

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»  
(КГПУ им. В.П. Астафьева)  
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Пинчук Юлия Александровна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО А. СИНЯВСКОГО: ГЕНЕЗИС, СЕМАНТИКА,  
КОНТЕКСТ  
(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА В СТАРШЕЙ ШКОЛЕ)**

Направление подготовки 44.03.05. Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность образовательной программы Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

И.о. заведующего кафедрой  
канд. филол. наук,  
доцент Полуэктова Т.А.



\_\_\_\_\_ (дата, подпись)

Руководитель канд. филол. наук,  
доцент Горбенко А.Ю.



\_\_\_\_\_ (дата, подпись)

Дата защиты \_\_\_\_\_  
Обучающийся Пинчук Ю.А.



\_\_\_\_\_ (дата, подпись)

Оценка \_\_\_\_\_  
(прописью)

Красноярск 2021

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	<b>Ошибка! Закладка не определена.</b>
<b>Глава 1. Феномен житнетворчества: теоретический аспект</b> .....	<b>8</b>
1.1. Теоретические границы понятия «житнетворчество».....	8
1.2. Парадигмы житнетворческого поведения.....	13
<b>Глава 2. Житнетворчество А.Д. Синявского</b> .....	<b>17</b>
2.1. «Игра с мертвой эстетикой»: концепция писателя-диссидента.....	17
2.2. «Овеществленный стиль»: житнетворческие маски А. Синявского....	25
2.3. Жизнь и текст: формы житнетворчества в художественной прозе Синявского .....	29
<b>Заключение</b> .....	<b>42</b>
<b>Список использованных источников и литературы</b> .....	<b>45</b>
<b>Приложение № 1. Урок «Проблема Другого в художественных текстах А.Д. Синявского (на примере рассказа “Пхенц”)»</b> .....	<b>52</b>

## Введение

Жизнетворчество является одним из феноменов, активно изучаемых современным литературоведением. Оно подразумевает стирание привычной грани между сферой реальной жизни и областью искусства. Художник создает определенный сценарий, путь, который вносит в реальность, тем самым происходит эстетизация жизни, бытового поведения. Чаще всего именно искусство, творческая составляющая, определяет биографию художника, но и сама жизнь является источником и материалом творчества. Кирсти Эконен сформулировала основную идею жизнетворчества как «разрушени[e] границы между жизнью и искусством» [Эконен 2011].

Жизнетворчество стало предметом научного исследования во второй половине XX века<sup>1</sup>. Его изучением занимались Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Л.Я. Гинзбург и др. Феномен активно исследовался в области семиотики. Жизнетворчество как семиотическая система было описано Лотманом в работе «Декабрист в повседневной жизни» (1975). Им же был введен термин «поэтика бытового поведения».

Жизнетворчество писателя строится с помощью механизмов, стратегий поведения. Как отмечает Е.А. Худенко, «[в]ыбор той или иной программы поведенческого текста персонажа выявляет авторскую аксиологию и содержательность авторского поведенческого текста» [Худенко 2016: 169]. Таким образом, поведенческая стратегия персонажа определяет положение писателя в историческом контексте.

Можно назвать немалое количество писателей XX–XXI веков, с именами которых связаны жизнетворческие практики. К их числу можно отнести Вен. В. Ерофеева, А. Крученых, Д. Хармса, С.Д. Довлатова, А.Д. Синявского, Д.А. Пригова.

---

<sup>1</sup> Историографию вопроса см.: [Июффе 2005; Шахадат 2017: 21–34]. Ср.: [Худенко 2012: 17–43; Горбенко 2016: 15–17].

Жизнетворчество Андрея Донатовича Синявского (1925–1997) интересно с точки зрения механизмов его построения. Синявский родился 8 мая 1925 года в Москве в семье левого эсера, проявлявшего интерес и к литературе. Окончив школу в Сызрани, Синявский отправился на службу в армию, где был радиотехником. Позже, в 1945 году, поступил в МГУ на филологический факультет. В 1952 году им была защищена кандидатская диссертация по теме «Роман М. Горького “Жизнь Клима Самгина” и история русской общественной мысли конца XIX – начала XX вв.». Писатель активно занимался научной деятельностью, работая в Институте мировой литературы, МГУ и Школе-студии МХАТ.

По словам Ю.В. Мальцева, Синявский обладал «[т]онки[м] вкус[ом], свободн[ым] владение[м] широчайшим диапазоном языковых средств, яркость[ю] образов, оригинальность[ю] и глубин[ой] мысли» [Мальцев 1976: 56–57]. Именно это, как можно заключить, ретроспективно оглядывая литературный процесс второй половины XX столетия, позволило ему занять достойное место в русской литературе.

Синявского относят к числу тех, кого в советское время называли «диссидентами». Он и его друг Юлий Маркович Даниэль (известный под псевдонимом «Николай Аржак») были арестованы в октябре 1965 г. по обвинению в антисоветской пропаганде и агитации. Синявского судили за повести «Суд идет» (1955) и «Любимов» (1963), рассказы, а также статью «Что такое социалистический реализм» (1957). Сам писатель в статье «Диссидентство как личный опыт» (1985) пишет следующее: «Мой опыт диссидентства сугубо индивидуален, хотя, как всякий личный опыт, он отражает в какой-то мере более широкие и общие, разветвленные процессы, а не только мой жизненный путь. Я никогда не принадлежал к какому-либо движению или диссидентскому содружеству. Инакомыслие мое проявлялось не в общественной деятельности, а исключительно в писательстве. Притом в писательстве на первых порах тайном и по стилю закрытом, темном для широкой публики, не рассчитанном ни на какой общественно-политический

резонанс» [Синявский 1985: 131]. Взгляды Синявского были подвергнуты критике и после освобождения из лагеря, в эмиграции. В 1973 году он переехал во Францию, где работал профессором русской литературы в Университете «Париж IV – Сорбонна».

Говоря о литературном направлении, к которому принадлежал писатель, филолог и историк Е. Голлербах в работе «Трепетный провокатор» пишет, что «его [А.Д. Синявского. – Ю.П.] творчество может быть определено не только как “фантастический реализм” (авторская дефиниция), но и как своеобразное развитие старого русского критического реализма» [Голлербах 1993: 13], ведь Синявский все подвергает критике в своих работах.

После выхода в США автобиографического романа «Спокойной ночи», «Нью-Йорк таймс» писала, что ему удалось добиться «редкого магического эффекта в искусстве – он вложил собственный опыт в оболочку мифа», превратив советскую историю в сюрреалистический роман» [Генис 1999: 32].

Синявский тщательно выстраивал свое жизнетворчество с помощью масок, одной из которых является Абрам Терц – его литературный псевдоним. По мнению М.Н. Липовецкого, жизнетворчество является одной из форм трикстерской перформативности. Жизнетворчество трикстерского плана появляется еще в романтизме, где оно адаптируется и развивается, а уже в XX веке появляется «огромный спектр жизненных спектаклей», основанных на трикстерском начале<sup>2</sup>. Через трикстера реализовывался принцип модерности в СССР. Именно он является идеалом Нового времени, таким образом, он становится главным героем СССР<sup>3</sup>. Терц – это триктер, для которого характерной чертой является создание определенной ситуации и пребывание в ней, для него важен процесс игры.

**Актуальность** данной работы обусловлена двумя факторами. Во-первых, пристальным вниманием современного литературоведением к феномену жизнетворчества. Во-вторых, недостаточной степенью

---

<sup>2</sup> См. об этом: <https://www.youtube.com/watch?v=IMDHB4lsULQ>.

<sup>3</sup> См.: <https://www.youtube.com/watch?v=IMDHB4lsULQ>.

изученностью житнетворчества А.Д. Синявского. Существуют различные работы литературоведов, в которых описаны отдельные аспекты житнетворчества Синявского, однако на сегодняшний день не существует комплексного исследования житнетворчества А.Д. Синявского.

Кроме того, указанная проблема только в последнее время стала объектом рассмотрения в области литературоведения, с чем в целом и связана **новизна** представляемого исследования.

**Объектом** исследования является житнетекст А.Д. Синявского.

**Предмет** исследования – генезис и ключевые парадигмы житнетворчества Синявского.

**Цель работы** – комплексное изучение форм и прагматики житнетворчества А.Д. Синявского и героев его фикциональной прозы.

**Задачами** настоящего исследования являются:

- 1) определить теоретические границы понятия «житнетворчество» в работах литературоведов;
- 2) проанализировать эстетическую концепцию Синявского;
- 3) рассмотреть литературные маски Синявского;
- 4) описать житнетворческие парадигмы Синявского;
- 5) выявить формы житнетворчества персонажей фикциональных произведений Синявского (А. Терца).

**Научная новизна** и исходящая из него **теоретическая значимость** исследования определяется применением литературоведческого подхода к анализу житнетворчества Синявского.

**Материалом** данного исследования являются художественные произведения А.Д. Синявского (А. Терца) «Пхенц», «Гололедица», «Суд идет», «Любимов», «Графоманы», эссе «Что такое социалистический реализм», «Прогулки с Пушкиным», «Диссидентство как личный опыт», «Иван-дурак: очерки русской веры», а также корпус мемуарных свидетельств о литераторе, видеоматериалы (беседа Джона Глэда с Андреем Синявским и Марией Розановой и документальный фильм «Абрам да Марья»).

**Теоретико-методологическую базу** исследования составили труды ученых московско-тартуской семиотической школы (Ю.М. Лотман, З.Г. Минц) о жизнетворчестве, их последователей (А.К. Жолковский, К. Эконен), а также работы современных исследователей жизнетворчества (С.Н. Зенкин, Д. Иоффе, Ш. Шахадат). При исследовании механизмов построения жизнетворчества Синявского были задействованы работы М.Н. Липовецкого, А.К. Жолковского, Н.Л. Блищ.

**Структура работы** включает введение, две главы, заключение, список использованной литературы, насчитывающий 67 наименований, и приложение.

**Апробация.** Основные положения работы были представлены на следующих научных конференциях: Международная научная конференция «Современная русская утопия: трансформация метажанра» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2020 г.); XXVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2021 г.); Международная научно-практическая конференции «Актуальные проблемы современной филологии» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2021 г.)

## Глава 1. Феномен житнетворчества: теоретический аспект

### 1.1. Теоретические границы понятия «житнетворчество»

Феномен житнетворчества достаточно широко изучается многими литературоведами, для этого применяются различные подходы.

В работе «Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков» Ш. Шахадат пишет об искусстве жизни в пространстве русской культуры и его осмыслении в теоретических и литературных текстах. Категории «жизнь» и «текст» рассматриваются в пространстве таких подходов, как «новый историзм» (С. Гринблатт), русский формализм (Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум) и русская семиотика (Ю.М. Лотман, Л.Я. Гинзбург). Житнетворчество изучалось и в трудах московской лингвистической школы (Г.О. Винокур, В.В. Виноградов) [Худенко 211: 41]. Исследователи выдвигали «проблемы литературного быта литературной личности, поэтики культуры и поэтики бытового поведения» [Шахадат 2017: 12].

Термин «житнетворчество» впервые возник в работах младосимволистов. А. Белый ввел это понятие в тексты сборника «Эпопея “Москва”» (1923–1925). Термин близок немецкому понятию жизненного мира, который изучается с позиции «внешней» сущности и акта творчества [Мурадова 2012: 279].

Ю.М. Лотман в своих работах<sup>4</sup> использует термин «поэтика бытового поведения», который синонимичен терминам «житнетворчество», «житнестроение» и «театрализация жизни», используемым другими исследователями. Литературовед пишет о том, что поэтика бытового поведения подразумевает ориентацию форм повседневной бытовой деятельности на законы художественных текстов, и эти формы должны реализовываться непосредственно в эстетическом плане [Лотман 2002: 233].

---

<sup>4</sup> См.: [Лотман 1994; Лотман 2002].

При этом текст, сливаясь с жизнью, не становится замкнутым, он выходит за пределы искусства. Этот выход осуществляется с помощью внетекстовых элементов – бытовых реалий<sup>5</sup>. Продолжением семиотизации поэтики бытового поведения было определение стилевых констант поведения. Этот процесс сближался с эстетическими явлениями, что делало возможным поиск образцов бытового поведения в искусстве.

Результатами перемен в отношении бытового поведения Лотман считает ритуализацию и семиотизацию повседневности, так называемой «естественной» жизни. Таким образом, бытовое поведение становилось знаками, а степень семиотизации быта как знака возрастала, в результате чего быт приобретал черты театра, искусства [Лотман 2002: 235]. Быт для художника мог быть как «своим», так и «чужим» одновременно. В этом случае можно говорить о двойном восприятии собственного поведения, которое приобретало характер игры [Там же: 236].

Сразу за семиотизацией бытового поведения следовало создание стиля в рамках повседневности. Лотман объясняет его создание тем, что стилевые константы поведения определялись характеристикой пространства [Там же: 238]. Не только пространство, которое художник мог постоянно изменять, но и сама эпоха была определяющим фактором при создании собственного стиля.

Художник в своем поведении постоянно осуществляет выбор, он не останавливается на одной конкретной программе поведения. Выбор поведенческих стратегий зависит от множества социальных ролей, исполняемых одновременно художником жизни, являясь объектом акта творчества [Лотман: 332]. В зависимости от выбранной объектом роли и обстоятельств, влияющих на выбор, выстраивается стратегия его поведения. Создание этой стратегии было необходимо для художника, в том числе и для того, чтобы с помощью искусственно созданной реальности транслировать

---

<sup>5</sup> См. об этом: [Худенко 2016].

свои принципы и позицию, которые, по каким-либо причинам, не могли быть озвучены иначе.

Целью жизнетворчества с точки зрения эстетики является преодоление внутреннего конфликтного столкновения искусства и реальности. Так художник разрабатывает такую стратегию, которая поможет ему преодолеть этот конфликт или же игнорировать его. Творческие стратегии художника опираются на его поведение, которое подвергается эстетизации [Худенко 2011: 41].

Жизнетворчество сочетает в себе присущую раннему модернизму эстетизацию быта и романтическую философию искусства относительно субъекта творчества. Оно сохраняет стремление изменять жизнь с помощью искусства [Эконен 2011].

Творчество управляет биографией писателя, как бы провоцирует его выстраивать свою жизнь как произведение искусства, из этого следует, что жизнетворчество предполагает раздвоение жизни на творческую и биографическую. Художник вынужден постоянно существовать в этих двух пространствах одновременно. Таким образом, мы можем говорить о тесной, непрерывной связи этих компонентов в пространстве искусства. «В диалоге Уайльда “Критик как художник” сущность искусства жизни как эстетического феномена определена с максимальной точностью: это жизнь, воспринятая художником, преображенная им в искусство» [Шахадат 2017: 19]. Из этого следует, что художник (писатель) управляет своей жизнью: он может создать собственную определенную стратегию поведения и следовать ей, либо использовать уже существующий чужой текст.

А. Белый указывает на взаимосвязь жизни и творчества: «Искусство жить есть эстетическое творчество во внешнем определении его. Внешность жизни есть материал творчества при внутреннем определении ее» [Белый 2012].

З.Г. Минц рассматривает понятие «текст» в пространстве символистской эстетики: «Универсальный Текст реализуется в “текстах жизни” и в “текстах

искусства»» [Минц 2004: 97]. Можно сделать вывод, что многие исследователи рассматривают жизнь как своеобразное поле для реализации созданного писателем текста. Текст, подобный сценарию, подчиняет себе реальную жизнь, мифологизирует ее. Жизнь, в свою очередь, постепенно подвергается текстуализации.

Д. Иоффе, упоминая О. Уайльда, пишет о житнетворческой концепции искусства, заключенной в символистском лозунге: «искусство не столько отражает жизнь, сколько творит ее» [Иоффе 2005]. Эти слова еще раз подтверждают то, что в контексте житнетворчества текст первичен.

Рассматривая соотношение литературы и быта с точки зрения формализма, С. Зенкин говорит о модели, характерной для раннего формализма (до 20-х годов 20 века), согласно которой «литература» и «быт» соотносятся как форма и материал: быт как «реальность» внеэстетичен, он лишь может эстетически осваиваться с помощью формальных приемов и конструкций» [Зенкин 2004: 808]. Таким образом, быт представляет собой хаотичный материал, который лишен всякой системности и подвержен эстетизации.

Оге Ханзен-Лёве обращает внимание на то, что «в процессе рецепции <...> реальная биография деформируется, претерпевает двойную трансформацию: биографическая личность реального автора превращается сначала в личность литературную, в образ поэта, в маску, имманентную литературному поведению<sup>6</sup>, а затем, в ходе дальнейшей трансформации, в личность литературно-бытовую, трансцендентную по отношению к произведению» (цит. по: [Шахадат 2017: 26]). Таким образом, главной целью формалистов становится определение приемов мифологизации жизни, создания маски и стратегий поведения в литературе.

Основными приемами мифологизации жизненного текста А.К. Жолковский считает «отбор и искажение фактов», которые проецируют

---

<sup>6</sup> По мнению З.Г. Минц, житнетворчество «не может быть имманентно поэтике» [Минц 1986: 10].

«поэтическую риторику в практический ряд с целью реализовать властные устремления харизматического субъекта и одновременно ответить на определенные запросы коллектива» [Жолковский 2014: 193].

Выявлением принципов поэтики поведения занимались Л.Я. Гинзбург и Ю.М. Лотман. Их интересовало выделение этих принципов на границе между человеческой личностью и литературной. Представители разных подходов (формализма и семиотики), соответственно, разрабатывали разные теории: Лотман принимает за исходную точку автора, живущего под маской своего героя, а Гинзбург продолжает развивать формалистский подход, разрабатывая его в психологическом направлении. В работе Лотмана «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» поэтика поведения описывается «с широким использованием театральной метафоры: пространство повседневной жизни люди воспринимали как сцену, свои слова и поступки – как роль, жизнь – как спектакль» [Шахадат 2017: 28], где все эти составляющие имеют семиотический характер. Гинзбург придерживается противоположного мнения, считая, что театральность является свойством исключительно романтической программы поведения [Шахадат 2017: 29]. Она не отрицает наличие дистанции между личностью и ее ролью, причем отмечает различия стратегий романтиков и реалистов: первый подчиняет свою жизнь искусству, второй строит свою личность с помощью «совпадения внешнего и внутреннего человека» [Там же].

И. Паперно продолжает разрабатывать тип эпохальной личности реалиста и вводит понятие «семиотика поведения». По ее мнению, «[и]скусство жизни <...> является отнюдь не специфической особенностью того или иного времени, но представляет собой константу культурного развития, принимающую различные исторические формы <...>» (цит. по: [Шахадат 2017: 31]). Исходя из этого положения, можно сделать вывод, что тот феномен, о котором мы говорим в данной работе, не привязан хронологически к какому-либо историческому этапу, но история и человек

становятся реализацией художественного текста именно в культурном пространстве России. Выделяя три формы жизнетворчества (театральную, теургическую и аутентичную), Шахадат указывает на то, что жизнетворчество имеет трансисторический характер, оно способно трансформироваться на разных этапах исторического развития и одновременно сохранять неразрывную связь с театром и ритуалом [Шахадат 2017: 32–33]. Из этого следует, что жизнетворчество имеет способность существовать в разных исторических периодах, проходить сквозь них, приобретая различные особенности, характерные для каждого этапа. Жизнетворчество существует вне времени, оно продолжает развиваться вместе с историей.

В следующем параграфе мы рассмотрим парадигмы жизнетворческого поведения подробнее.

## **1.2. Парадигмы жизнетворческого поведения**

В этом разделе мы опираемся на уже цитированную работу Ш. Шахадат «Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков». Чтобы понять сущность каждой парадигмы, необходимо дать их характеристику.

Парадигма театрального типа предполагает модель преобразования жизни в эстетическом плане. Театр и игра, как мы уже говорили ранее, предусматривают определенную дистанцию между личностью и исполняемой ролью, а также рассматривают жизнь как искусство. Аутентичная и теургическая парадигмы противопоставлены театральной – они отвергают ролевую игру. Аутентичная форма жизнетворчества стремится уничтожить дистанцию между личностью и ролью и добиться их отождествления, слияния. Она отрицает притворство и искусственность, являясь полной противоположностью театральной [Шахадат 2017: 63]. Разный характер этих парадигм не исключает возможности их

существования одновременно в одном тексте, это обусловлено многогранностью изучаемых текстов.

Внутри теургической парадигмы осуществляется ориентация на ритуал, или, говоря иначе, преобразование мира (*alter ego* театра). Художник этого типа стремится «стать не демиургом-узурпатором творческой воли Бога, а ее избранным выразителем»<sup>7</sup> [Шахадат 2017: 33–34].

Несмотря на то, что каждая из этих моделей имеет свою характеристику, их объединяет общая черта – инсценировка. По мнению немецкого филолога Вольфганга Изера, инсценировка «живет тем, чем она не является», «все, что в ней материализуется, обслуживает отсутствие, которое, хотя и получает отражение в присутствующем, как таковое актуализации не подлежит». Она может «рассматриваться как форма автоинтерпретации человека» (цит. по: [Шахадат 2017: 34]).

Ключевые эстетические программы жизни и искусства были сформулированы литературоведами еще в первой половине XX века. Писатель Андрей Белый видит задачу искусства в создании сильной личности. Он указывает на взаимосвязь жизни и искусства: «здесь жизнь как творчество, здесь искусство как жизнь» (цит. по: [Шахадат 2017: 35]).

Н.Н. Евреинов формулирует понятие «театральности» следующим образом: «эстетическ[ая] демонстраци[я] явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно» [Евреинов 1923: 19]. Евреинов указывает на то, что театр должен быть только театром и представлять собой эстетическую ценность, он не является «зеркалом жизни». Театр должен помогать человеку

---

<sup>7</sup> По словам Е.В. Волжениной, «теургическое измерение» было характерной чертой творчества символистов. Оно «наследовало идее Соловьева о преобразовании реальности в искусстве, в ходе которого должна была появиться качественно новая действительность» [Волженина 2018: 108].

отделиться от реальности [Там же]. В первую очередь не театр должен заимствовать материал у жизни, а жизнь у театра [Там же: 20].

Н. Чужак в статье «Литература жизнестроения» (1928) выдвигает следующее понятие: «Это наша эпоха выдвинула лозунг: искусство как жизнестроение» [Там же].

Учитывая перформативный характер, ритуал «является необходимым источником искусства жизни», а художник, который пишет свою жизнь, «напоминает участника ритуального действия», он «полагает себя в качестве объекта и тем самым переживает возрождение» [Шахадат 2017: 45]. Отличие ритуала от театра состоит в том, что участник ритуала отождествляет себя с творцом, но не является им, выдает копию за оригинал, добивается уничтожения дистанции между ними. Именно в этой оставшейся дистанции и реализуется театральная модель. Между тем, дистанция может как сокращаться, так и расширяться.

Характер дистанцирования, присущий житнетворчеству театрального типа, определил немецкий историк и теоретик Ханс-Роберт Яусс, автор концепции рецептивной эстетики: «Граница между ролевым поведением в социальной жизни и таковым в искусстве размывается постольку, поскольку эстетическая деятельность с ее принципом “как будто ты” эксплицирует ту неявную ролевую дистанцию, которая в социальном поведении теряется лишь в случае патологической навязчивости повторных действий». Отсюда следует, что «акт действия предполагает дистанцию действующего, который тем самым противопоставляет себя роли, обретая игровую свободу от серьезности и вынужденности повседневных ролей. Эстетическое отношение к роли <...> доводит до контраста ту двойственность, которая органически присуща всякому ролевому поведению, позволяя актанту сознательно наслаждаться своей игрой» (цит. по: [Шахадат 2017: 56]). В этих словах заключено весомое значение эстетической дистанции – двойственность является неизменным признаком ролевого поведения, но отношение своей роли к самому процессу игры у художника может проявляться по-разному.

Художник, строя свою жизнь, придумывая свою роль и сценарий для нее, является и актером и поэтом одновременно. Поэт в свою очередь является и субъектом, и объектом акта творчества, совмещая в себе роли актера и режиссера. «Если лицо, которому он подражает, – реальный человек, то повторное воспроизведение придает ему парадоксальный статус “естественной искусственности”» [Шахадат 2017: 59]. Таким образом, творец и его собственное творение отождествляются, сливаются, находясь в едином акте творчества. Если же художник для своей роли использует чужой сценарий, то можно говорить о присвоении им чужого творения или модификации его под себя.

В процессе творчества художник, являющийся одновременно актером, становится и наблюдателем этого творческого акта со стороны, тем самым выполняя три роли одновременно. Таким образом, можно говорить о непрерывном автодиалоге писателя с самим собой [Шахадат 2017: 60].

## Глава 2. Жизнетворчество А.Д. Синявского

### 2.1. «Игра с мертвой эстетикой»: концепция писателя-диссидента

Эстетическая концепция (концепция писателя и творчества) была разработана Синявским в эссе «Что такое социалистический реализм» (1957), «Литературный процесс в России» (1974) и книге «Прогулки с Пушкиным» (1975). В этом параграфе мы рассмотрим роль новой эстетики Синявского.

В.И. Новиков приводит слова Синявского о своем alter ego: «Терц – мой овеществленный стиль, так выглядел бы его носитель» [Новиков 1992]. На наш взгляд, это высказывание наиболее точно характеризует значимость Терца в литературной деятельности Синявского и отчасти его эстетическую программу. «Гротеск фантастических произведений Синявского указывает на литературу 1920-х годов в диапазоне от Замятина до Бабеля как на прототип его собственной языковой и интеллектуальной игры. <...> Трансгрессивный потенциал этой стилистики в поздних романах Синявского (“Спокойной ночи” и “Кошкин дом”) явно ослабевает», – пишет Липовецкий [Липовецкий 2019: 292]. Происходит это в результате широкого усвоения этой стилистики современными писателями<sup>8</sup>.

В статье «Что такое социалистический реализм» Синявский описывает соцреализм как явление историческое, очерчивает его четкие формальные, временные, содержательные границы, но сам выходит за рамки. Писатель выдвигает основы новой эстетики: он обнаруживает, что «место соцреализма не в журналах и книгах и не на свалке истории, а в музее». Исчезает ситуация выбора, и Синявский намечает «более плодотворную перспективу – эстетизацию этого феномена». Он ставит этот метод в один ряд с другими, констатирует его смерть и начинает «игру с мертвой эстетикой» [Генис 1999:

---

<sup>8</sup> «[О]т Фазиля Искандера до Татьяны Толстой, от братьев Стругацких до Венедикта Ерофеева, не говоря уж о Саше Соколове» [Липовецкий 2019: 292].

33]. Он не отвергает социалистический реализм и не выступает против него, для него это не более, чем часть истории, ступень, которая уже пережита.

Синявский дает рекомендации по обращению с соцреализмом. По его мнению, для соцреализма не существенна установка на правдоподобную репрезентацию действительности, поэтому писатель призывает отказаться от реализма, отделить реальность от литературы: «Для социалистического реализма, если он действительно хочет <...> создать свою “Коммуниаду”, есть только один выход – покончить с “реализмом”, отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую “Анну Каренину” и социалистический “Вишневый сад”. Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи» [Синявский 1988: 61]. Эта «Коммуниада» воплотилась в творчестве таких писателей и художников, как В. Комар, А. Меламид, В. Бахчанян, Э. Булатов, И. Холин, Вс. Некрасов, Д.А. Пригов, которые «реконструировали соцреалистический идеал, доведя его до логического и комического завершения» [Генис 1999: 35].

Та же мысль обнаруживается в «Голосе из хора» (1966–1971): «И если уж мы взялись рассказывать обыкновенные вещи, они должны воскреснуть в сверхъестественном освещении» [Терц 1974: 259].

Синявский писал: «Мы не знаем, куда идти, но поняв, что делать нечего, начинаем думать, строить догадки, предполагать. Может быть, мы придумаем что-нибудь удивительное. Но это уже не будет социалистическим реализмом» [Синявский 1988: 64] – эти слова призваны внушить доверие к его новой эстетической программе. Он сумел предсказать кризис задолго до его начала. Писатель за время своей творческой карьеры развивал, преображал, совершенствовал свою эстетику в книгах и статьях.

Говоря о революционизирующей роли этого эссе, такие исследователи как А.К. Жолковский и М.Н. Эпштейн «сравнивают ее с влиянием постструктурализма на глобальный гуманитарный дискурс». Жолковский в работе «Звезды и немного нервно» (2008) пишет: «В освобождении – моем и

целого поколения литературоведов – от структурализма и, шире, монологизма 60-х годов Синявский сыграл важнейшую роль, явив собой российских Барта и Дерриду в одном лице. У него самого это шло от Розанова, элементы постструктурной разомкнутости были у Лотмана, параллельно влиял воскрешенный Бахтин, в том же направлении действовало эмигрантское открытие Америки, да и Европы... <...>. Но в наименьшей степени – в силу своей тихой, но обескураживающей двоякости: способности сначала прожить, а затем и описать свои сложные игры с властью, оставаться диссидентом даже среди диссидентов, привечать Лимонова и т.д. и т.п. и в результате непрерывно состоять под судом и следствием российского общественного мнения, будь то эмигрантского или отечественного» (цит. по: [Липовецкий 2019: 293]).

Синявский прекрасно понимал последствия этих «игр» с властью, но ему было важно показать истинную картину советской литературы. В статье «Литературный процесс в России» он писал, что все обстоятельства, преследовавшие инакомыслящего писателя в России, «попытки его урезонить, застрашать или ссучить, сгноить и ликвидировать все повышают и повышают его литературный уровень» [Синявский 2003: 178]. Кроме того, писатель испытывает удовлетворение от этой «странной забавы» [Там же]. Здесь Синявский, безусловно, пишет и о себе. Он знал, что ему грозит арест, и каждый день ждал этого<sup>9</sup>. Сам он признавался, что в Дубровлаге провел

---

<sup>9</sup> Писатель был задержан в 1965 году и осужден в 1966 году по статье 70 «Анτισоветская агитация и пропаганда» УК РСФСР от 27.10.1960 года. Содержание статьи было следующим: «Агитация или пропаганда, проводимая в целях подрыва или ослабления Советской власти либо совершения отдельных особо опасных государственных преступлений, распространение в тех же целях клеветнических измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй, а равно распространение либо изготовление или хранение в тех же целях в письменной, печатной или иной форме произведений такого же содержания – наказываются лишением свободы на срок от шести месяцев до семи лет и со ссылкой на срок от двух до пяти лет или без ссылки или ссылкой на срок от двух до пяти лет». См.: [http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc\\_itself=&infostr=xO7q8%20z17flg7vLu4fDg5uDI8vH/IO3IIOLg7%207x6%20Xk7eXpIPDI5ODq9ujo&nd=102010096&page=1&rdk=0#I0](http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&infostr=xO7q8%20z17flg7vLu4fDg5uDI8vH/IO3IIOLg7%207x6%20Xk7eXpIPDI5ODq9ujo&nd=102010096&page=1&rdk=0#I0). Согласно этой статье максимальный срок наказания – пять лет, а Синявский был осужден на семь, что

лучшие времена. По словам Синявского, писатель стремится не к свободе, а к освобождению, которым является акт писательства. Свобода слова, по его мнению, только вредит писателю. Именно благодаря запретам со стороны власти, происходит развитие русской литературы, ведь в этих обстоятельствах писатели создают лучшие произведения [Там же]<sup>10</sup>.

А. Генис определяет главную задачу эстетики Синявского: «необходимо “взять текст в рамку, жестко отграничив жизнь от искусства”. За этой точкой зрения стоит особая модель автора, художника, творца, изучению которой подчинено все творчество писателя» [Генис 1999: 36].

Создав новую эстетическую концепцию, Синявский становится оппонентом писателя и критика А.И. Солженицына. Полемика разворачивается вокруг книги Синявского «Прогулки с Пушкиным» (1973). В эссе «Прогулках с Пушкиным» Синявский осознанно и систематически снижает лексику, характеризующую творца: «в истолковании Синявского Пушкин – пустейший малый, циник и ветрогон, который с самим Хлестаковым на дружеской ноге» [Эпштейн 1995: 89].

Говоря о Пушкине, Синявский использует мотив самозванства и образ самозванца: «Как это ни странно выглядит, но если не ездить в Африку, не удаляться в историю, а искать прототипы Пушкину поблизости, в современной ему среде, то лучшей кандидатурой окажется Хлестаков. Человеческое alter ego поэта. <...> Самозванец! А кто такой поэт, если не самозванец? Царь?? Самозванный царь. Сам назвал: “Ты царь: живи один...”. С каких это пор цари живут в одиночку? Самозванцы – всегда в одиночку. Даже когда в почете, на троне. Потому что сами, на собственный страх и риск, назвали, и сами же знают, о чем никто не должен догадываться: что (переходя на шепот) никакие они не цари, а это так, к слову пришлось, и что (еще тише) сперва будет царь, а потом – казнь» [Терц

---

показывает всю строгость его наказания. Процесс Синявского и Даниэля вызвал огромный резонанс в обществе, в том числе и в литературных кругах.

<sup>10</sup> В лагере, как известно, Синявский написал самые значимые свои произведения – «Прогулки с Пушкиным», «В тени Гоголя», «Голос из хора».

2005: 97]). Снявский настаивает на самозванстве Пушкина, объясняя это тем, что оно выстроено как сознательный перформанс: личность Пушкина не соответствует его поэтическому дару.

Солженицын пишет статью «...Колеблет твой треножник» (1984), где делает подробный разбор эссе Снявского и критикует его. Солженицын пишет о том, что Снявский не замечает светлых сторон Пушкина, его главная задача – опорочить великого поэта. Расхождение их взглядов Снявский объясняет «разны[ми] вкус[ами] и разны[ми] стилистически[ми] ориентир[ами]» [Снявский 2003: 369]. Он пишет: «о чем-то для меня святом и великом я пишу иногда в тоне ироническом, а Солженицын эту иронию и самоиронию принимает всерьез, торжественно, “реалистично” и дает ей гневный отпор» [Там же]. Такая реакция Солженицына на работы подобного содержания объяснима тем, что он реалист, о чем упоминает сам Снявский. Солженицын пишет о его творческой манере: «Он – в своем излюбленном жанре анекдота и скандала. Он предлагает читателю “отбросить тяжеловесную сальность” “простодушного плебейского похабства” – но с тем, чтобы пуститься в похабство интеллигентское» [Солженицын 1984: 140].

А. Генис считает, что «Снявский меняет напряжение авторской воли на свободный произвол стихов и стихии. Художник всего лишь отдается музам, не мешает им творить через себя. Поэт – медиум на спиритическом сеансе искусства» [Генис 1999: 36]. Снявский добивается скандального эффекта, «разыгрывая» свою модель на фигуре поэта-пророка или же секулярного святого. По словам Липовецкого, «святотатство – это, разумеется, часть трикстерской позиции, которую, стало быть, Снявский разворачивает не только внутри текста, через концептуальное переосмысление Пушкина, но и на метауровне – в том числе на уровне стилистики; что особенно злило оппонентов Снявского» [Липовецкий 2019: 294].

По словам Синявского, Солженицын в статье «Наши плюралисты» (1982) «разносит» диссидентов, чье мнение не совпадает с его собственным [Синявский 1985: 354]. Таких диссидентов Солженицын назвал по их идеологическому признаку плюралистами: «”Плюрализм” они считают как бы высшим достижением истории, высшим благом мысли и высшим качеством нынешней западной жизни. Принцип этот они нередко формулируют: “как можно больше разных мнений”» [Солженицын 1983: 134]. Здесь же критик указывает на то, что ни один из диссидентов не считал свое мнение истинным. По мнению Синявского, «истина одна, эта истина принадлежит Солженицыну и людям, которые полностью разделяют его взгляды, все же прочее – ложь» [Синявский 1985: 354]. Синявский считал, что в своей работе Солженицын обвиняет всех «плюралистов» в русофобии. По его словам, «национализм <...> не является опасностью, а идет на пользу нации, пока не выделяет из себя ядовитый фермент – “врага”» [Синявский 199: 330]. Эта же мысль продолжается писателем в статье «Чтение в сердцах» (1987): «Солженицын обожествился и самоотождествился с Россией, и потому любое слово поперек ему, Солженицыну, рассматривается теперь как опорочивание России» [Синявский 1987: 377].

Сам Синявский не считал себя русофобом и врагом своей родной страны<sup>11</sup>. Но вместе с тем он не отрицал и своего нежелания писать так, как все; для него это было скучным занятием. Именно этот факт повлиял на создание Синявским своего стиля, новой эстетики, воплощенной в образе Абрама Терца. Ранее мы уже рассматривали характеристику Терца, его резкое отличие от советского ученого Синявского. Это отличие применимо и к его эстетике – она так же противоречива общепринятым советским литературным канонам (в частности, взглядам Солженицына), как Терц противоречив по отношению к Синявскому. Синявский писал, что Абрам Терц (а не он сам, Синявский) – «диссидент наглый, неисправимый,

---

<sup>11</sup> Об этом Синявский пишет в работе «Диссидентство как личный опыт» [Синявский 1985].

возбуждающий негодование и отвращение в консервативном и конформистском обществе» [Синявский 1985: 133].

Впоследствии из-за обрушившейся на Синявского многочисленной критики, многие издательства, публиковавшие работы русских эмигрантов за границей, отказывали писателю в печати его произведений. Он был вынужден создать свой собственный журнал, получивший название «Синтаксис». Главным редактором журнала стала М.В. Розанова, жена Синявского. Первый номер журнала вышел в 1978 году в Париже.

Философия Ивана-дурака, описываемая Синявским в монографии «Иван-дурак: Очерк народной веры», близка фигуре идеального поэта из «Прогулок с Пушкиным». «Назначение дурака – доказать (точнее говоря, не доказать, поскольку Дурак ничего не доказывает и опровергает все доказательства, а скорее наглядно представить, что от человеческого ума, учености, стараний, воли – ничего не зависит <...> истина (или реальность) является и открывается человеку сама, в тот счастливый момент, когда сознание как бы отключается и душа пребывает в особом состоянии – восприимчивой пассивности» [Синявский 2001: 43]. Этими словами автор объясняет, почему в жанре сказки удача на стороне глупого героя.

П.Л. Вайль пишет об этой работе следующее<sup>12</sup>: «Итак, в качестве Дурака писатель является проводником высших сил. В качестве Вора – преступает установления и нарушает каноны. В качестве Шута – веселит и развлекает <...> [Его] задача – “превращать нормальную жизнь в канонаду”» (цит. по: [Липовецкий 2019: 298]. По мнению исследователя, сам Абрам Терц был подобен Пушкину.

Трикстер становится персонификацией «свободы со всеми составляющими ее предельности и опасности» и воспринимается Синявским как реальный противовес тотальной религиозной телеологичности, которую он обнаружил в соцреализме: «Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше насквозь телеологично. Оно подчинено высшему

---

<sup>12</sup> См. об этом: [Вайль 1997: 218].

назначению и этим облагорожено» [Терц 1989: 426]. Из этого следует, что совмещая «черты трикстера с чертами художника романтического типа (Пушкин)» у Синявского порождается «формула современного, то есть постмодерного авторства» [Липовецкий 2019: 299].

Синявский разрушает традиционные, канонические формы романов, повестей, вносит в них элемент писательской рефлексии. А.А. Генис приводит цитату из книги «Спокойной ночи»: «Это будет, на самом деле, книга о том, как она пишется. Книга о книге» [Терц 1992], говоря при этом о том, что «Синявский всегда писал не роман, а черновик романа. Он переворачивал обычную пирамиду, возвращая книгу к стадии рукописи, заметок, набросков, вариантов». Подтверждение этим словам – лучшие произведения Синявского, составленные из его лагерных писем Марии Розановой. Способ создания текста, который можно назвать «потокословной чистой литературой, именно словесности, под которой автор понимает собрание слов, их таинственную магическую связь», сближает произведения Синявского с фольклором, служащим для него «эстетическим ориентиром» [Генис 1999: 37].

М.Н. Липовецкий пишет о том, что слова, сказанные А. Скиданом о Д.А. Пригове<sup>13</sup>, подходят и для понимания эстетики Синявского: «Подобно тому, как в брехтовском театре актер не перевоплощается в персонажа пьесы, а показывает его, занимая по отношению к нему критическую дистанцию, так же ДАП в своих текстах постоянно «выходит из роли», обнажая искусственность, сделанность текстовой конструкции, наряду с конструкцией (“персонажностью”) лирического субъекта» (цит. по: [Липовецкий 2019: 292]). Эту характеристику в полной мере можно применить к Синявскому, заменив «лирического субъекта» «безличным автором». «Абрам Терц» обозначает ту критическую дистанцию, которая в брехтовской терминологии называется «отчуждением» [Там же].

---

<sup>13</sup> Липовецкий видит последовательность «в программном распространении трикстерства и на эстетику, и на артистическое поведение» в творчестве Д.А. Пригова – поколения, следовавшего после Синявского [Липовецкий 2019: 291].

Прообразами прозы Синявского можно считать «плетение словес», появившееся еще в работах Епифания Премудрого, театр Брехта, игру самодостаточной формы, ритуальный танец, орнаментальный рисунок, плавное течение текста. Именно на их основе строилась эстетическая концепция Синявского-Терца [Генис 1999: 38]. Генис определяет понятие творчества Синявского так: «Творчество, по Синявскому, – путь не вперед, а назад, к истоку. Не созидание нового, а воссоздание старого. Смысл искусства ‘в воспоминании – в узнавании мира сквозь его удаленный в былое и мелькающий в памяти образ’» [Там же].

Можно заключить, что Синявский концептуализирует литературный архетип – фигуру трикстера – как неизменную черту русского народа, которая особенно проявляется в «Иване-дураке», работая в данном случае скорее как художник, нежели как исследователь, строго историзирующий изучаемый материал.

## **2.2. «Овеществленный стиль»: житнетворческие маски**

### **А. Синявского**

Как мы уже говорили во введении, Синявский не мог публиковать свои произведения в СССР из-за цензуры, существовавшей в то время, поэтому пересылал их на Запад под псевдонимом Абрам Терц. Но для Синявского это был не просто псевдоним, а литературная маска, которая «подчинила и его собственный жизненный текст» [Блищ 2012: 214]: сначала он появился для того, чтобы скрыть истинное имя писателя, а потом превратился в персонажа-уголовника, в alter ego автора. Синявский и Терц не были отделены друг от друга, созданная писателем маска повлияла на его судьбу: «Между тем у Синявского с Терцем были сложные отношения. Терц поработил своего создателя, заставил за себя отсиживать» [Быков 1995: 43]. О литературных масках Андрея Синявского и пойдет речь в первой части главы.

В романе «Спокойной ночи» (1983) Синявский пишет о своем alter ego следующее: «Я его как сейчас вижу, налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой, до бровей, кепке, проносящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, свое тощее, отточенное в многолетних полемиках и стилистических разноречиях тело. Подобранный, непререкаемый. Чуть что – зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст. Деловой человек, способный писать пером (по бумаге) – пером, на блатном языке изобличающим нож, милые дети. Одно слово – нож» [Терц 1992]. Этот образ Синявский взял из одесской блатной песни: «Абрашка Терц – карманник всем известный». Слова этой песни точно описывают его литературную маску. Выбранный писателем образ является полной противоположностью его самого.

Работая над статьей «Литературная маска Алексея Ремизова» (1975), Синявский одновременно проводил самоанализ и рефлексию собственного творчества. В этой работе он отмечает, что у Ремизова было несколько масок [Синявский 1975: 100]. О самом Синявском можно сказать то же самое. Например, его друг и литературовед Г.Д. Гачев писал следующее: «Синявский один – во многих лицах-ипостасях одновременно существует как индийские боги в аватарах. Ходит на заседания сектора советской литературы Института мировой литературы научный сотрудник Синявский, а там, на Западе, выходят эссе и повести страшного вора и картежника Абрама Терца. Улыбается в редакции “Нового мира” талантливый критик – и великолепного стиля статьи и рецензии выходят из-под его пера. В школе-студии МХАТ – лектор, любимый студентами. А в сарайчике в деревне Деньково сочиняет недозволенное, самочинное...» [Гачев 1995: 33]. Е. Бершин в статье «Перевоплощение Андрея Синявского» пишет: «Синявских было два или три, не считая Терца. Это сразу было видно по тому, как он смотрел на мир. Судя по очкам, висевшим на кончике носа таким образом, что стекла находились на уровне основания бороды, у него были

близорукими щеки. И он ими моргал. А сами глаза, один из которых смотрел на вас или даже сквозь вас, а другой косил в сторону, были разными и как бы принадлежали двум незнакомым между собой людям. Поэтому в разговоре он вроде раздваивался, перемножался и перевоплощался. Вернее, искал пути к перевоплощению <...> Синявский – человек-метафора» [Бершин 1995: 81].

Можно сделать следующий промежуточный вывод: Синявский был наделен способностью интенсивно менять свои маски, подстраиваться под различные ситуации и, тем самым, существовать одновременно в разных режимах и обликах. Как нам представляется, здесь уместно говорить не о двойничестве, а о неопределенном множестве литературных масок и их комбинациях, которые складываются в зависимости от обстоятельств, окружения и прочих контекстуально обусловленных факторов, иными словами – в зависимости от прагматики.

В автобиографии Синявского-Терца присутствуют следы влияния жизнетворческих стратегий Ремизова. Личный опыт Синявского позволяет проследить взаимообусловленность жизнетворческих стратегий автора и созданных им текстов. У Терца чувство сознания своей греховности и отреченности становится главной лирической темой в таких произведениях, как «Голос из хора», «Мысли врасплох», в эссе «Голос без хора», образ изгоя в условиях внутренней эмиграции 60-х годов был связан с ближневосточным семиотическим комплексом. В условиях сложившейся обстановки, Синявский наделил Терца «философией Ивана-дурака», которая становится темой философско-художественных исследований Синявского [Блищ 2012: 214].

Синявский называл Терца своим темным писательским двойником, осознавая разницу между ним и собою: Абрам Терц – вор, черноусый герой блатной одесской песенки, с ножом, Синявский – маленький, с седой бородой и с глазами, смотрящими в разные стороны. А.К. Жолковский в статье «Вспоминая Синявского» пишет: «Он сам был немного домовым или

лешим, с его косоватой бородкой, разными глазами, полуавтобиографическими историями про крошку Цореса и Пхенца <...> всегда немного косил, или сквозил, в мир домовых, русалок и виев, туда, где с маленьким фонариком в руке жук-человек приветствует знакомых...» [Жолковский 1995: 26]. Примерно так же его описывает и другой современник, А. Генис: «Он не смеялся, а хихикал, не говорил, а приговаривал. Глаза его смотрели в разные стороны, отчего казалось, что он видит что-то недоступное собеседнику. Вокруг него вечно вился табачный дымок, и на стуле он сидел, как на пеньке. <...> С годами Синявский все больше походил на персонажа русской мифологии – лешего, домового, банника», такое описание находим в статье «Правда дурака. Андрей Синявский» [Генис 1999: 32].

Г.Д. Гачев вспоминает о Синявском так: «Он – такой мужичок-старичок-боровичок, леший бородатый; она же [М.В. Розанова. – Ю.П.] – будто Аленушка из сказки, но вместе с омутом, над которым та пригорюнилась, сидючи, завлекаючи... Русалка...» [Гачев 1995: 31]. Таким видели Синявского его современники: они ассоциировали писателя с героями русской мифологии, русских сказок. Не только другие сравнивали его с персонажами фольклора, но и сам Синявский обращался к нему. Этому может свидетельствовать внимание писателя к маске «сказочного вора». В этом контексте можно выделить жизнетворческую стратегию создания имиджа опального писателя-преступника и его влияние на последующее творчество писателя [Блищ 2012: 215]. Синявский пишет: «Сказочный вор не скрывает своей профессии, а открыто о себе говорит: я – вор. В более развернутой форме это выглядит немного грубее. Вор заранее всем объявляет, что обучен одному искусству: “воровству-крадовству да пьянству-блядовству” <...>. Фокусы вора принадлежат к той же магической традиции, которой питается сказка. Но магия в подлинном виде здесь уже утрачена, и вор пробавляется ловкостью рук и виртуозной изобретательностью в

искусстве обмана и кражи...» [Синявский 1975: 109–110]. Здесь перед нами снова появляется отсылка к литературной биографии Абрама Терца.

Таким образом, говоря о масках писателя, мы можем говорить о двойной границе между идентичностями, включающей в себя Синявского-ученого в России и на Западе, а также Терца-трикстера.

Создание Синявским литературных масок было обусловлено обстоятельствами, которые не позволяли писателю свободно творить на родине. В СССР существовали уже привычные всем каноны, в том числе и в литературе. Именно эти маски помогали Синявскому жить и писать, выражая собственное мнение. В нем одновременно существовало несколько отдельных друг от друга личностей, но это разделение нельзя связывать ни с чем, кроме необходимости выражения собственного таланта и своего «Я».

### **2.3. Жизнь и текст: формы житнетворчества в художественной прозе Синявского**

В первой главе говорилось о формах житнетворчества, которые выделяет Шамма Шахадат (теургическая, театральная и аутентичная). В этом разделе мы попробуем показать, как эти формы проявляются в произведениях Синявского.

В рассказе «Пхенц» (1957) реализуется театральная модель житнетворчества. Повествование в рассказе ведется от лица Андрея Казимировича Сушинского, главного героя. Он инвалид, скромный счетовод, живет в коммунальной квартире и поначалу кажется обычным человеком. Но уже с первых страниц рассказа читатель замечает странности в его поведении – он часто принимает ванну, называет себя горбуном и ищет кого-то подобного себе, а также старается не привлекать внимание окружающих к своей личности. «Конечно, попав сюда, я следовал общей моде. Блуди законы той страны, в которой вынужден жить. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличенным заставляла меня

натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки» [Терц 1989: 268] – эта фраза наталкивает нас на мысль, что Андрей Казимирович не такой, как все. Ответ оказывается прост: Андрей Казимирович – это вегетативный инопланетянин, который в течение тридцати лет притворялся своим в человеческом мире, играл роль заурядного человека: «Зачем тридцать лет, как преступник, я выдавал себя за другого? Андрей Казимирович Сушинский. Полуполяк, полурусский. 61 год. Инвалид. Беспартийный. Холост. Родственников и детей не имеет. За границей никогда не бывал. Родился в Иркутске. Отец – мелкий служащий. Мать – домохозяйка. Умерли от холеры в 1901 году» [Терц 1989: 268]. Эти слова подтверждают наличие у персонажа определенного сценария, модели жизни. Этот сценарий был придуман им заранее и словно запрограммирован в его сознании.

Для того, чтобы выстроить этот путь, герой тщательно изучает психологию и поведение людей для максимальной идентификации с ними. Это наблюдение строится на приеме остранения. Так герой, размышляя о технологии приготовления яичницы с колбасой, описывает этот процесс следующим образом: «Будущих цыплят поедают в жидком виде. Свиные внутренности набиваются собственным мясом. Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами, – вот что такое на самом деле яичница с колбасой» [Терц 1989: 268]. Пхенц выдвигает мысль о том, что человека можно приготовить «тем же порядком». Несмотря на такое восприятие, ему приходится переступить через собственные границы и принять привычки и особенности людей, сделав их «своими», тем самым герой сокращает дистанцию между «своим» и «чужим». Жолковский отмечает, что негативное восприятие Пхенцем женской красоты – тела Вероники – связано прежде всего со взглядом на человечество вообще. Одним из прецедентов этой сцены литературовед считает эпизод общения Гулливера с придворными дамами, где неоднократно изображаются части женского тела в негативном ключе [Жолковский 2011].

Притворяясь обычным человеком, Пхенц не замечает, что чуждый для него мир советской повседневности становится со временем частью его «Я», однако обнаруживает это, пытаясь мысленно вернуться в свою прошлую жизнь: «Иногда мне кажется, что у меня на родине остались дети. Эдакие пышные кактусята... Теперь они должно быть большенькие. Вася ходит в школу. Почему в школу? Он – уже взрослый, солидный. Стал инженером. А Маша вышла замуж. Господи! Господи! Я, кажется, становлюсь человеком!» [Терц 1989: 277]. Исходя из этих наблюдений, мы можем сделать вывод, что «другому», существуя среди чужих ему существ несколько десятилетий, так и не удалось полностью отождествиться с ними. Герой со временем забывает родной язык, вспоминая только некоторые слова, возможно, важные для него в прошлой жизни. Исходя из этого, мы не можем утверждать, что граница между «чужим» и «своим» полностью стерта, определенная дистанция сохраняется.

М.Н. Липовецкий описывает творческий метод Синявского, примененный в этом рассказе, как «отказ “от монологизма – повествование от лица “другого” и вообще тематизация “другости” как важнейшей эстетической и социальной ценности» [Липовецкий 2019: 304]. Применяя этот принцип, писатель как бы провоцирует читателей на прямой диалог с «другим». Это позволяет читателю взглянуть на «другого» как бы изнутри, понять, что он чувствует, оказавшись в чужой цивилизации, и что им движет.

В.П. Аксенов в статье «Памяти Терца» пишет следующее: «...”Пхенц”, притворяющийся человеком, мыслящий отросток из космических глубин. Бесформенность изначальной человеческой ситуации в мире является как бы необходимым элементом для его радикальной свободы. Существование тем не менее предшествует сути. Человек отрицает пустоту мира, создавая его суть для себя, переделывая “вещь в себе” в “вещь для себя”, сам создавая для себя структуру мира» [Аксенов 1995: 41]. Иными словами, Пхенц выстраивает свой собственный сценарий, следует ему, играя роль обычного человека, он является художником своей жизни. Он полностью сливается с

тем миром, где он существует в данный момент, отождествляется со всеми людьми, становится, только на первый взгляд, таким как все.

По мнению Шахадат, Гельмут Плеснер обосновывал искусственность человека «эксцентричностью его поведения в мире» [Шахадат 2017: 50]. В его интерпретации «ролевая игра предстает как антропологическая константа», которая позволяет человеку «выйти за пределы самого себя и вступить в другую жизнь» [Там же: 51]. Как хорошо известно, в своем последнем слове на суде Синявский произнес цитату из «Пхенца», которая по его словам является автобиографической: «Подумаешь, если я просто другой, так уж сразу ругаться...» [Синявский 1989: 479]. Этот факт использования конкретным автором слов созданного им персонажа в принципиально важной для его, автора, биографической ситуации, проблематизирует дистанцию между конкретным автором<sup>14</sup> и литературным героем. Не случайно именно эта фраза была сказана писателем на суде. Синявский сам был «другим» в своей стране. Как мы уже писали ранее, он был осужден за антисоветскую пропаганду, которую видели в его произведениях. Его «другость» проявлялась в несогласии писать так, как принято, соблюдать литературные каноны. От политики Синявский был далек и никогда не проявлял к ней интерес. Лейдерман и Липовецкий пишут о том, что «философская проблематика прозы Абрама Терца <...> соединяет <...> проблему свободы индивидуального сознания <...> с проблемой “другого”, “чужого” сознания». С этой точки зрения Синявский рассматривал советскую действительность, а ее идеология играет второстепенную роль [Лейдерман, Липовецкий 2003: 363].

Можно сказать, что он так же, как Пхенц, выстраивает сценарий, согласно которому, в России он – кабинетный ученый, преподаватель, идентичный другим людям, а на Западе – трикстер Абрам Терц, преступник, революционер, не боящийся сказать лишнего слова. Этого сценария Синявский придерживался, пока его не рассекретили. Аргументы,

---

<sup>14</sup> Мы используем терминологию Вольфа Шмида. Подробнее см.: [Шмид 2008: 46].

приводимые обвиняющей стороной на суде, были подкреплены в том числе и отождествлением Синявского с его персонажами, «другими».

Такое притворство, какое мы видим в рассказе «Пхенц», в сфере искусства подвергается эстетизации и становится театральностью. Пхенц создает свой собственный сценарий, основываясь на знаниях о других людях. Если мы будем иметь в виду то, что Пхенцу все-таки удалось слиться со своей ролью, то можно говорить об отсутствии дистанции, а, следовательно, об аутентичной парадигме.

В произведениях Терца именно непрерывные изменения дистанции между автором и повествователем-персонажем составляют основную интригу и основную проблему сюжета, а также характеризуют отношения между автором и персонажем. В рассказе «Графоманы» (1960) бездарный и непризнанный писатель Павел Иванович Страустин на первых страницах выглядит комическим персонажем, посредственным, параноидальным, завистливым, страдающим манией величия. Сам он не считал себя плохим писателем: «Когда ты вырастишь, Павлик, и прочитаешь толстые книги, которые сочинил твой отец, ты поймешь, что это не простое дело и тут нужен талант, а может быть, даже гений» [Терц 1989: 198]. Эти слова Страустин произнес, критически оценивая сказку, написанную его сыном. Он считал своим долгом уберечь сына от судьбы графомана. По мере развития истории, «графомания Страустина вырастает в наиболее чистое воплощение творческой энергии, которая, по мнению другого графомана – Галкина, состоит в самоустранении личности: “Вот говорят: “запечатлеть себя”, “выразить свою личность”. А по-моему, всякий писатель занят одним: са-мо-ус-тра-не-ни-ем! Для того и трудимся в поте лица, вагоны бумаги исписываем – с надеждой: устраниться, пересилить себя, дать доступ мыслям из воздуха <...> ведь это ты сам сочинил и потом никуда не годится, а вот это вот – не твое, и ты уже не смеешь, не имеешь права ничего с этим поделывать – ни изменить, ни улучшить» [Терц 1989: 203]. Такое понимание творческой энергии, какое мы видим у Галкина, размывает границу между

“своим” и “чужим”. Страустин замечает совпадения в текстах других писателей со своими собственными фразами, а Галкин объясняет эту ситуацию тем, что все лучшие мысли «приходят на ум из воздуха» [Терц 1989: 207]. Но Страустин считает, что это не он воспроизводит мысли великих писателей, таких как Шолохов, Фадеев, Паустовский, Леонов, а наоборот, они – графоманы – воруют его записи. Это можно объяснить тем, что графомания подразумевает собой акт бессмысленного и безличного творчества, либо трактовать, учитывая постмодернистскую теорию «смерти автора»<sup>15</sup> [Лейдерман, Липовецкий 2003: 364]. Согласно этой теории происходит переосмысление традиционного понимания произведения, теперь читатель должен рассматривать его отдельно от автора, воспринимать текст не через его создателя, а через язык, на котором он создан [Береснева, Кокарева 2012].

В конце рассказа сын Страустина Павлик сочиняет сказку о карликах, которая напоминает первое сочинение Синявского, написанное им в шестилетнем возрасте [Лейдерман, Липовецкий 2003: 365]. Обратим внимание на финал рассказа: «Я взял чистый лист и большими буквами написал сверху название: ГРАФОМАНЫ. Потом подумал и приписал в скобках: (Из рассказов о моей жизни)» [Терц 1989: 213]. Эти строки совпадают с названием и подзаголовком рассказа, написанного под псевдонимом «Терц». Исходя из этих размышлений, можно заключить, что Синявский создает ситуацию, внутри которой читатель не может понять, существует ли граница между двумя авторами – 1) конкретным автором Синявским и 2) Страустиным – автором, существующим только в диегезисе. Страустин создает свои собственные произведения, на самом деле лишь генерируя чужие, уже созданные другими авторами тексты. В данном случае затруднительно однозначно ответить на вопрос, является ли он художником своей жизни или следует чужому сценарию. Исходя из этого, предположим,

---

<sup>15</sup> Теория была разработана Роланом Бартом в эссе «Смерть автора» (1967). См.: [Береснева, Кокарева 2012].

что в этом произведении смешиваются две житнетворческие парадигмы (по Ш. Шахадат) – театральная и аутентичная.

На наш взгляд, в статье «Литературный процесс в России» продолжается мысль, возникшая в «Графоманах». В «Литературном процессе» Синявский писал о своем нежелании писать по шаблону, он видел в своих текстах уникальность, которая достигалась игрой с законами, непрерывной трансгрессией, реализующейся на разных уровнях – от номинативного («напряжение» между фамилией и псевдонимом) до тематического (например, постоянная тематизация Другого).

В «Графоманах» Страустин говорит о том, что в произведениях других писателей он находит свои мысли, которые кажутся ему интересными, а все остальное, что в них написано, является глупым текстом. Таким образом, приходим к выводу, что написание текстов по шаблонам, канонам приводит к потере текстом своей уникальности, в результате чего, они становятся не более чем графоманией.

В повести «Суд идет» (1960) школьник Сережа, сын прокурора Владимира Петровича Глобова, попадает под суд за мысли о создании утопического общества, «революционной организации». Он даже создает безымянное общество единомышленников, а которое входят школьники и студенты. Сережа приходит к выводу, что помочь всем в сложившихся обстоятельствах может только мировая революция, после которой нужно свергнуть правительство.

На родительском собрании учитель обратил внимание Владимира Петровича на «нездоровый интерес» Сережи к некоторым неуместным, по мнению учителя, вопросам. Отец пытался выяснить, чем интересуется его сын. На ответы Сережи он отвечал: «Праздные, незрелые разговоры ведешь со своим Валерьянычем. Каша у тебя в голове. Зелен ты еще в большой политике разбираться. Ты, к примеру, за бывших пленных вступаешься. А мне лучше тебя известно, трусы они и предатели. Или насчет зарплаты. Что же ты министра к уборщице приравниваешь? Триста рублей в зубы – и шагай

вертеть государством? <...> А ты со всякими поправками лезешь – это несправедливо, то неправильно» [Терц 1989: 285]. Этими словами отец пытался донести до сына, что он мыслит не так, как следует. Владимир Петрович хотел изменить представления сына, но тогда он даже не подозревал, насколько серьезны убеждения Сережи и к чему они приведут. В противовес словам отца Сережа ставил мнение Юрия Михайловича Карлинского, адвоката, который является любовником его мачехи. Главным правилом Карлинского была фраза «цель оправдывает средства». Сережа не понимал, где искать настоящую справедливость. На расспросы отца он отвечал, что в будущем собирается стать не прокурором, как отец, не адвокатом, как Карлинский, а судьей.

Когда Сережа с отцом отправился на музыкальный концерт, он сделал следующее наблюдение: «Музыка потекла. Она была с цветными разводами – как вода на улице, когда прольют керосин. Она шумела и рвалась со сцены – в зал. Сережа вспомнил, что снаружи тоже хлещет ливень, и поежился от удовольствия. Именно такой представлялась ему революция. Буржуи тонули самым естественным образом» [Терц 1989: 287]. Мысли о революции вызывали у Сережи приятные чувства, наслаждение – он хотел изменить общество и существующие в нем законы. Дирижер, управляющий оркестром, потоком музыки, представляется руководителем общества, контролирующим каждое движение людей. Таким образом, перед нами появляется модель тоталитарного государства: «музыка не текла сама по себе – ею управлял дирижер» [Там же].

Сережа даже ассоциировал себя с великими революционерами. Например, сидя в парикмахерской и испытывая боль от стрижки, он размышлял: «Великие революционеры тоже приучались заранее. Рахметов спал на гвоздях... – Голову ниже, – скомандовал парикмахер. Сережа согнулся, как только мог. Ему хотелось, чтобы еще больнее. Сдирайте кожу – он не уступит. Надо воспитывать волю: вдруг когда-нибудь будут пытаться»

[Терц 1989: 300]. Мысли Сережи позволяют нам понять всю серьезность его намерений.

Карлинский сравнивал программу, разработанную Сережей и его единомышленником, с идеями троцкизма. По словам Лейдермана и Липовецкого, «при ближайшем рассмотрении утопические мечты Сережи ничем не отличаются от самых зловещих кошмаров тоталитаризма: в них нет ничего “своего”, все “чужое”» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 365]. Здесь четко видна та грань, дистанция, характерная для театральной парадигмы, которая сочетается с теургической, согласно которой осуществляется попытка преобразовать мир. Если взять во внимание тот факт, что Сережа не был основоположником идеи, предложенной в его программе, можно говорить о вкраплении аутентичной парадигмы.

В эпилоге произведения мы узнаем, что безличный нарратор, являющийся автором, оказывается в заключении вместе с Сережей и врачом, осужденным отцом мальчика за незаконное проведение аборт. Здесь невольно возникает мысль, что все произведение – это сценарий, написанный Синявским, которому он сам следует, осознает последствия своего инакомыслия и в результате оказывается в лагере. В этом случае, выйдя за рамки текста, можно говорить об отсутствии дистанции автором и героем.

По замечанию Ю.В. Мальцева, именно в этом произведении наиболее показательно воплощается метод «фантастического реализма». Это проявляется в легком смещении действительности, слегка искаженных пропорциях, в результате чего изображение становится ярче и реалистичнее [Мальцев 1976: 67].

В «Гололедице» (1961) главный герой Василий обретает способность видеть будущее и прошлое людей. Так, видя на улице пожилую женщину, он увидел, что в молодости она была балериной, а затем предсказал ее падение на льду, кроме того, герой знал ее имя. Празднуя новогоднюю ночь в компании, Василий решил проявить свои способности, и предсказал людям будущее. Он мог видеть даже такие детали, которые было невозможно

предугадать. Например, предсказал студентке успешную сдачу экзамена, а также назвал точный номер билета и вопросы в нем. Вскоре эта способность привела к тому, что в его сознании смешались все воспоминания, и он с трудом различал, какой человек находится перед ним: «Еще недавно я твердо знал, кто из них вор, а кто двоеженец, и кто тут тайная дочь беглого белогвардейца, а сейчас все смешалось и находилось в развитии, и я не мог понять, где кончается один человек и начинается следующий» [Терц 1989: 224]. Василий приходит к разгадке тайны своего существования, согласно которой каждое «я» состоит из множества чужих воспоминаний: Иногда в этом потоке нахлынувших воспоминаний я утрачивал ясность мысли, кто я такой и где нахожусь. Мне начинало казаться, что меня нет, а есть лишь бесконечный ряд разрозненных эпизодов, случившихся с другими людьми – до и после меня» [Терц 1989: 230]. Когда он сомневался в том, что действительно существует, ему приходилось смотреться на себя в зеркало. Выбраться из воспоминаний в реальную жизнь ему помогала только любовь к Наташе. Постоянно размышляя о смерти, герой делает вывод, что после смерти каждый человек обретает другую жизнь, поселяясь в теле новорожденного ребенка. Из текста мы узнаем, что Василий – это лишь одна из масок, личностей, живущих в теле главного героя.

Исходя из этих слов, можно сказать, что жизнь главного героя была не собственной, а принадлежала и подчинялась другим людям. По мнению Лейдермана и Липовецкого, здесь отсутствует дистанция между «своим» и «чужим» и создается ситуация метафизической «гололедицы» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 366]. Она проявлялась в нерешительности героя жить обычной жизнью после потери способностей: «Причина моей болезни коренилась в неуверенности. Я боялся передвигать ноги: вдруг поскользнусь. Мне, приученному знать все заранее, было нелегко вернуться к нормальной жизни, полной неожиданностей [Терц 1989: 260]. Эта боязнь и неуверенность приводит к тому, что герой теряет свое счастье. Как мы уже упоминали ранее, стремление уничтожить дистанцию характерно для

аутентичной модели житнетворчества. Из этого следует, что в данном произведении происходит слияние двух парадигм – театральной и аутентичной [Лейдерман, Липовецкий 2003: 366].

Наличие у героя нескольких масок неслучайно, это отсылает нас к биографии автора. Так же, как у Свияжского, у героя-повествователя существует несколько масок, управляющих им личностей: Василий, Степан Александрович, утонувший индеец, неизвестный солдат и т.д. Автобиографичность проявляется и в желании героя показать правду действительности: «Я пишу эту повесть, как потерпевший кораблекрушение сообщает о своей беде. Сидя на уединенном обломке или на безжизненном острове, он кидает в бурное море бутылку с письмом – в надежде, что волны и ветер донесут ее до людей и они прочтут и узнают печальную правду...» [Герц 1989: 213].

В повести «Любимов» (1962–1963) бывший механик по перетягиванию велосипедов Леня Тихомиров делает попытки воспроизвести большевистские идеи. У него появляются удивительные способности управлять людьми, поэтому он решает с их помощью реализовать свои планы. Для начала он заставляет секретаря горкома Тищенко избрать его верховным правителем, судьей и главнокомандующим города Любимова. Эта сцена произвела большое впечатление на жителей города, и они заподозрили, что Тихомировым управляет бесовская сила. Главная цель Лени – сделать Любимов свободным городом, где все будет делаться во благо народа. Он, следуя коммунистическому принципу «от каждого – по способностям, каждому – по потребностям», управляет жителями Любимова и заставляет их верить в то, чего на самом деле нет. Так, празднуя свою свадьбу с еврейкой Серафимой Петровной, Тихомиров заставляет заведующего магазином бесплатно раздать людям немногочисленный скудный ассортимент товаров. Он выдает одно за другое: минеральная вода теперь кажется медицинским спиртом, а обычный огурец приобретает давно забытый вкус краковской колбасы, капуста становится бужениной, вареный

картофель – персиком, а тухлая речная вода – шампанским: «Объявляю: в течение тридцати минут по реке Любимовке потечет шампанское. Высшей марки. «Советское шампанское». Кто никогда не пробовал – про вкусноту и аромат расспроси у соседа. Не пугайтесь, это – новое достижение техники. Я перекрою русло, и вино польется рекой» [Терц 1989: 370]. При этом Тихомиров не дает полно свободы людям, он устанавливает правила: «Запомните: удовольствие – ровно 30 минут. Засаею время. Идите и пейте! Стойте! Не все скопом! Вы передавите друг друга, скоты! Детей поить запрещаю. Инвалидам – вне очереди. Черпать стаканами. С ногами в речку не залазить, а то потонете» [Там же]. Этот контроль можно воспринимать как заботу, с помощью которой, по словам Тихомирова, Любимов становится вольным и счастливым городом, но он больше напоминает принципы тоталитаризма.

Вскоре люди начинают подозревать, что неожиданно пришедшее к ним счастье – обман, гипноз колдуна Тихомирова. Преобразовать мир Тихомирову не удается, так как он теряет собственное самообладание, а затем и свой дар, в результате чего все начатые им дела были не закончены до конца.

В словах Тихомирова, сказанных Проферансову, мы видим главный писательский принцип Синявского, отраженный и в других его работах: «Твоя задача писателя, городского историографа – неустанно изучать действительность в ее неуклонном развитии и давать каждому факту правдивое отражение. Будь нашим зеркалом, нашим Львом Толстым, которого ведь недаром прозвали в народе «зеркалом революции» [Терц 1989: 371].

В.И. Новиков в статье «Синявский и Терц» пишет о том, что советский писатель и критик Д.И. Еремин характеризует повесть «Любимов» формулой «крах коммунистического эксперимента». Еремин даже обращал внимание обвиняющей стороны по делу Синявского и Даниэля на фразу из «Любимова»: «Мужик с угрюмым спокойствием, откровенно у всех на виду,

мочился в котлован с незаполненным бетоном фундаментом» [Терц 1989: 416]. Новиков соглашается с интерпретацией Еремина и замечает, что в этой фразе присутствует аллюзия на антиутопическую повесть А.П. Платонова «Котлован» (1930) [Новиков 1992]. Так же, как и в «Любимове», в «Котловане» Платонова есть попытка создать светлое будущее, которая заканчивается поражением. Оба произведения отчасти являются трагической пародией идеи коммунистического строительства.

Таким образом, в «Любимове» Тихомиров создает сценарий, по которому следует сам, а также заставляет следовать ему других людей. Так люди невольно становятся участниками игры, характерной для театральной парадигмы. Попытка преобразовать мир по принципам коммунизма, сделать город счастливым и свободным, осуществляется с помощью теургической модели.

Такое притворство, какое мы видим в рассказе «Пхенц», в сфере искусства подвергается эстетизации и становится театральной. То же происходит и в других произведениях Терца («Гололедица», «Графоманы», «Суд идет», «Любимов»), в которых реализуется театральная форма жизнетворчества. Но в рассмотренных выше произведениях Терца она не присутствует в чистом виде. В «Пхенце», «Гололедице» и «Графоманах» сочетаются театральная и аутентичная парадигмы, в «Любимове» – театральная и теургическая, а в повести «Суд идет» – театральная, аутентичная и теургическая.

Таким образом, в своих произведениях Синявский в разнообразных формах поднимает проблему Другого. В его текстах создается постоянно изменяющаяся дистанция между автором и повествователем, доля эта напряжение между двумя инстанциями структуро- и смыслообразующим. Каждого из героев обсуждавшихся выше произведений можно назвать художником, который создает вторую реальность (утопическую) и вносит ее в мир первой. Кроме того, художник может подчинять созданной реальности и других людей, как в произведениях «Гололедица» и «Любимов».

## Заключение

Биография А.Д. Синявского интересна во многих аспектах. Это человек, не побоявшийся заниматься любимым делом, несмотря на запрет его публикаций в СССР. Синявский создал в себе вторую личность, литературную маску – Абрама Терца – и продолжал писать, даже находясь в лагере, создавая лучшие произведения. Он приобрел статус политического диссидента, но никогда не признавал себя им. Уникальность личности Синявского мы попытались показать в исследовании.

В ходе исследования мы рассмотрели теоретический аспект феномена житнетворчества, определили теоретические границы понятия, а также механизмы создания житнетворчества, изучив теоретико-методологическую литературу, соответствующую теме настоящего исследования.

Нами были изучены различные аспекты житнетворчества А.Д. Синявского. Для этого был проанализирован корпус мемуарных текстов по теме исследования и работы самого писателя.

Для Андрея Донатовича Синявского его литературная деятельность значила многое и занимала значительную часть его жизни. Именно поэтому писатель продолжил писать, искал различные способы публикации своих произведений за пределами родной страны. Абрам Терц стал для Синявского не только псевдонимом, но и его литературной маской, alter ego. Мы выяснили, что на автобиографию Синявского оказали влияние житнетворческие стратегии А.М. Ремизова, изучением которых он занимался.

Синявский стал создателем новой эстетической концепции, согласно которой социалистический реализм является «мертвой эстетикой». Эту концепцию он провозгласил в эссе «Что такое социалистический реализм», которое приобрело революционизирующий характер. Целью этой концепции является разграничение жизни и искусства, отказ от реализма, монологизма и структурализма. Проанализировав некоторые произведения писателя, мы

выделили в них следующие черты новой эстетики: снижение лексики («Прогулки с Пушкиным»), замена телеологичности архетипом трикстера («Иван-дурак»), разрушение канонических форм романа («Спокойной ночи»), обнажение искусственности. Синявский в своем творчестве стремился не вперед, а назад, к истоку: плетение словес и брехтовский театр стали основой его новой эстетической концепции.

Работы Синявского, содержащие в себе теорию новой эстетики, были подвергнуты критике консервативно настроенными литераторами, в числе которых был А.И. Солженицын. Эти разногласия привели к одной из самых выразительных полемик русской эмиграции третьей волны.

Опираясь на книгу Ш. Шахадат «Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков», мы применили описанные исследовательницей жизнетворческие парадигмы к художественным текстам Синявского. Было выяснено, что в его произведениях искусственность помогает персонажам войти в другой мир, перейти собственные границы. Так в рассказе «Пхенц» притворство подвергается эстетизации и становится театрализованным. Главный персонаж Пхенц притворялся «своим» в человеческом мире, он играл роль, составленную по собственному сценарию. Таким образом, граница между «своим» и «чужим» стирается. В рассказе «Графоманы» смещаются границы между «своим» и «чужим»: Страустин не может смириться с тем, что «его» фразы, которые он считает особенными, оказываются типичными и встречаются у других писателей. То же самое мы видим в других произведениях Синявского. В повести «Суд идет» идеи Сережи, которые он считает «своими», на самом деле оказываются «чужими». В «Гололедице» тоже стирается дистанция между «своим» и «чужим», поскольку каждое человеческое «Я» состоит из других, чужих «Я». А в повести «Любимов» мы видим воздействие массового гипноза Тихомирова на окружающих. Таким образом, мы приходим к выводу, что в каждом из рассмотренных нами произведений происходит эстетизация притворства, «другости». В этих

произведениях театральная парадигма не реализуется в чистом виде, она взаимодействует с аутентичной и теургической в разных вариациях. Синявский, выделяя проблему Другого в текстах, создает героев-творцов, выстраивающих сценарий новой жизни в пространстве реальности, в результате чего создается постоянно изменяющаяся дистанция между художником и его ролью.

В настоящей работе мы попытались показать комплексную картину житнетворчества А.Д. Синявского, однако нам едва ли удалось исчерпать все аспекты. Житнетворческие практики Синявского, разумеется, нельзя считать изученными полностью. Они нуждаются в более тщательной контекстуализации – в изучении на фоне житнетворческой жестикуляции других представителей неподцензурной культуры советского времени эпохи «долгих 1970-х годов», а также во встраивании в типологию житнетворческих практик русской культуры в целом.

## Список использованных источников и литературы

1. Аксенов В.П. Памяти Терца // Синтаксис. 1995. № 36. С. 40–42.
2. Белый А. Искусство // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_12\\_1908\\_arabeski.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_12_1908_arabeski.shtml) (дата обращения: 23.03.2021).
3. Береснева Н.И., Кокарева Е.А. Развитие идеи «смерти автора» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 10-1 (24). С. 3–10.
4. Бершин Е.Л. Перевоплощение Андрея Синявского // Синтаксис. 1995. № 36. С. 81–85.
5. Блищ Н.Л. Литературные маски и стилевые стратегии А. Ремизова в творчестве А. Синявского-Терца // Polilog: Studia Neofilologiczne. 2012. № 2. S. 213–221.
6. Быков Д.Л. Памяти Андрея Синявского // Синтаксис. 1995. № 36. С. 43–46.
7. Вайль П.Л. Абрам Терц, русский флибустьер // Звезда. 1997. № 6. С.218
8. Волженина Е.В. Жизнетворчество грубых гуннов, или Модернизм – массам. М.: АИРО-XXI, 2018. 208 с.
9. Вигилянская А.В. Абрам да Марья // Россия. Культура. 2008. URL: [https://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/28597](https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28597) (дата обращения: 11.02.2020).
10. Гачев Г.Д. Ура и увы – Синявскому! // Синтаксис. 1995. № 36. С. 28–37.
11. Генис А.А. Правда дурака. Андрей Синявский // Иван Петрович умер. Статьи и расследования: Сборник статей / Под ред. А. А. Гениса. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 32–38.
12. Генис А.А. Странности любви // Синтаксис. 1995. № 36. С. 47–49.

13. Беседа Джона Глэда с Андреем Синявским и Марией Розановой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0UWCIWTaMNg&t=841s> (дата обращения: 12.02.2020).
14. Голлербах Е.А. Трепетный провокатор. Спб.: Б.и., 1993. 97 с.
15. Горбенко А.Ю. Жизнестроительство Г. Д. Гребенщикова: генезис, механизмы, семантика. Дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2016. 206 с.
16. Гофман Е.Л. Бред и чудо. К вопросу о поэтике метаморфоз в творчестве и мировоззрении А.Д. Синявского // Андрей Синявский – Абрам Терц: облик, образ, маска. Первые международные историко-литературные чтения, посвященные жизни и творчеству Андрея Синявского (Абрама Терца): Сборник статей / Под ред. Н.Н. Рубинштейн. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 56–65.
17. Евреинов Н.Н. Театр как таковой (обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). М.: Кооперативное издательство «Время», 1923. 110 с.
18. Жолковский А.К. Звезды и немного нервно: мемуарные виньетки. М.: Время, 2008. URL: [https://mir-knig.com/read\\_376290-1](https://mir-knig.com/read_376290-1) (дата обращения: 20.03.2020).
19. Жолковский А.К. К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // *Lebenskunst – Kunstleben. Житнетворчество в русской культуре XVIII–XX вв.* / Hrsg. Shamma Shahadat. München: Verlag Otto Sagner, 1998. С. 193–210.
20. Жолковский А.К. «Пхенц» на randevу: ню, меню, дежавю // Новое литературное обозрение. 2011. № 109. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/3/phencz-na-randevu-nyu-menyu-dezhavyu.html> (дата обращения: 21.02.2021).
21. Зенкин С.Н. Открытие «быта» русскими формалистами // Лотмановский сборник / Под ред. Л.Н. Киселевой, Р.Г. Лейбова, Т.Н.

- Фраймана. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2004. С. 806–821.
22. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы «жизнь – текст» // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 126–179.
23. Калмыкова В.В. Харизма русского писателя и свобода выбора: к постановке проблемы // Андрей Синявский – Абрам Терц: облик, образ, маска. Первые международные историко-литературные чтения, посвященные жизни и творчеству Андрея Синявского (Абрама Терца): Сборник статей / Под ред. Н.Н. Рубинштейн. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 130–140.
24. Комароми А. Переписка Андрея Синявского с редакцией серии «Библиотека поэта»: изменение советского литературного поля // Новое литературное обозрение. 2005. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/perepiska-andreya-sinyavskogo-s-redakcziej-serii-biblioteka-poeta-izmenenie-sovetskogo-literaturnogo-polya.html> (дата обращения: 5.09.2020).
25. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. «Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака // Современная русская литература 1950-е – 1990-е годы. Пособие для студ. высш. учеб. заведений в 2-х т. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 1. С. 359–374.
26. Липовецкий М.Н. Два триктера: Абрам Терц vs Д. А. П. // Энергия кризиса. Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова: Сборник статей / Под ред. И.А. Калинина, К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 289–322.
27. Липовецкий М.Н. «Лицедеи жизни» – вводная лекция о персонажах-трикстерах. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M61xATR20rw> (дата обращения: 16.06.2021)

28. Липовецкий М.Н. Феномен советского трикстера: между цинизмом и сопротивлением. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IMDHB4lsULQ> (дата обращения: 15.03.2021).
29. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 331–384.
30. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство-СПБ», 2002. С. 233–254.
31. Мальцев Ю.В. Синявский и Даниэль // Мальцев Ю.В. Вольная русская литература 1955–1975. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. С. 55–81.
32. Минц З.Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII / Под ред. З.Г. Минц и др. Тарту: Тартуский государственный университет, 1986. С. 7–24.
33. Мурадова М.Н. В.В. Розанов: житнетворчество как философский аргумент русской литературы // Научные ведомости. 2012. № 8 (127). С. 279–283.
34. Новиков В.И. Синявский и Терц // Терц А. Собрание сочинений в 2-х т. М.: Старт, 1992. Т. 1. URL: <https://readli.net/chitatonline/?b=105827&pg=1> (дата обращения: 15.05.2021).
35. Рубинштейн Н. Александр Пушкин и Абрам Терц // Синтаксис. 1995. № 36. С. 106–115.
36. Синявский А.Д. Диссидентство как личный опыт // Синтаксис. 1985. № 15. С. 131–147.
37. Синявский А.Д. Открытое письмо А. Солженицыну // Путешествие на Черную речку и другие произведения / Под ред. М.В. Розановой. М.: Захаров, 1999. С. 324–327.

38. Синявский А.Д. Последнее слово на суде Андрея Синявского // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 474–479.
39. Синявский А.Д. Солженицын как устроитель нового единомыслия // Путешествие на Черную речку и другие произведения / Под ред. М.В. Розановой. М.: Захаров, 1999. С. 328–346.
40. Синявский А.Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Синтаксис. 1985. № 14. С. 98–114.
41. Синявский А.Д. Литературный процесс в России // Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 176–202.
42. Синявский А.Д. Чтение в сердцах // Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 369–381.
43. Солженицын А.И. Наши плюралисты // Вестник русского христианского движения. 1983. № 2 (139). С. 133–160.
44. Солженицын А.И. ... Колеблет твой треножник // Вестник русского христианского движения. 1984. № 3 (142). С. 133–152.
45. Терц А. В тени Гоголя. М.: КоЛибри, 2009. 672 с.
46. Терц А. Голос из хора. Лондон: Стенвалли, 1974. 339 с.
47. Терц А. Гололедица // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 213–265.
48. Терц А. Графоманы // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 190–335.
49. Терц А. Любимов // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 336–424.
50. Терц А. Памяти павших: Аркадий Белинков // Путешествие на Черную речку и другие произведения / Под ред. М.В. Розановой. М.: Захаров, 1999. С. 364–371.

51. Терц А. Прогулки с Пушкиным. М.: Глобулус ЭНАС, 2005. 113 с.
52. Терц А. Пхенц // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 263–278.
53. Терц А. Спокойной ночи // Терц А. (Синявский А.) Собрание сочинений в 2-х т. М.: СП «Старт», 1992. Т. 2. URL: [https://rozamira.nl/lib/rossija\\_proza/sinjavskij/sinjavskij\\_spokojnoj\\_nochi.htm](https://rozamira.nl/lib/rossija_proza/sinjavskij/sinjavskij_spokojnoj_nochi.htm) (дата обращения: 10.02.2020).
54. Терц А. Суд идет // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 279–262.
55. Терц А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: Книга, 1989. С. 425–459.
56. Терц А. «Я» и «они» // Терц А. Путешествие на Черную речку и другие произведения / Под ред. М.В. Розановой. М.: Захаров, 1999. С. 240–253.
57. Уголовный кодекс РСФСР (утв. ВС РСФСР 27.10.1960). URL: [http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc\\_itself=&infostr=xO7q8%20zl7flg7vLu4fDg5uDl8vH/IO3lIOIg7%207x6%20Xk7eXpIPDl5ODq9ujo&nd=102010096&page=1&rdk=0#l0](http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&infostr=xO7q8%20zl7flg7vLu4fDg5uDl8vH/IO3lIOIg7%207x6%20Xk7eXpIPDl5ODq9ujo&nd=102010096&page=1&rdk=0#l0) (дата обращения: 20.04.2021).
58. Худенко Е.А. Жизнетворчество Мандельштама, Зощенко, Пришвина 1930–1940-х гг. как метатекст. Дисс. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2012. 390 с.
59. Худенко Е.А. Проблема житнетворчества в русской литературе (романтизм, символизм) // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2001. № 1–2. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18926823> (дата обращения: 15.03.2021).

60. Худенко Е.А. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. № 1. С. 41–49.
61. Худенко Е.А. Жизнетворчество писателя как текст: особенности структуры // Филология и человек. 2016. № 2. С. 166–176.
62. Чудакова М.О. Андрей Синявский в шестидесятые годы // Андрей Синявский – Абрам Терц: облик, образ, маска. Первые международные историко-литературные чтения, посвященные жизни и творчеству Андрея Синявского (Абрама Терца): Сборник статей / Под ред. Н.Н. Рубинштейн. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 34–45.
63. Шаламов В. Письмо старому другу // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сборник статей / Под ред. Л.С. Ереминой. М.: «Книга», 1989. С. 516–526.
64. Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков / Пер. с нем. А.И. Жеребина. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 440 с.
65. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
66. Эпштейн М. Синявский как мыслитель // Синтаксис. 1995. № 36. С. 86–105.
67. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. URL: <https://lit.wikireading.ru/45071> (дата обращения: 10.04.2021).

## Материалы к элективному курсу по литературе в 11 классе

### Тема: Проблема Другого в художественных текстах

#### А.Д. Синявского (на примере рассказа «Пхенц»)

**Тип урока:** комбинированный

**Цели:**

1. образовательная: знакомство учащихся с биографией и творчеством А. Синявского; помочь учащимся увидеть и проанализировать проблему Другого в рассказе «Пхенц»;

2. развивающая: способствовать развитию у учащихся коммуникативных навыков, способности анализировать художественный текст;

3. воспитательная: воспитывать интерес к чтению русской литературы; предотвратить появление или решить уже существующую проблему буллинга в классе.

Оборудование и средства обучения:

- проектор;
- карточки с фрагментами произведения;
- презентация.

**Планируемые результаты:** результаты урока будут представлены учащимися в виде эссе, которые будут содержать рефлексию по теме урока.

#### Ход урока

1. **Организационный момент.** Приветствие учителя.

2. **Вступительный этап**

- Для каждого человека очень важно знать историю своей страны.

Какое название носила наша страна раньше?

- Назовите годы существования СССР. Как вы можете охарактеризовать этот период?

– Сегодня нам предстоит знакомство с замечательным писателем советского периода – А.Д. Синявским. Это по-настоящему сильный человек с непростой судьбой. Как вы думаете, какие преграды могли возникнуть перед писателем, творившим в советское время?

### 3. Анализ произведения

Слово учителя

Обзор жизни и творчества А. Синявского

На слайде портреты писателя, членов его семьи.

Мы проанализируем одно из значимых произведений Синявского, которое называется «Пхенц». Скажите, какие ассоциации возникают у вас со словом «Пхенц»? Предположите, о чем этот рассказ.

**Задание.** Сейчас мы прочитаем и проанализируем фрагменты этого рассказа, которые находятся на карточках (карточки заранее распечатаны учителем).

#### Анализ 1 фрагмента:

**№ 1.** «Сегодня снова встретил его в прачечной. Он сделал вид, что не замечает меня, всецело занятый своим грязным бельем. <...> Но мне показалось подозрительным то обстоятельство, что он сдает в стирку заношенное белье. Обыкновенные горбуны чистоплотны. Они опасаются своей одеждой вызвать дополнительное отвращение. А этот, вопреки ожиданию, был неряшлив, как будто он – не горбун. Даже приемщица белья, ко всему привыкшая баба, <...> не выдержала и сказала ему довольно-таки громко: – Что это вы, гражданин, мне в морду тычете? Не умеете спать аккуратно – сами стирайте! Он молча расплатился и убежал. Я не последовал за ним, чтобы не привлекать чужое внимание» [Терц 1989: 263].

– Мы прочитали первый фрагмент. Что вы узнали из него?

– О ком идет речь?

– Кто является рассказчиком?

– Что мы узнаем о героях рассказа из этого фрагмента? Запишите их характеристики в таблицу. Учащиеся делают записи в тетради, учитель на доске:

Рассказчик	«Он»
------------	------

--	--

### **Анализ 2 фрагмента:**

**№2.** «Дома было обычно. <...> На столе дымились и скверно пахла еда. Меня всегда поражал садизм кулинарии. Будущих цыплят поедают в жидком виде. Свиные внутренности набиваются собственным мясом. Кишка, проглотившая себя и облитая куриными выкидышами,— вот что такое на самом деле яичница с колбасой. Еще безжалостней покупают с пшеницей: режут, бьют, растирают в пыль. Не по тому ли мука и мука рзнятся лишь ударением? <...> А что если человека приготовить тем же порядком?» [Терц 1989: 263–264].

– Что вы узнали из этого фрагмента?

– Почему рассказчик описывает привычные нам вещи таким образом?

На слайде: Остранение – это «вывод вещи из автоматического восприятия» (В.Б. Шкловский).

– Допишите характеристику рассказчика в таблицу.

### **Анализ 3 фрагмента:**

**№3.** «Конечно, попав сюда, я следовал общей моде. Блюда законы той страны, в которой вынужден жить. К тому же постоянная опасность быть пойманным и уличенным заставляла меня натягивать поверх тела все эти маскарадные тряпки. Но будь я на их месте, я не только бы из костюма, я бы из шубы не вылезал ни днем, ни ночью. Я бы сделал себе пластическую операцию, чтобы ноги покороче и хоть горб на спине. Горбуны здесь все-таки приличнее остальных, хотя тоже уроды.

«В грустном настроении пошел я на улицу Герцена. Против консерватории снимал комнату в полуподвале тот самый горбун. Уже полтора месяца он был у меня на примете – грациозный, изогнутый, непохожий на человека и чем-то напоминающий мне мою невозвратимую юность. Три раза подряд я видел его в прачечной и один раз в цветочном магазине, когда покупал кактус. По бельевой квитанции, которую он предъявлял, мне посчастливилось узнать его домашний адрес. Наступило время поставить точку над *i*. Я говорил себе, что этого быть не может, что все погибли и лишь я один уцелел наподобие Робинзона Крузо. Я же сам, своими руками ликвидировал все, что осталось после аварии, и других кроме меня здесь нет. А вдруг он послан за мной? И под видом горбуна, скрываясь... Проявили заботу! Спихватились, пустились на розыски!» [Терц 1989: 268].

«— Я узнал вас с первого взгляда. Мы же с вами из одних мест. Так сказать, родственники. ПХЕНЦ! ПХЕНЦ! — напомнил я шепотом священное для нас обоих имя. — Как вы сказали?.. Знаете, вы мне тоже показались немного знакомы. Где же я мог вас видеть? <...> Сомнений быть не могло. Я обознался. Это был человек, самый нормальный человек, хоть и горбатый» [Терц 1989: 270–271].

– Что нового мы узнали о рассказчике?

– Предположите, кем он является?

– Кого рассказчик называет «горбунами»?

– Для чего он разыскивает горбуна?

– Теперь мы можем сказать, кем является «он» и почему его искал рассказчик?

– Допишите характеристику в таблицу.

#### **Анализ 4 фрагмента:**

**№ 4.** «Зачем тридцать лет, как преступник, я выдавал себя за другого? Андрей Казимирович Сушинский. Полуполяк, полурусский. 61 год. Инвалид. Беспартийный. Холост. Родственников и детей не имеет. За границей никогда не бывал. Родился в Иркутске. Отец – мелкий служащий. Мать – домохозяйка. Умерли от холеры в 1901 году. Все! А что если пойти в милицию, извиниться, рассказать попрошу и по порядку, объяснить? Так, мол, и так. Сами видите – существо из другого мира. Не из Африки, не из Индии и даже не с Марса или какой-нибудь вашей Венеры, а еще дальше, еще недоступнее. У вас даже названий таких нет, да и я сам – разложите передо мною все имеющиеся в наличии звездные карты и планы – не найду, честное слово, не найду, куда же задевалась та великолепная точка, из которой я родом. <...> Я вообще не военный, не ученый, не путешественник, и профессия моя – счетовод, здешняя, разумеется, о старой лучше не поминать — все равно ничего не пойдем. И лететь мы ни в какие пространства не собирались, а просто ехали, выражаясь примитивно, на курорт. А по дороге – происшествие, ну, скажем, метеорит, чтобы было доступнее, ну, падаем, лишённые поддержки, неизвестно куда, падаем семь с половиной месяцев – только не ваших месяцев, а наших – и в силу чистой случайности попадаем сюда. Очнулся, гляжу – попутчики мои погибли. Похоронил их, как положено, и начал приспособляться. А вокруг – экзотика, невнятица. В небе луна горит, большущая, желтая, но зато в единственном числе. Воздух – не тот, свет – не тот, тяготение всякое, давление тоже не очень соответствуют. Да что говорить! Какая-нибудь элементарная елка в моем нездешнем

восприятию – все равно что для вас – дикообраз <...> Делать нечего, пришлось мне леса покинуть. Я уже к людям из кустиков несколько дней присматривался. Сразу понял, что разумные твари, но боялся в первый момент, что съедят. Задрапировался кое-какими тряпками (тогда и состоялась моя первая кража, извинительная в создавшейся ситуации) и выхожу из кустиков с приветливым видом. Якуты – народ гостеприимный, доверчивый. У них я и освоил простейшие человеческие навыки, а потом перебрался в более цивилизованный край. Изучил язык, постиг науки, преподавал арифметику в средней школе города Иркутска. Одно время в Крыму обитал, но вскоре уехал оттуда по климатическим причинам: летом припекает излишне, а зимой – недостаточно, и все равно нужна квартира с паровым отоплением. А эти удобства в 20-е годы были там в редкость и стоили большие деньги – не по карману. Вот и поселился в Москве... Вот и живу...» [Терц 1989: 272–273].

– Что нового мы узнали о рассказчике из прочитанного фрагмента?

– Кем на самом деле является рассказчик?

– Для чего ему нужен придуманный им образ?

– Допишите характеристику рассказчика в таблицу.

– Как он оказался в Москве? Попробуйте восстановить прошлое Андрея Казимировича. Нарисуйте схему его перемещений (можно с иллюстрациями).

### **Анализ 5 фрагмента:**

**№5.** «Но при всем этом общенародном внимании к моей скромной особе никто ничего не поймет. Как же понять меня им, если сам я на их языке никак не могу выразить свою бесчеловечную сущность. Все верчусь вокруг да около и метафорами пробавляюсь, а как дойдет дело до главного – смолкаю. И только вижу плотное, низкое – ГОГРЫ, слышу быстрое – ВЗГЛЯГУ и неопишимо прекрасное ПХЕНЦ осеняет мой ствол. Все меньше и меньше этих слов остается в увядающей памяти. Звуками человеческой речи лишь приблизительно можно передать их конструкцию. И если обступят лингвисты и спросят, что это такое, я скажу только: ГОГРЫ ТУЖЕРОСКИП и разведу руками.

Нет, уж лучше буду влачить одинокое инкогнито. Раз появился такой специфический, так и существуй незаметно. И незаметно умри. А то, когда я умру, – а я скоро умру, – они заспиртуют меня в большую стеклянную банку и выставят на обозрение в зоологическом музее. И проходя вереницами, начнут содрогаться от страха и, чтоб подбодрить себя, станут смеяться нахально, оттопыривать брезгливые губы: “Ах, какой

ненормальный, какой некрасивый ублюдок!” А я не ублюдок! **Если просто другой, так уж сразу ругаться?** Нечего своими уродствами измерять мою красоту. Я красивее вас и нормальнее. И всякий раз как гляжу на себя, наглядно в том убеждаюсь» [Терц 1989: 274].

– Что вы узнали из прочитанного?

– Обратите внимание на родную лексику рассказчика. Как называются новые слова, придуманные автором? Попробуйте их охарактеризовать, определить часть речи.

– Вернемся к названию рассказа. Теперь, после анализа текста, нам понятно, почему он так называется?

### **Анализ 6 фрагмента:**

**№6.** «Господи! Господи! Я, кажется, становлюсь человеком! Нет! Не для того я мучился тридцать два года, не для того страдал зимою без воды на жестком диване. Зачем было выздоравливать, если не с единственной целью: как станет тепло – укрыться в тихое место и умереть без скандала? Только так и можно сберечь, что еще осталось. Все готово к отъезду: плацкартный билет до Иркутска, бидон для воды, изрядная сумма денег. Почти вся зимняя пенсия на сберкнижке хранится. Не тратился ни на шубу, ни на трамвай-троллейбусы. За все это время в кино не был ни разу. А за квартиру бросил платить уже третий месяц. Всего – 1657 рублей. Послезавтра, когда улягутся, уйду незаметно из дому – в такси – и на вокзал. А там ту-ту! и поминай, как звали. Леса, леса, зеленые, как тело матери, примут и укроют меня. Уж как-нибудь доберусь. Частично лодку нанять. Примерно 350 километров. А все по реке. Вода под боком. Хоть три раза в день обливайся. Яма была. Разыщу. Мы яму пробили, когда упали. Обложить дровами. Можжевельник – что порох. Усядусь в яму, развяжусь, распояшусь и стану ждать. И чтоб ни одной человеческой мысли, ни одного слова на чужом наречии. А как начнутся заморозки и пойму, что время пришло, – одной спички хватит. Ничего не останется. Но до этого будет долго. Будет много теплых, много добрых ночей. И в летнем небе – много звезд. Какая из них? – неизвестно. Буду на все смотреть – вместе и поочередно – смотреть во все глаза. Какая-нибудь да моя. – О Родина! ПХЕНЦ! ГОГРЫ ТУЖЕРОСКИП! Я иду к тебе. ГОГРЫ! ГОГРЫ! ГОГРЫ! ТУЖЕРОСКИП! ТУЖЕРОСКИП! БОНЖУР! ГУТЕНАБЕНД! ТУЖЕРОСКИП! БУ-БУ-БУ! МЯУ-МЯУ! ПХЕНЦ!» [Терц 1989: 277].

– Как вы думаете, удалось ли Пхенцу стать человеком внутренне?

– Почему он решил уйти от людей?

– Могла ли жизнь Пхенца сложиться иначе? Предложите свои варианты.

#### 4. Обобщение изученного материала

**Задание.** Мы проанализировали фрагменты текста. Попробуйте определить основную проблему рассказа. Сформулируйте тему нашего урока и запишите ее.

– Фраза из текста «Если просто другой, так уж сразу ругаться?» по словам самого Синявского является автобиографической. Как вы думаете, почему? (факты биографии, имя и фамилия).

На слайде: **Жизнетворчество** подразумевает стирание привычной грани между сферой реальной жизни и областью искусства. Художник создает определенный сценарий, который вносит в реальность. Он одновременно существует в этих пространствах.

Одним из принципов жизнетворчества является проекция себя на «другого». Таким образом, между двумя инстанциями – «Я» и «Другой» – существуют жизнетворческие связи. Так Синявский сопоставляет себя с Пхенцем – он тоже является «Другим» в своей стране, в этом проявляется автобиографичность произведения.

– С какими новыми литературоведческими понятиями вы сегодня познакомились?

– Что вы узнали о писателе А. Синявском?

#### 5. Домашнее задание

Напишите эссе на одну из предложенных тем: «Как бы я повел себя на месте Пхенца?», «Мое отношение к Пхенцу».

#### 6. Рефлексия

В графу «П» – «плюс» учащиеся записывают все, что было интересно и полезно на уроке.

В графу «М» – «минус» учащиеся записывают то, что было неинтересно или непонятно.

В графу «И» – «интересно» учащиеся записывают то, что было наиболее интересно и о чем бы еще хотелось узнать по этой теме.