Добрыни~~ Добрыни
 52. ~~Добрыни~~ Добрыни
 53. ~~Добрыни~~ Добрыни
 54. ~~Добрыни~~ Добрыни
 55. ~~Добрыни~~ Добрыни
 56. ~~Добрыни~~ Добрыни
 57. ~~Добрыни~~ Добрыни
 58. ~~Добрыни~~ Добрыни
 59. ~~Добрыни~~ Добрыни
 60. ~~Добрыни~~ Добрыни
 61. ~~Добрыни~~ Добрыни
 62. ~~Добрыни~~ Добрыни
 63. ~~Добрыни~~ Добрыни
 64. ~~Добрыни~~ Добрыни
 65. ~~Добрыни~~ Добрыни
 66. ~~Добрыни~~ Добрыни
 67. ~~Добрыни~~ Добрыни
 68. ~~Добрыни~~ Добрыни
 69. ~~Добрыни~~ Добрыни
 70. ~~Добрыни~~ Добрыни
 71. ~~Добрыни~~ Добрыни
 72. ~~Добрыни~~ Добрыни
 73. ~~Добрыни~~ Добрыни
 74. ~~Добрыни~~ Добрыни
 75. ~~Добрыни~~ Добрыни
 76. ~~Добрыни~~ Добрыни
 77. ~~Добрыни~~ Добрыни
 78. ~~Добрыни~~ Добрыни
 79. ~~Добрыни~~ Добрыни
 80. ~~Добрыни~~ Добрыни
 81. ~~Добрыни~~ Добрыни
 82. ~~Добрыни~~ Добрыни
 83. ~~Добрыни~~ Добрыни
 84. ~~Добрыни~~ Добрыни
 85. ~~Добрыни~~ Добрыни
 86. ~~Добрыни~~ Добрыни
 87. ~~Добрыни~~ Добрыни
 88. ~~Добрыни~~ Добрыни
 89. ~~Добрыни~~ Добрыни
 90. ~~Добрыни~~ Добрыни
 91. ~~Добрыни~~ Добрыни
 92. ~~Добрыни~~ Добрыни
 93. ~~Добрыни~~ Добрыни
 94. ~~Добрыни~~ Добрыни
 95. ~~Добрыни~~ Добрыни
 96. ~~Добрыни~~ Добрыни
 97. ~~Добрыни~~ Добрыни
 98. ~~Добрыни~~ Добрыни
 99. ~~Добрыни~~ Добрыни
 100. ~~Добрыни~~ Добрыни

Работал на экономическом обследовании
 Волжской области в 1915-16 г., на обследо-
 вании экономического быта бассейна р. Сар-
 -Дарьи в 1916 г., заведывал статистиче-
 ским бюро К-га по делам бумажной
 промышленности и торговли в 1916-17 г.,
 работал в экономическом отделе Главного
 земельного К-га в 1917 г., в статистическом
 отделе Совета народного хозяйства Северной
 области в 1918 г., заведывал статистическим
 бюро в Брянской губернии труда и отделе труда
 в 1918-20 г., секцией промышленной ста-
 тистики и статистики труда в Брянском
 губстатбюро в 1920-22 г. и старшим
 брянского губпрофсовета с 1922 по конец
 ноября 1925 г.

Образование получил на экономи-
 ческом отделении петроградского по-
 литехнического института.

С. Добрыни.
 Секретарь союза советских работников

30 ноября
 1925.

Васильев

— 47 —

Талон *) расчетной книжки № 294 6
 выданной М. М. Добровицкому
8-го 5-го Исследоват.
 (указать наименование и адрес предприятия учреждения и фамилию выдающего расчетную книжку).
 Я, нижеподписавшийся Добровиц
 (указать фамилию,
 имя и отчество получившего расчетную книжку)
 поступил на должность Исследователя
м. п. а (указать на какой срок)
 по XII разряду, ставке 75 р
 Расчетную книжку за № 294 получил
7-го XII 1935 г.
 Подпись начавшегося Добровиц

*) Настоящий талон хранится в конторе предприятия (учреждения).

1
46

253.

У Д О С Т О В Ъ Р Е Н И Е.

Президиумъ Совѣта Народнаго Хозяйства Сѣвернаго Района проситъ правительственныхъ и общественныхъ учрежденій выдавать Добровицкому
Исследователю
 по одному экземпляру всѣхъ имѣющихся въ учрежденіи изданій, необходимыхъ для Статистическаго Отдѣла Совѣта Народнаго Хозяйства Сѣвернаго Района.

Предсѣдатель

Секретарь

Завѣдывающій Канцеляріей

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2. Информация об авторах

Амелин Николай Николаевич, историк-краевед, библиотекарь Центральной детской библиотеки им. М. Горького МБУК «ЦСДБ г. Брянска», Брянск, Россия.

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

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

Егорушкин Севастьян Валерьевич, студент Брянского государственного инженерно-технологического университета, Брянск, Россия.

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

Кондратенко Алексей Иванович, доктор филологических наук, и.о. директора, заведующий методическим отделом бюджетного учреждения культуры Орловской области «Орловский Дом литераторов», председатель правления Орловской областной организации Союза писателей России и правления областного отделения РОИА, Орел, Россия.

Лебедев Сергей Владимирович, редактор отдела спецпроектов Издательского дома «Мой район – пресса», Москва, Россия.

Резаков Ярослав Олегович, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Щелково, Россия.

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

Соколова София Алексеевна, студентка Брянского государственного инженерно-технологического университета, Брянск, Россия.

Старцева Ирина Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций, Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, Брянск, Россия.

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

Шаравин Андрей Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций, Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, Брянск, Россия.

ДОБЫЧИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В БРЯНСКЕ

Сборник статей V Всероссийской
научно-практической конференции
Брянск, 17 июня 2026 г.

Корректор *И.Ю. Козлитина.*

Формат 60х94 1/16. Тираж 300 экз. Печ. л. – 9,8.
МБУК «Централизованная система детских библиотек г. Брянска».
241013 г. Брянск, ул. Молодой Гвардии, 35.

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