

**ПРОИЗВОДСТВО  
СМЫСЛА**

Сборник статей  
и материалов  
памяти  
И. В. Фоменко

Федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Тверской государственный университет»  
Филологический факультет  
Кафедра истории и теории литературы

---

# Производство СМЫСЛА

Сборник статей и материалов  
памяти  
Игоря Владимировича Фоменко

Тверь  
2018

УДК 82.09 (082)  
ББК Ш301я434  
П80

Tver State University  
Faculty of Philology  
History and Theory of Literature Department

---

*Редакторы:*

*С. Ю. Артёмова, Н. А. Веселова, А. Г. Степанов*

**П80** Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко/ред.: С. Ю. Артёмова, Н. А. Веселова, А. Г. Степанов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. – 764 с., ил.

ISBN 978-5-7609-1308-1

Сборник, который составили статьи по поэтике, посвящен памяти И. В. Фоменко (1937–2016), профессора кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Задачу поэтики как самостоятельной филологической дисциплины ученый видел в исследовании механизмов, порождающих смыслы в литературном произведении. В большинстве статей рассматривается работа этих механизмов.

Публикуются воспоминания, образцы кафедрального творчества, библиография работ И. В. Фоменко.

Книга адресована всем, кто интересуется вопросами анализа художественного текста.

# Generating Meaning

A Collection of Articles and Materials  
*In Memoriam*  
of Igor V. Fomenko

© Авторы статей, мемуаров, 2018

© Тверской государственный университет, 2018

Tver  
2018

*Editors:*

*Svetlana Artemova, Natalia Vesselova, Alexander Stepanov*

Generating Meaning: A Collection of Articles and Materials *In Memoriam* of Igor V. Fomenko/Svetlana Artemova, Natalia Vesselova, Alexander Stepanov, eds. Tver: Tver State University, 2018. – Illustrations. 764 Pp.

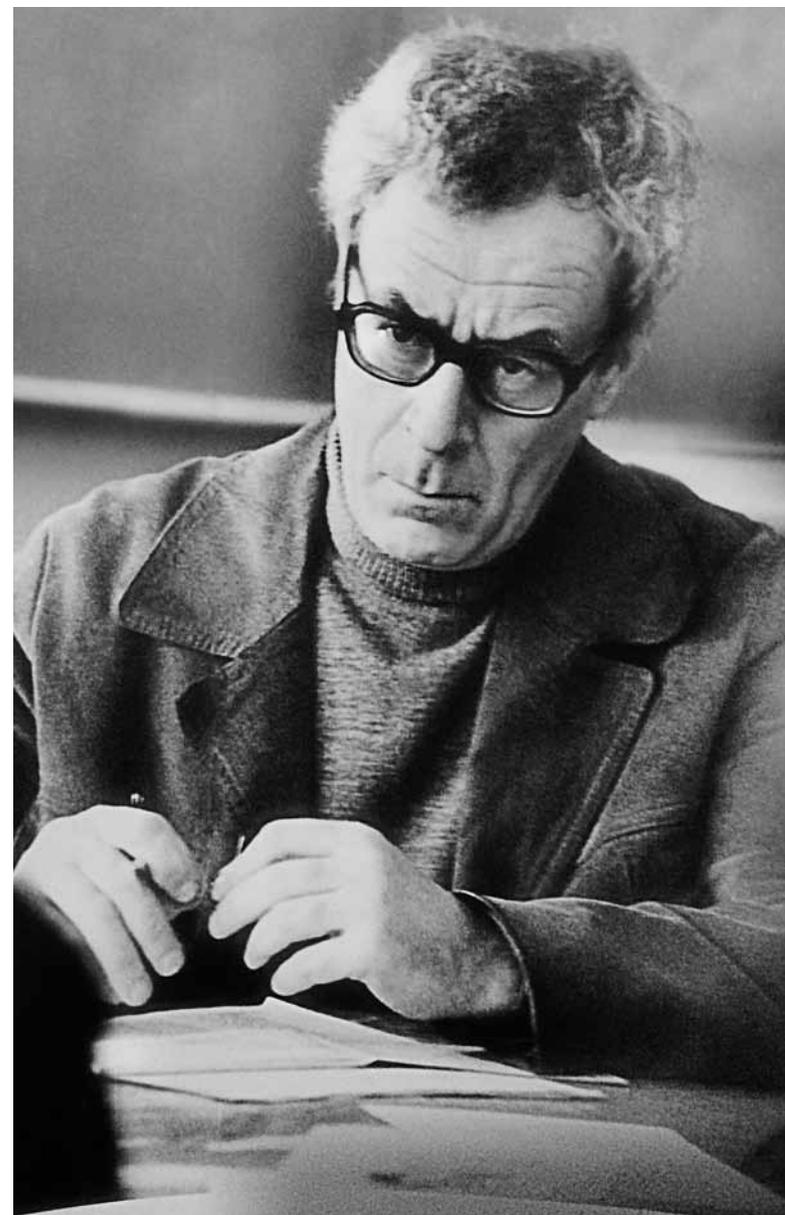
ISBN 978-5-7609-1308-1

This collection comprised of articles on poetics is dedicated to the memory of Igor V. Fomenko, late professor and chair in the Department of Literary Theory at Tver State University. Fomenko considered that the task of poetics as a separate philological discipline was to investigate the meaning-generating mechanisms in a work of literature. The majority of the articles focus on the functioning of these mechanisms.

The collection also includes memoirs, creative pieces by members of the Department, and a bibliography of Igor V. Fomenko. The book is intended for everyone interested in questions of the analysis of the artistic text.

© Authors of articles, memoirs, 2018

© Tver State University, 2018



# Содержание

---

---

## STUDIA

### Поэтика циклизации

<i>М. Н. Дарвин</i> Семантическая модель лирического цикла . . . . .	15
<i>В. Е. Головчинер</i> Организация книги В. Маяковского «Простое какъ мычаніе» . . . . .	26
<i>Т. А. Тернова</i> Опус как маргинальный жанр в поэзии русских футуристов . . . . .	40
<i>А. А. Чевтаев</i> О нарративном единстве лирического цикла А. Ахматовой «Обман» . . . . .	49
<i>С. Г. Николаев</i> Цикличность как значимый параметр рок-музыкального альбома (на примере позднего творчества Леонарда Коэна) . . . .	66
<i>А. Н. Ярко</i> Рок-альбом как жанровое образование в контексте книги И. В. Фоменко «О поэтике лирического цикла» . . . . .	86
<i>А. М. Бойников</i> Лирический цикл в поэзии Олега Севрюкова . . . . .	95
 <h3>«СВОЁ» И «ЧУЖОЕ» СЛОВО</h3> 	
<i>Д. М. Магомедова</i> Чужой текст в прозе Александра Блока . . . . .	107

<i>А. Е. Каменская</i> Особенности функционирования цитаты в «литературе факта» («Шерри-бренди» В. Шаламова и «Клеймо» Г. Херлинга-Грудзинского) . . . . .	120
<i>Н. Няголова</i> Интертекст в прозе «шестидесятников» («Коллеги» В. Аксёнова) . . . . .	130
<i>М. Н. Иванова</i> Подтекстные сюжеты в романе Тимура Кибирова «Лада, или Радость» . . . . .	138
<i>Б. П. Иванюк</i> О двух фигурах постмодернистской рефлексии поэтической традиции стихотворных «Памятников» . . . . .	149
<i>Н. В. Барковская</i> Приемы организации культурного контекста в стихотворении Веры Павловой «Похороны куклы» . . . . .	162

## РИТМ КАК НОСИТЕЛЬ СМЫСЛА

<i>Ю. Б. Орлицкий</i> Ритм, метр и смысл: об одной концепции И. В. Фоменко . . . . .	173
<i>Дж. Д. Клэйтон</i> «Болтовня» – роман – строфа: жанр «Евгения Онегина» . . . . .	186
<i>А. Г. Степанов</i> Из истории строфической модели X5AA6BB6: проблема семантики . . . . .	195
<i>С. Ю. Преображенский</i> О. Мандельштам – С. Нельдихен: опыты свободного стиха . . . . .	219
<i>О. Я. Бараш</i> К семантике белого пятистопного ямба И. Бродского: еще раз о «странных сонетах» . . . . .	229
<i>И. А. Каргашин</i> «Ямбы» А. Верницкого: «провокативная поэтика» . . . . .	244

## Язык в поэзии и за ее пределами

<i>Л. Л. Шестакова</i> Терминологическая лексика в текстах поэтов Серебряного века (по материалам «Словаря языка русской поэзии XX века») . . . . .	255
--	-----

<i>Н. А. Макарова</i> Многосубъектная метафора и проблема интерпретации в лирике русского модернизма . . . . .	268
<i>Л. В. Зубова</i> Поэтическая филология Евгения Клюева . . . . .	281
<i>О. И. Северская</i> Непереводимая игра слов: трудности перевода на примере поэзии Доминика Фуркада . . . . .	304
<i>Е. В. Душечкина</i> История и значение слова «лупоглазый» в литературе и речевом обиходе . . . . .	317
<i>Л. В. Селезнёва</i> Мифологизация в дискурсивных практиках рекламы и PR . . . . .	326

## Анализ одного произведения

<i>В. И. Тюпа</i> Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) . . . . .	333
<i>В. В. Шадурский</i> Анализ и интерпретация повести М. А. Алданова «Пуншевая водка» . . . . .	343
<i>Л. Ю. Большухин, М. А. Александрова</i> Стихотворение В. Маяковского «Ко всему»: искушение толпой . . . . .	356
<i>В. Я. Малкина</i> Субъектно-образная структура стихотворения Н. А. Заболоцкого «Можжевельный куст» . . . . .	367
<i>Н. В. Беляева</i> Особенности субъектной организации текста в двух «школьных» стихотворениях А. С. Кушнера . . . . .	377
<i>А. М. Ранчин</i> Подтекст и проблема семантической связности художественного текста (на примере стихотворения Иосифа Бродского «Кулик») . . . . .	389
<i>Н. А. Веселова</i> «Сонет о том, чего нет» Генриха Сапгира: сатира и ирония в постмодернистском тексте . . . . .	405

*В. Ю. Лебедев*

К вопросу о художественном тексте  
как средстве социальной саморефлексии  
(на материале фильма «Прикосновение») . . . . . 414

#### ТИПОЛОГИЯ И СВОЕОБРАЗИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

*Н. А. Корзина*

Принципы эволюции европейской дидактической  
описательной литературы . . . . . 427

*Б. Оляшек*

Помехи в диалоге: о поэтике «русских споров»  
в изображении классиков . . . . . 445

*В. Б. Чупасов*

(Научная) фантастика как объект  
литературоведческого исследования . . . . . 455

*И. С. Беляева*

«Лолита» В. Набокова как антипародия:  
взгляд на Лолиту как на жену . . . . . 478

*С. Ю. Артёмова*

Нью-Йорк в поэзии И. Бродского . . . . . 493

*Е. П. Беренштейн*

«Кому сказать спасибо...» – «...ведь есть, наверно»:  
мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого . . . . . 505

#### БИОГРАФИЯ, ГЕРОЙ, СОЦИУМ: ОПЫТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

*Н. А. Тархова*

Купчая на сельцо Сушнёво,  
принадлежавшее А. С. Грибоедову . . . . . 519

*Ю. М. Никишов*

Чацкий и Печорин:  
к типологии литературных героев . . . . . 533

*М. В. Строганов*

«В горах я встретила черкеса»:  
сатирическое осмеяние и история литературы . . . . . 556

*А. Ф. Белоусов*

Траектория творчества писателя Л. Добычина:  
внешние силы и внутренние ресурсы . . . . . 569

#### ЛИТЕРАТУРА И ВИЗУАЛЬНОСТЬ

*Е. А. Балашова*

«Востребованная поэзия»: Олег Чухно . . . . . 581

*И. В. Романова*

Поэтические экфрасисы «Охотников на снегу»  
П. Брейгеля . . . . . 591

*М. М. Гельфонд*

Феномен трофейного кинематографа в творчестве  
И. Бродского и Б. Окуджавы . . . . . 603

*Я. Садовский*

Пьеса – экран – трансформация – актуализация  
(на материале «Самоубийцы» Валерия Пендраковского) . . . . . 617

*Е. В. Абрамовских*

Категория «non-finito» в литературе и кино . . . . . 633

*Н. В. Семёнова*

Визуальные «вторичные» тексты к рассказу  
А. П. Чехова «Спать хочется» . . . . . 647

#### MEMORIA

*А. Г. Степанов*

Встреча с Другим . . . . . 657

*С. Ю. Артёмова*

Мон шеф . . . . . 664

*Н. Беляева*

Игорь Фоменко: картинки из прошлого . . . . . 670

*Н. А. Макарова*

Мастер «изысканной простоты» . . . . . 679

*М. А. Бердникова*

Профессор И. В. Фоменко глазами студента:  
педагог, человек, эпоха . . . . . 682

*М. Н. Дарвин*

Самовар . . . . . 687

*Е. П. Беренштейн*

Фоменизмы . . . . . 692

*Ю. Б. Орлицкий*

Еще один Фоменко,  
или Реквием по Тверской филологии . . . . . 695

*Ю. В. Доманский*

Практическая поэтика И. В. Фоменко ..... 698

#### **ФАСЕТА**

От редакторов ..... 707

Приветственный адрес ..... 708

Часть I (официальная) ..... 709

Часть II (полуофициальная) ..... 711

Часть III (совсем неофициальная),  
или Лирический цикл, посвященный адресату ..... 717

#### **BIBLIOGRAPHIA**

Список трудов Игоря Владимировича Фоменко ..... 727

#### **AUTORES**

Сведения об авторах ..... 741

# Studia

[Смагина 2005] Смагина О. Гении тридцатилетья. Смоленск: Б.и., 2005. 35 с.

[Суций 2010] Суций И. Охотники на снегу [Электронный ресурс]. URL:<http://rrosrp.ru/texts/sushhij-sergej-yakovlevich/stixi-2008-2010/oxotniki-na-snegu/> (дата обращения: 30.06.2017).

Irina Romanova

Poetic Ekphrases  
in “Hunters in the Snow”  
by Pieter Brueghel

This publication presents the results of a comparative study of the poems by contemporary Russian poets containing ekphrases of Pieter Bruegel the Elder’s “Hunters in the Snow”. The original software system “Hypertext Search for Companion Words in Authorial Texts” served to identify non-obvious intertextual links. The results of the text analysis lead to the conclusion that Brueghel’s picture inspired poets to create poems not so much about space as about time.

*Keywords:* ekphrasis, Pieter Bruegel, “Hunters in the Snow”, Russian poetry of the XX–XXI centuries, software system “Hypertext Search for Companion Words in Authorial Texts”, intertextual links.

УДК 82–32

Мария Марковна Гельфонд

Феномен  
трофейного кинематографа  
в творчестве И. Бродского  
и Б. Окуджавы

В статье исследуется феномен «трофейного кинематографа» в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы. Опыт рефлексии, вызванный соприкосновением с «трофейным кинематографом», рассматривается в категориях «чужого» и «своего». Показано, что феномен трофейного связан со своеобразным терапевтическим эффектом, но способность его испытать в значительной степени определяется индивидуальным опытом существования человека в тоталитарном государстве.

*Ключевые слова:* «Трофейный кинематограф», И. Бродский, «Трофейное», Б. Окуджава, «Девушка моей мечты», эссеистика, автобиографическая проза.

Культура и повседневность советского времени, вынужденные существовать в отгороженном «железным занавесом» пространстве, породили целый ряд феноменов на стыке

своего и чужого. К их числу относится и «трофейное кино», поскольку «трофейное» – это чужое, ставшее в результате войны своим<sup>1</sup>. Однако именно «трофейное кино» давало советскому человеку уникальную для него возможность осмыслить свой жизненный опыт на фоне чужого. Позднейшее осознание этой ситуации легло в основу эссе И. Бродского «Трофейное» (1986) и рассказа Б. Окуджавы «Девушка моей мечты» (1985). В эссе Бродского речь идет о фильме «Дорога на эшафот», посвященном судьбе шотландской королевы, роль которой сыграла Сара Леандер; в рассказе Окуджавы – о фильме «Девушка моей мечты» (в главной роли Марика Рёкк). Разумеется, этими текстами тема восприятия «трофейного» не исчерпывается. Но, вероятно, именно два эти автобиографических произведения, написанные почти одновременно, запечатлели те полюса мировосприятия, которые связаны с феноменом трофейного кинематографа.

Обратимся к основным фактам его истории. После окончания Второй мировой войны пригород Берлина Бабельсберг, в котором находился богатейший архив фильмов и документов, оказался в зоне советской оккупации. Более сотни фильмов было отправлено в Москву. Трофейные фильмы демонстрировались без титров, что, по мысли Бродского, декларировало саму идею анонимности. В прокате их оригинальное название нередко заменялось – так, «Женщина моих грез» превратилась в «Девушку моей мечты». По свидетельству М.И. Туровской, основную часть архива трофейных фильмов «составляли игровые ленты – свои, немецкие и импортные, в основном, американские. Именно они и послужили исходным материалом для операции „Трофейный фильм“, которая призвана была починить бюджет, остро нуждавшийся в средствах на восстановление разрушенной страны» [Туровская 2015: 200]. В постановлении от 31 августа 1948 г. указывалось:

1 Не случайно демонстрацию трофейных фильмов неизменно предваряли титры: «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году».

1. Разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить следующие 50 зарубежных фильмов из трофейного фонда:
  - а) на широкий экран... [следует перечисление немецких картин. – М. Г.];
  - б) на закрытый экран... [следует перечисление американских и прочих картин. – М. Г.].
2. Поручить Министерству кинематографии СССР (т. Большакову) совместно с Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) произвести в фильмах необходимые редакционные исправления, снабдив каждый фильм вступительным текстом и тщательно отредактированными субтитровыми надписями.
3. Обязать Министерство... обеспечить в течение 1948–1949 гг. чистый доход государству от проката 50 зарубежных кинофильмов на широком и закрытом экране в сумме не менее 750 миллионов рублей, в том числе 250 миллионов рублей по профсоюзной киносети.

[Постановление 1999: 639–640]

Популярность трофейных кинофильмов была огромной – она более чем в пять раз превышала популярность самых кассовых советских фильмов. Очевидно, причина этого не только в природе массового кинематографа, но и в том особом типе восприятия, который сформировался у советского зрителя. Р.М. Фрумкина вспоминает: «Сами того не осознавая, в кино мы искали не просто переживаний, но *переживаний предела*, катарсис. Быть может, тем самым мы неосознанно стремились что-то противопоставить удушающей атмосфере 1949-го и последующих лет» [Фрумкина 2009: 217]. «Прекрасная сказка» трофейных фильмов в силу своей жанровой специфики исключала возможность самоидентификации с героем (Р.М. Фрумкина отмечает, что позже такую возможность давали фильмы итальянского неореализма), но она щедро предоставляла противоположную возможность *расподобления* с собственной жизнью, свободу от себя и собственного жизненного опыта. Трофейный кинематограф – и шире – трофейное как феномен позволяли соприкоснуться с принципиально иными представления-

ми о жизни, неведомыми для закрытого общества. Спектр индивидуальных реакций определялся в значительной степени тем опытом, которым обладал человек, вступавший в контакт с трофейным.

В отличие от лирики, в эссеистике Бродский стремился прежде всего зафиксировать не индивидуальный, а поколенческий опыт – отсюда и характерный отказ от «я» в пользу «мы». По его мысли, для поколения, рожденного в конце 1930-х – начале 1940-х гг., соприкосновение с трофейным стало во многом определяющим. Прежде всего, трофейное в одноименном эссе нигде не рассматривается как чужое; оно является другим, иным и в этом качестве не вызывает враждебности или отталкивания. Напротив, оно оказывается бесконечно притягательным, поскольку именно на его основе создается не только мировосприятие, но и сама картина мира автобиографического героя.

Значимой представляется уже первая фраза «Трофейного»: «Вначале была тушенка» [Бродский 2000–2001: 6, 11]. Очевидная отсылка к началу Книги Бытия задает ту иерархию ценностей, согласно которой «американская говяжья тушенка в консервах» становится едва ли не аналогом Слова, творящего мир. Вещественная ценность обретает значение откровения, подлинного свидетельства о другой жизни и другой системе ценностей. Важным при этом становится не насыщение и даже не удивительный вкус мяса как такового, а апология чистой формы. Приспособленные через много лет под карандашницы и цветочные горшки банки из-под тушенки продолжают нести в себе терапевтические свойства другого мира, обладают способностью объединять полюса и выводить конфликтующих за пределы конфликтов:

Это наверняка было первое за долгий срок мясо. Вкус его, однако, оказался менее памятным, нежели сами банки. Высокие, четырехугольные, с прикрепленным на боку ключом, они возвещали об иных принципах механики, об ином мироощущении вообще. Ключик, наматывающий на себя тоненькую полоску металла при открывании, был для русского ребенка откровением: нам известен был только нож. Страна все еще жила гвоздями, молотками,

гайками и болтами – на них она и держалась; ей предстояло продержаться в таком виде большую часть нашей жизни.

[Бродский 2000–2001: 6, 11]

Логика дальнейших размышлений Бродского приводит нас к мысли о том, что вначале, т.е. у основания мира автора и его поколения, наряду с вещью было и слово, но слово особого типа – заумное, неясное, принадлежащее чужой речи, утратившее враждебную семантику, но сохранившее фонетическую притягательность:

Названия немецких самолетов – «юнкерс», «штука», «мессершмитт», «фокке-вульф» – не сходили у нас с языка. Как и автоматы «шмайссер», танки «тигр» и эрзац-продукты. Пушки делал Крупп, а бомбы любезно поставляла «И. Г. Фарбениндустри». Детское ухо всегда чувствительно к странным, нестандартным созвучиям. Думаю, что именно акустика, а не ощущение реальной опасности, притягивала наш язык и сознание к этим названиям.

[там же: 6, 12]

Объектом рефлексии в эссе Бродского становится осмысление влияния другого – вещи, слова, кинофильма как особого типа высказывания – в формировании своего. Именно другое оказывается наиболее адекватной формой воплощения идеи. Так, по мысли Бродского, важнейшие для него и его поколения идеи индивидуализма и «социального самоустранения» были усвоены благодаря трофейным фильмам. Именно они заложили основу нового типа сознания, идущего вразрез с парадигмой советских ценностей. Утверждая это, Бродский в значительной мере эпатирует читателя. Например, он утверждает, что «одни только четыре серии „Тарзана“ способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии» [там же: 6, 15]. Идея индивидуальности оказывается либо присущей другой культуре, либо возникающей за счет понимания множественности культур:

Нужно помнить про наши широты, наши наглухо застегнутые, жесткие, зажатые, диктуемые зимней психологией

нормы публичного и частного поведения, чтобы оценить впечатление от голого длинноволосого одиночки, преследующего блондинку в гуще тропических джунглей, с шимпанзе в качестве Санчо Пансы и лианами в качестве средств передвижения. Прибавьте к этому вид Нью-Йорка (в последней из серий, которые шли в России), когда Тарзан прыгает с Бруклинского моста, и вам станет понятно, почему чуть ли не целое поколение социально самоустранилось.

[Бродский 2000–2001: 6, 15]

Следствием соприкосновения с трофейным становится, по Бродскому, не только идея индивидуализма, присущая его поколению, но и связанное с ней стремление к расширению мира. Так, если моделью советского мира в эссе «Полторы комнаты» становятся «два огромных собороподобных буфета» [там же: 5, 323], то моделью цивилизации, лежащей за пределами советского, – портативный приемник «Филиппс» [там же: 6, 13]. В первом случае перед нами пример герметичного пространства, сохраняющего память о прошлом благодаря вещам. Во втором – мы имеем дело с нематериальным миром возможностей. Приемник утверждает существование иных языков, стран, музыки, т.е. принципиальную многомерность и многовариантность мира. Сравним:

Эти трех с половиной метров высотой двухэтажные буфеты (чтобы их сдвинуть, приходилось снимать верхнюю, с карнизом, часть со стоящей на слоновьих ножках нижней) вмещали практически все, накопленное нашей семьей за время ее существования. <...>

Задним числом содержимое этих буфетов можно сравнить с нашим коллективным подсознательным; в то время такая мысль не пришла бы мне в голову. По крайней мере, все те вещи были частью сознания родителей, знаками их памяти – о временах и местах, как правило, мне предшествующих, об их совместном и отдельно прошлом, о юности и детстве, о другой эпохе, едва ли не о другом столетии. Задним числом опять-таки я бы добавил: об их свободе, ибо они родились и выросли свободными, прежде чем случилось то, что безмозглая сволочь именуется револю-

цией, но что для них, как и для нескольких поколений других людей, означало рабство.

[Бродский 2000–2001: 5, 324]

Когда мне было двенадцать лет, отец, к моему восторгу, неожиданно извлек на свет божий коротковолновый приемник. Приемник назывался «филиппс» и мог принимать радиостанции всего мира – от Копенгагена до Сурабаи. Во всяком случае, на эту мысль наводили названия городов на его желтой шкале.

<...>

Через шесть симметричных отверстий в задней стенке приемника, в тусклом свете мерцающих радиоламп, в лабиринте контактов, сопротивлений и катодов, столь же непонятных, как и языки, которые они порождали, я, казалось, различал Европу. Внутренности приемника всегда напоминали ночной город, с раскиданными там и сям неоновыми огнями. И когда в тридцать два года я действительно приземлился в Вене, я сразу же ощутил, что в известной степени я с ней знаком. Скажу только, что, засыпая в свои первые венские ночи, я явственно чувствовал, что меня выключает некая невидимая рука где-то в России.

[там же: 6, 14]

Может показаться, что предложенный Бродским перевод явлений материального мира на метафизический язык – следствие обостренного детского мировосприятия будущего поэта. Однако если Бродский и творит миф, то миф не автобиографический, а поколенческий и надындивидуальный. Трофейное как другое, заставляющее переосмыслить свое, фиксирует процесс обретения поколением общего мировоззрения, общей ментальности. Трофейное обладает способностью излечивать детские травмы: тушенке предшествуют «вторая мировая война, блокада родного города и великий голод, унесший больше жизней, чем все бомбы, снаряды и пули вместе взятые» [там же: 6, 11]. Именно трофейное определяет общую ценностную парадигму, присущую поколению, и опыт этого поколения свидетельствует о том, что география побеждает историю, форма –

содержание, эрос – ненависть. Освоение другого становится залогом интеграции в западную культуру; история поколения, изложенная в «Трофейном», – это история преодоления тоталитарного опыта и слияния с миром.

В эту же парадигму восприятия встраивается и трофейное кино – «окно» в мир иных ценностей и возможностей:

Подозреваю, что мое поколение составляло самую внимательную аудиторию для всех этих до- и послевоенных продуктов фабрики снов. Некоторые из нас на какое-то время стали завзятыми киноманами, но, вероятно, по другим причинам, нежели наши ровесники на Западе. Для нас кино было единственным способом увидеть Запад. Ничего забывая про сюжет, мы старались рассмотреть все, что появлялось на экране, – улицу или квартиру, приборную панель в машине героя, одежду, которую носила героиня, ощутить место, структуру пространства, в котором происходило действие.

[Бродский 2000–2001: 6, 18]

Далее Бродский уточняет, что такое восприятие сформировалось уже позже, в шестидесятые. Для детского восприятия трофейного кино было характерно другое – преклонение, восторг, влюбленность не в культуру как таковую, а в иную жизнь и артистов, ее воплощавших. В этой полудетской влюбленности Бродский стремится усмотреть истоки своего будущего:

И пока не замерли обертоны сей низкопоклоннической ноты, позвольте мне здесь вспомнить еще одну вещь, роднящую меня с Адольфом Гитлером: великую любовь моей юности по имени Зара Леандер. Я видел ее только раз, в «Дороге на эшафот», шедшей тогда всего неделю, про Марию Стюарт. Ничего оттуда не помню, кроме сцены, в которой юный паж скорбно преклоняет голову на изумительное бедро своей обреченной королевы. По моему убеждению, она была самой красивой женщиной, когда-либо появлявшейся на экране, и мои последующие вкусы и предпочтения, хотя сами по себе и вполне достойные, все же были лишь отклонениями от обозначенного ей идеала. Из всех попыток объяснить сбивчивую или затянувшуюся роман-

тическую карьеру эта, как ни странно, представляется мне наиболее удовлетворительной.

[Бродский 2000–2001: 6, 17]

Та же попытка – точнее, ее лирическая вариация – была принята им ранее в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974). Здесь выход на свет «из плюшевой утробы кинозала» равносителен рождению и обретению новой жизни:

## II

В конце большой войны не на живот,  
когда что было жарили без сала,  
Мари, я видел мальчиком, как Сара  
Леандр шла топ-топ на эшафот.  
Меч палача, как ты бы не сказала,  
приравнивает к полу небосвод  
(см. светило, вставшее из вод).  
Мы вышли все на свет из кинозала,  
но нечто нас в час сумерек зовет  
назад, в «Спартак», в чьей плюшевой утробе  
приятнее, чем вечером в Европе.  
Там снимки звезд, там главная – брюнет,  
там две картины, очередь на обе.  
И лишнего билета нет.

[там же: 3, 63]

Так в лирике и эссеистике Бродского трофейное кино становится если не распахнутым окном, то, по крайней мере, приоткрытой форткой в западную цивилизацию и культуру, в свободу, в собственное будущее.

Совершенно иным предстает восприятие трофейного кинофильма в автобиографической прозе Окуджавы. Рассказ «Девушка моей мечты» (1985) – один из первых для него опытов прикосновения к истории своей семьи и собственной боли (позже из этого опыта вырастет роман «Упраздненный театр»). Кратко напомним сюжет рассказа: его герой, студент, живущий в Тбилиси, встречает возвращающуюся в 1947 г. после десятилетнего заключения маму и преподносит ей самый щедрый, по его мнению, подарок: ведет в кинотеатр на трофейный фильм «Девушка моей мечты». Перед нами, таким

образом, два резко диссонирующих друг с другом опыта освоения трофейного. Это опыт сына, забывающего во время многократных просмотров трофейного фильма о своем «грубом быте» и «послевоенных печалях», и опыт матери, настолько противоречащий самой возможности восприятия фильма, что почти сорокалетняя дистанция между событием и его осмыслением не дает возможности перевести его в слово, оставая в зоне умолчания.

Восприятие фильма автобиографическим героем можно определить как сознательное самозабвение. Это объясняется его молодостью, отчаянным стремлением вернуться к жизни, вопреки опыту войны, семейной трагедии, собственного изгойства, унижительного быта. Прекрасная героиня фильма – вне всего этого. Восприятие фильма неожиданно демонстрирует обратный эффект – герою кажется, будто не он смотрит фильм, а Марика Рёкк входит в его мир, но *не видит* в нем самого страшного. Однако само по себе исключение того, что она могла бы увидеть, вполне сознательно:

Я лично умудрился побывать на нем около пятнадцати раз, и был тайно влюблен в роскошную, ослепительно улыбающуюся Марику, и, хотя знал этот фильм наизусть, всякий раз будто заново видел его и переживал за главных героев. И я не случайно подумал тогда, что с помощью его моя мама могла бы вернуться к жизни после десяти лет пустыни страданий и безнадежности. Она увидит все это, думал я, и хоть на время отвлечется от своих скорбных мыслей, и насладится лицезрением прекрасного, и напитается миром, спокойствием, благополучием, музыкой, и это все вернет ее к жизни, к любви и ко мне... А героиня? Молодая женщина, источающая счастье. Природа была щедра и наделила ее упругим и здоровым телом, золотистой кожей, длинными, безукоризненными ногами, завораживающим бюстом. Она распахивала синие смеющиеся глаза, в которых с наслаждением тонули чувственные тбилисцы, и улыбалась, демонстрируя совершенный рот, и танцевала, окруженная крепкими, горячими, беспечными красавцами. Она сопровождала меня повсюду и даже усаживалась на старенький мой топчан, положив ногу на ногу, уставившись в меня синими глазами, благоухая неведомыми

ароматами и австрийским здоровьем. Я, конечно, и думать не смел унижить ее грубым моим бытом, или послевоенными печалями, или намеками на горькую карагандинскую пустыню, перерезанную колючей проволокой. Она тем и была хороша, что даже и не подозревала о существовании этих перенаселенных пустынь, столь несовместимых с ее прекрасным голубым Дунаем, на берегах которого она танцевала в счастливом неведенье. Несправедливость и горечь не касались ее. Пусть мы... нам... но не она... не ей.

[Окуджава 1989: 286–287]

Не случайна здесь сама фигура умолчания, точнее – эффект невнятной, сбивчивой речи в финале фрагмента, допускающий существование иной жизни, бытия, не знающего о Карлаге.

В сущности, автобиографический герой рассказа надеется на терапевтический эффект, подробно описанный в эссе Бродского. Прикосновение к иному миру, как представляется ему, может дать его матери (масштаба страданий которой он не осознает) надежду на возвращение к жизни:

Ничего, подумал я, все наладится. Допьем чай, и я поведу ее в кино. Она еще не знает, что предстоит ей увидеть. Вдруг после всего, что было, голубые волны, музыка, радость, солнце, и Марика Рёкк, подумал я, зажмурившись, и это после всего, что было... Вот, возьми самое яркое, самое захватывающее. Самое драгоценное из того, что у меня есть, я дарю тебе это, подумал я, задыхаясь под тяжестью собственной щедрости...

[там же: 291]

И здесь мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием двух сознаний. Одно из них лишь затронуто репрессивно-тоталитарным опытом, второе искорежено им навсегда. Трофейное кино как воплощение другого может стать подарком, о котором мечтает герой, потому, что где-то, пусть в самой отдаленной перспективе, он еще может стать своим. Но опыт матери не просто диссонирует с фильмом. Ее душа непроницаема для всего, что лежит за пределами страшного жизненного опыта. Окно в мир оборачивается зеркалом ада. Женщина, потерявшая мужа, разлученная на десятилетие с сыном, прошедшая

Карлаг, не может смотреть музыкальную комедию. У нее иной код восприятия. Именно через эту физическую невозможность сын начинает понимать, что произошло с его матерью:

..Я смотрел то на экран, то на маму, я делился с мамой своим богатством, я дарил ей самое лучшее, что у меня было, зал заходил в восторге и хохоте, он стонал, рукоплескал, подмурлыкивал песенки... Мама моя сидела, опустив голову. Руки ее лежали на коленях.

– Правда, здорово! – шепнул я. – Ты смотри, смотри, сейчас будет самое интересное... Смотри же, мама!..

Впрочем, в который уже раз закопошилась в моем скользшем и шатком сознании неправдоподобная мысль, что невозможно совместить те обстоятельства с этим ослепительным австрийским карнавалом на берегах прекрасного голубого Дуная, закопошилась и тут же погасла...

Мама услышала мое восклицание, подняла голову, ничего не увидела и поникла вновь. Прекрасная обнаженная Марика сидела в бочке, наполненной мыльной пеной. Она мылась как ни в чем не бывало. Зал благоговел и гудел от восторга. Я хохотал и с надеждой заглядывал в глаза маме. Она даже попыталась вежливо улыбнуться мне в ответ, но у нее ничего не получилось.

– Давай уйдем отсюда, – внезапно шепнула она.

– Сейчас же самое интересное, – сказал я с досадой.

– Пожалуйста, давай уйдем...

[Окуджава 1989: 292]

Герой не теряет надежды на то, что чужое еще сможет стать другим, а потом, впоследствии, своим:

Мы снова отправимся к берегам голубого Дуная, сливаясь с толпами, уже неотличимые от них, наслаждаясь красотой, молодостью, музыкой... да, мамочка?..

[там же: 293]

Осознать, что происходит с вернувшейся из заключения женщиной, может только человек, обладающий таким же страш-

ным опытом – сосед Меладзе. Именно с ним мать героя оказывается способной вступить в полноценный диалог, состоящий всего лишь из двух слов: « – Батык? – Жарык...» [Окуджава 1989: 289–290]<sup>2</sup>. Он же подсказывает герою, что необходимо его матери сейчас: «Купи ей фрукты... <...> Черешня купи, черешня...» [там же: 293].

Так финал рассказа Окуджавы неожиданно переключается с началом эссе Бродского. Чтобы прикоснуться к иному миру, надо вначале попробовать его на вкус, вобрать в себя, сделать своим. Но терапевтический эффект иного возможен лишь тогда, когда сознание еще открыто восприятию внешнего мира. Для опыта, который невозможно передать словами, иное навсегда остается чужим, и его спасительные силы в этом случае бессильны. Почти одновременное обращение к теме трофейного как Другого оказывается символичным: на исходе советского отрезка истории Бродский и Окуджава задаются сходными вопросами о том, в какой мере этот отрезок сломал их судьбы и судьбы их родителей. Ответы при всем сходстве поставленных вопросов оказываются различными.

## Литература

- [Бродский 2001] Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т./ общ. ред. Я. А. Гордина. СПб.: Пушкин. фонд, 2000–2001.
- [Окуджава 1989] Окуджава Б. Ш. Избранные произведения: в 2 т./ [вступ. ст. Г. А. Белой]. М.: Современник, 1989. Т. 2: Похождения Шипова, или Старинный водевиль; Автобиографические повествования. 413 с.
- [Постановление 1999: 639–640] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда» 31.08.1948 // Власть и художественная интеллигенция: док. ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. М.: Демократия, 1999. С. 639–640.
- [Туровская 2015] Туровская М. Зубы дракона: мои 30-е годы. М.: АСТ, Corpus, 2015. 653 с.

2 Поселки, на территории которых находились отделения Карлага.

[Фрумкина 2009] Фрумкина Р. Без наркоза: [восприятие искусства в СССР во второй половине XX в.] // Новое лит. обозрение. 2009. № 6 (100). С. 216–222.

Maria Gelfond

## The Phenomenon of “Trophy Cinema” in the works of Joseph Brodsky and Bulat Okudzhava

This article examines the “trophy cinema” phenomenon in the works of Joseph Brodsky and Bulat Okudzhava. The reflection evoked by experiencing Western films captured during WWII and shown in Soviet theatres is viewed through the categories of “the other” and “the familiar”. The trophy cinema’s influence is shown to produce a certain therapeutic effect, though the ability to experience this effect is largely determined by one’s individual experience of living in a totalitarian state.

*Keywords:* “trophy cinema”, Joseph Brodsky, “trophy cinema”, Okudzhava, *The Girl of My Dreams*, essays, autobiographical prose.

УДК 81'42

Якуб Садовский

## Пьеса – экран – трансформация – актуализация (на материале «Самоубийцы» Валерия Пендраковского)

Художественный фильм Валерия Пендраковского «Самоубийца» (СССР, 1990) по одноименной пьесе Николая Эрдмана (1928) представляет собой пример специфического семиозиса. Характер этого семиозиса предопределен трансформацией литературного произведения на язык киноповествования, где, во-первых, исходным текстом выступает драматургическое произведение, а во-вторых, его трансформации сопутствует характерная для культуры перестроечного времени стратегия актуализации трансформируемого текста. Эта стратегия рассматривается в статье не просто как введение в трансформированный текст знаков, относящихся к современной режиссеру реальности, а как сознательное введение исходного текста в текущий публицистический дискурс.

*Ключевые слова:* Валерий Пендраковский, Николай Эрдман, «Самоубийца», фильм, пьеса, трансформация, семиозис, перестройка.