

Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 2. С. 143–149. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 2, pp. 143–149. ISSN 1998-0817

Научная статья

УДК 821.161.1.09"20"

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-2-143-149>

ЭКСПЕРИМЕНТ В ПРОЗЕ БОРИСА РАХМАНИНА: ФОРМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ, СИНТЕЗ ЖАНРОВ

Минералова Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия, ig.mineralova@mpgu.su, <https://orcid.org/0000-0002-3836-1368>

Цуруева Петимат Шариповна, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия, tsuruyeva.petimat@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7388-1652>

Аннотация. В статье исследуется творческий опыт Бориса Рахманина-прозаика, развивавшего новые формы синтеза в русской прозе 1960–80-х годов. Приемы, которые он апробирует, способствовали лиризации прозы, оригинальность в авторском определении жанра указывала на особый ход мысли автора. Рахманинские приемы берут начало в экспериментах прозы рубежа XIX–XX веков (Андрея Белого, Евгения Замятина и др.) и диалоге с современниками (Э. Межелайтис, Ю. Марцинкявичус). Анализ используемого Б. Рахманиным ресурса способов синтеза в его прозе позволяет указать на их функциональность в создании образа жизни и образа мыслей современников писателя, дает представление об индивидуальном стиле писателя.

Ключевые слова: художественный синтез, стиль, метризованная проза, коллаж.

Для цитирования: Минералова И.Г., Цуруева П.Ш. Эксперимент в прозе Бориса Рахманина: формы изобразительности, синтез жанров // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 2. С. 143–149. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-2-143-149>

Research Article

EXPERIMENT IN THE PROSE OF BORIS RAKHMANIN: FORMS OF DEPICTION, SYNTHESIS OF GENRES

Irina G. Mineralova, Doctor of Philology, Moscow Pedagogical State University, ig.mineralova@mpgu.su, <https://orcid.org/0000-0002-3836-1368>

Petimat Sh. Tsurueva, Moscow Pedagogical State University, tsuruyeva.petimat@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7388-1652>

Abstract. The article examines the creative experience of Boris Rakhmanin as a prose writer who developed new forms of synthesis in Russian prose of the 1960s - 1980s. The distinctive techniques that he experimented with contributed to the lyricisation of prose. The originality in the author's definition of the genre indicated the author's special line of thought, Boris Rakhmanin's techniques originate in prose experiments at the turn of the 19th and 20th centuries (Andrei Bely, Evgeny Zamyatin, etc.) and dialogue with contemporaries (Eduardas Mieželaitis, Justinas Marcinkevičius). Analysis of the resource of synthesis methods used by Boris Rakhmanin in his prose allows us to point out their functionality in creating an image of the life and an image of the thought process of the writer's contemporaries. This analysis also gives an idea of the individual style of the writer.

Keywords: artistic synthesis, style, metrised prose, collage.

For citation: Mineralova I.G., Tsurueva P.Sh. Experiment in the prose of Boris Rakhmanin: forms of depiction, synthesis of genres. Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 2, pp. 143–149 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-2-143-149>

Вхождение Бориса Рахманина в литературу совпало с формированием широкого пространства лирической прозы. Первыми публикациями писателя были издания стихов, первая книга, хоть и небольшая, – поэтический сборник «Добрый человек» (1963) [Рахманин]. Она открывала читателю поэта, обладающего тонким слухом, умеющего не только видеть оттенки, но и запечатлеть образы времени в точных, узнаваемых и при этом свежих живописно-динамических образах: обычный шофер оказывался «астронавтом... в машине времени», финал повести «Ворчливая моя совесть» представляется по-настоящему фантастическим, поскольку герой поднимается в небо на самолете, в котором нет пилотов, и с этой «самолетной» высоты видит настоящее и будущее Западной Сибири, ее природы, недр, строек, людей. Журнальные публикации и в еще большей степени собрания повестей и рассказов, выходящих в разное время, одним уже названием не могли не привлекать внимания будущего читателя. Можно сказать, что в произведениях с поэтическим названием содержание разворачивается тоже по законам поэзии: «Моря впадают в реки» (1977), «Передвигают в небе мебель» (1981), «Теплый ситец» (1982) – несут в себе или априорное парадоксально-метафорическое содержание, или создают вектор образно-ритмического плана, или указывают на видимую лиричность написанного.

Некоторая стилевая «полюмичность» задается такими названиями, а нонсенсность, проистекающая, видимо, из общих стилевых тенденций времени, расширяет лирико-философский план повествования. Дерзкие отступления от традиционного для реалистической прозы повествования свидетельствуют о переосмыслении одновременно традиций бунинской прозы, уроков К.Г. Паустовского и подсказок в области синтеза Е. Замятина. И в этом Борис Рахманин не одинок. У Василия Аксенова в журнале «Юность» выходит повесть в снах «Затаваренная бочкотара» (1968), у Ю. Яковлева еще раньше рассказы «Автобус без кондуктора» (1962), «Письмо с вулканического острова» (1965), «Колыбельная для мужчин» (1976). При этом у писателей, публиковавшихся в одно время, полюмичность разного, вполне индивидуального свойства. Она проявляется в содержании прозы, в жанровых приоритетах.

Борис Рахманин в отличие от других писателей-современников – по-настоящему экспериментатор. Он апробирует поэтические приемы, прибегая то к парадоксальным метафорическим названиям произведений, то давая авторские определения жанра. Так, в сборник прозы 1977 года, названный по одному из произведений – «Моря впадают в реки», включены повести, не имеющие авторского жанрового определения, и произведения, которые подчеркнута нео-

бычно обозначены: Свистулька – сказка, Шестьдесят три – сказка, Чужие глаза – сказка. Дымящаяся головешка – рассказ отпусника, Скворечник – рассказ прохожего.

В томе «Теплый ситец», выпущенном в 1982 году, вообще не дается в оглавлении определение жанра. Так, в «Театре миниатюр», опубликованном в названном сборнике, можно предположить и драматические зарисовки, столь популярные к постановке в молодежной и студенческой среде, и что-то вроде булгаковского «Театрального романа». А в вышедшей годом раньше, в 1981 году, книге «Ворчливая моя совесть», названной по одноименному произведению, каждое из них имеет и жанровое определение. Впрочем, эти уточнения не всегда можно назвать жанром. «Театру миниатюр» дано уточнение: «из клеенчатой тетради». Другим произведениям тоже даны «сопроводительные указания»: рассказ, например, к «Хору ветеранов», «Песне», «Токарю, пекарю и аптекарю». Произведение, давшее название сборнику, характеризуется как «Западносибирский коллаж», а «Действие происходит на другой планете» – «опыт ритмической новеллы», хотя и «рассказы», и «сказки» имеют хоть и жанровое, но вполне условное обозначение, а их содержание не сводимо к устоявшимся характеристикам этих жанровых определений.

Такой набор произведений в сборниках прозы, кажущийся разнотилевым и разностильным, не должен вводить в заблуждение относительно вектора формирования творческой индивидуальности, он вполне узнаваем. Складывается впечатление, будто бы писатель поставил своей целью двигаться одновременно едва ли не в разных направлениях: он прибегает к художественному синтезу, то есть к синтезу прозы и живописи или живописи и музыки или и того и другого одновременно в «Ворчливой моей совести» (жанром коллажа увлекались тогда во многих искусствах, и не только прикладных). Апробирование особой роли рассказчика, когда акцентируется его социальный статус (рассказ отпусника), например, может оцениваться как опыт, никак не связанный ни с предыдущим направлением, ни с теми, что описываются ниже. В той же «Ворчливой моей совести», начинающейся с отсылки к бунинскому пейзажу, автор переходит к ритмической прозе, а от нее – к представляющимся обычными для того времени психологически точным портретам молодых людей, а в условно-игровой истории «Действие происходит на другой планете» дает подзаголовок «опыт ритмической новеллы» и следует путем соединения стиха и прозы в духе ранних произведений Максима Горького или «Глоссолатии» Андрея Белого [Белый: 3–93], одновременно прибегая к формам внутрилитературного синтеза, находящегося в выраженном диалоге с открытиями Эдуардаса Межелайтиса [Межелайтис] в поэме «Че-

ловека» (была удостоена Ленинской премии в 1962 г., стала тотально популярной, потому что была созвучна голосу молодежи и представляла собой книгу в гравюрами Стасиса Красаускаса) и поэмой-краткой мессой Юстинаса Марцинкявичуса «Homo sum» (1972) [Марцинкявичус].

Изучение и объяснение того, как эти внешне разноплановые эксперименты, по сути, не разнонаправлены, а стремятся воспользоваться одномоментно всеми возможностями, которые предоставляет и сама жизнь, и СЛОВО, позволит ответить сразу на несколько вопросов, важнейшим из которых является вопрос о стратегической линии экспериментов, о том, как эти разнообразные поиски дают художнику возможность многогранно изобразить и человека, и время, создавая оригинальную внутреннюю форму и нащупывая новые жанры.

Пришедший в литературу поэтом, Борис Рахманин стремится экспериментировать с ритмико-интонационными возможностями прозы, и он не одинок в этих поисках выразительности. Общая направленность литературы 1960–70-х годов в индивидуальных стилях писателей формировалась по-разному. Несомненно, роль играли и круг чтения, и первые опыты (стихи или проза), мастер, у которого учился писатель в Литературном институте, предпочтения в искусствах в принципе и конкретные привязанности – к музыке, к изобразительному искусству и др.

Самое насыщенное «приемами», на которые невозможно не обращать внимания, – это «западносибирский коллаж» «Ворчливая моя совесть». Можно было бы в этом смысле сравнить поиски формы автором с тем, что делает Андрей Белый, называя свои произведения симфониями, выстраивая их композиционно так, что можно согласиться с таким определением, однако по прошествии времени писатель «Третью симфонию» «Возврат» назовет «повестью». Изначально повестью можно было бы назвать и произведение Бориса Рахманина, однако, отказавшись от авторского жанрового определения, мы потеряем не только содержательные нюансы, но и важные смысловые доминанты.

«Сплошная чернота ночи, чернота зимнего неба, проколота лишь двумя-тремя огоньками буровой, смутная белизна снегов. Границы между черным и белым нет, метель размыла ее. И некий знак, темная закорючка, запятая, движущаяся по вздыбленным ветром снегам. *Человек...*» [Рахманин: 4]. Этот пейзаж, являющийся своеобразной увертюрой, с одной стороны, напоминает бунинские пейзажи, а с другой – находится в видимой полемике с пейзажем, создаваемым И.А. Буниным, поскольку «остановлен» на вынесенном в отдельное назывное предложение, завершающееся многоточием, словом («Человек...»), что превращает коллаж-пейзаж в фон поэмы, ведь де-

таль «закорючка», «запятая» ставится в сильную позицию, утверждающую непереносимость победы этой «закорючки», неожиданно данной крупным планом, над стихией. В «Смарагде» у И.А. Бунина совсем другая система координат: «Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься – не облака плывут – луна плывет, и близ нее, вместе с ней, летится золотая слеза звезды: луна плавно уходит в высоту, которой нет дна, и уносит с собой все выше и выше звезду» [Бунин: 304]. Как видим, бунинская интонация у Бориса Рахманина, сообщая соответствующую медитативность, оказывается содержательно едва ли не противоположной: в небольшом по объему этюде «Смарагд» – явно желание автора описать душевное состояние героев через ночной небесный пейзаж, акцент сделан не на портретно-человеческом, а на «золотой слезе звезды», своеобразном произведении в произведении, тогда как в пейзажной увертюре «последователя», вступающего в последнюю треть XX века, задается важная для эпохи тема взаимодействия и конфликта природы и человека, задается так, что описание природы не является традиционным поэтическим пейзажем, формирующим исключительно медитативный план произведения, – через динамические и одновременно кажущиеся «нарисованными» или «наклеенными», как в коллаже, детали создается не демонстративно выраженный, но поэтически и даже музыкально определенный план «Природа и человек», «Мирозданье и человек». Описательный бунинский вектор – вертикаль, по которой лирический герой следит за удаляющейся звездой, рахманинский соединяет вертикаль и горизонталь, по которой движется «закорючка», «запятая», Человек, вступающий в спор со стихией – суровой природой, метелью, житейской непогодой вообще. И процитированный фрагмент увертюры продолжен еще несколькими плотно соединенными изобразительными этюдами: борьба «лбами сталкивающихся» человека и ветра. «Человек удаляется. Значит, осилил. Он все меньше, меньше, исчез...» [Рахманин: 5]. Обычно победитель оказывается на переднем плане, подан крупно, здесь – наоборот – преодоление означает продолжение пути, исчезновение с переднего плана борьбы стихии и человека, а дальше автор сменяет изобразительное на звуковое, что контекстуально оправдано: «Слышны срывающиеся с губ, обращенные к сопернику или к самому себе слова, слышно, о чем он думает» [Рахманин: 5]. Заметим, что и звуковое-слуховое будто бы «включает» внутренний слух и внутреннее зрение, как это часто можно заметить в дневниковых этюдах М.М. Пришвина.

Следующий в первой главке абзац и за ним еще три представляют собой ритмическую прозу, которая соединяет живописно-изобразительное и музыкаль-

но-ритмизирующее. Уже это начало требует понимания и объяснения того, что означает для автора коллаж. Априори «коллаж – (франц. collage, букв. – наклеивание), прием в изобразительном искусстве, заключающийся в наклеивании *на какую-либо основу* материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре; произведение, исполненное в этой технике» [Коллаж]. Обычно говорят о коллаже в формах декоративно-прикладных, однако в XX веке эта техника широко используется авангардистами в изобразительном искусстве и, как показывает практика, довольно распространена в музыке, когда коллаж – «введение в сочинение стилистически чуждых фрагментов из произведений других композиторов, иногда и из собственных сочинений» [Коллаж: 259]. Напоминание о том, как понимался коллаж тогда, когда автор давал жанровое определение произведения и стремился реализовать именно коллажность в своем стиле, особенно важно и потому, что коллаж – форма, наличествующая как в изобразительном искусстве, так и в музыке, и это именно форма, техника в литературе, потому что благодаря «наклеиванию», фигурально говоря, создается целостное полотно, картина, в которой доминанта – Западная Сибирь, собравшая у себя очень разных людей и переплавляющая их в народ, в эпоху. Следовательно, в определении коллажа важно не только то, что разнородные и разнохарактерные фрагменты соединяются, но и основа, материал, на котором они будут соединены. Вот именно эта многосоставность важна для художника Бориса Рахманина, потому что слово, которое есть материал искусства словесности, обладает и музыкальным содержанием, и формой, и семантикой изображения, и само указывает на способы соединения, «склеивания».

После первого процитированного абзаца дается следующий, и он уже не чистая традиционная проза, а ритмизованная: «Бывает – даль к себе **помянит** / летишь, мечтами с толку **сбит**... / И вот он, **зыбкий** край, где **мамонт** / в глубинах, словно в **зыбке**, **спит**. // Мне кажется – еще он **дышит**, / ворочается там, **живой**, / и тундру над **собой колышет** / с тяжелой вышкой **буровой**...» // (выделено нами, разделение наше. – И. М., П. Ц.) [Рахманин: 5]. Более того, приведенный отрывок – не просто ритмизованная проза, которая не предполагает наличия в ней рифмы. Нетрудно заметить, что приведенная цитата прошита рифмами. Можно было бы сказать, что перед нами вообще два четверостишия, записанные в строку, то есть это стих, поэзия, «наложенная на лист прозы», и потому обладает дополнительными смыслами, формируемыми и ритмом, и рифмой, и образно-семантическим планом, где таким образом «скреплено» давнее прошлое Сибири, ощущаемое как живое, с настоящим временем деяний человеческих. Этот стихотворный по сути текст дан в кавычках (нами процитирован только неболь-

шой фрагмент, абзац), будто бы чужой текст или размышление, или сочиненное, или пропетое помещается на основу, разворачивая ту самую прозаическую увертюру, о которой говорилось выше. Подобные опыты соединения стихового и прозаического под видом прозы можем встретить вновь у И.А. Бунина, таков его всего на половине страницы помещающийся «Муравский шлях» [Минералова: 121–128], но здесь произведение значительно большего объема и совсем не камерного замысла. В следующем уже фрагменте мысль будет развернута. Если в этой чьей-то цитате историческое соединяется с настоящим, то далее настоящее раздвигает границы видимого. Заменяем запись в строку, как она дается в книге, на строфическую:

Я шел росистыми лугами,
плоды надкусывал в садах,
в стальном я жил, в стеклянном гаме,
в стальных, стеклянных городах,

и мог я поздно спать ложиться,
не накрутив тугой звонок...
Одна беда – никак ужиться
с ворчливой совестью не мог.

Намного легче, если трудно, –
на ус я это намотал.
Как вкусно нефтью пахнет тундра
хоть иней ноздри обметал.

Я связан с ней, землей угрюмой,
которую, как мудрый лоб,
великой увлеченный думой,
морщиной рассекает Обь.

Я связан с ней, пустыней голой,
где **дышит почва и судьба**,
где вечно в поиске геолог...
А что же ищет он? **Себя!**

К свинцовой дикой речке выйдет
попить нагнется над водой
и в зеркале живом увидит
себя с седой бородой.

Как будто незнакомца встретил... [Рахманин: 5]

Текст этот в качестве «примера» записан нами по-стиховому, тогда как у писателя он представляет абзац, в котором разрядкой выделена незакавыченная цитата из стихотворения Бориса Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» – «дышат почва и судьба» [Пастернак: 304]. Более того, весь процитированный фрагмент портретирует ритмико-мелодический строй упоминаемого стихотворения:

Когда строку диктует *чувство*,
Оно на *сцену* шлет раба,
И тут *кончается искусство*,
И дышат почва и судьба
(выделено нами – И. М., П. Ц.)

Цитируя пастернаковскую строку, выделяя ее графически, автор не может не надеяться, что читатель знает, о чем это сказано, а сказано о сути творчества, о процессе поэтической работы, цель и высо-

кий смысл которой даже в тончайшей лирике эпичен и даже космичен. Сам же Рахманин не только портретирует музыкальность Пастернака, но образным строем, смыслом вступает с ним в видимый диалог. И вопрос о замене стиховой конструкции на прозаическую глубоко мотивирован. Лирический герой и одновременно повествователь, художник-изобретатель нового жанра вводит, повторимся, синхроническое изображение «почвы и судьбы» и самого себя, и людей, о которых пойдет речь, и доминантный конфликт, который будет рассматриваться под разными углами зрения в произведении, конфликт, как тогда говорили, урбанистичности, города и природы, деревни, но, прибегая к некоторым обобщениям, этот конфликт вернее было бы назвать конфликтом цивилизации и природы – как вовне, в широком пространстве мира, не только Родины, так и в каждом из героев «коллажа». Поэзия, таким образом, растворена в самой живой жизни, с одной стороны, а с другой – объясняет тягу многих в Сибирь: ворчливая совесть, с которой по разным причинам не может ужиться герой и люди, встреченные им.

Завершающий фрагмент, вновь заключенный в кавычки, представлен после небольшого прозаического объяснения, в котором комментируются мелодия, музыка Сибири и звучание человеческого голоса. Своеобразный диалог голоса и хора, голоса и оркестра. Приведем его так, как он дан автором: «...Как будто незнакомца **встретил**. / В коллаже неотложных **дел**, / событий, лет, он не **заметил**, / что, словно тундра, **поседел**. / Ах, тундра... Логикой **спокойной** / любви к тебе **не превозмочь**. / Здесь летом солнце светит в полночь, / ну, а зимой – и в **полдень ночь**...» [Рахманин: 5]. Именно в этом абзаце произносится слово «коллаж», и применено оно к «неотложным делам», а не к творчеству, собственно, таким образом объясняется манера предъявляемой прозы, будто бы собранной «на живую нитку». Несомненно, разнится обращение к намеренной и декларативной ритмизации прозы в небольшом по объему произведении и в солидном объеме в самом начале произведения без последующего «напоминания» подобным же образом о вложенном в него социально-философском содержании. Кроме того, одна внутренняя форма и жанра, и стиля представлена в «коллаже» с таким обещающим началом, другое – когда все произведение строится с указанием на формально-стиховой эксперимент, как в «опыте ритмической новеллы» (такому жанру филологи и определения не давали, и не комментировали) [Овчаренко: 32–35]: «Действие происходит на другой планете». Размышляя о функциональной значимости явления в разных форматах его применения, следует согласиться с В.Б. Семеновым, утверждающим, что в «Ворчливой моей совести» читатель имеет дело не с «ритмизованной прозой» (В.М. Жир-

мунский), а прозой метризованной: «Метризованная проза образуется не только в результате «облагодзвучивания» обычного прозаического текста. В нее могут быть превращены стихи. В этом случае в тексте произведения обнаруживаются все признаки стиха (ритм и метр, рифма и рифмовка, строфика), кроме одного, главного: нет графического членения на строки» [Семенов]. Таким образом, в случае с «Западно-сибирским коллажем» внесение «прямой речи» человека в диалог со стихией функционально вкупе с другими композиционными и стилевыми приемами, на которых автор фиксирует внимание читателя. Так, нумерация глав выглядит необычно, но при этом функционально, потому что в «коллаже» скрепление фрагментов-изображений и фрагментов музыкальных имеет право строиться именно так: в произведении можно выделить 20 главок, но к некоторым из них автор дает дополнительные маркеры: 2, 2а, 2б, 6, 6а, 6б, 6в, 6г, 6д, 11, 11а, 11б, 13, 13а, 13б, 13в, 13г, 14, 14а, 14б, 14в, 17, 17а, 18, 18а, 18б, 20, 20а. При этом, пожалуй, самая объемная глава 10-я не разбита на а, б, в, что указывает на особый мотивный, мелодико-содержательный смысл повтора буквенного обозначения, а внесение в текст экфрасиса картины Валентина Серова или коллажа его «Похищения Европы» с узнаваемыми взглядом быка и облика знакомой художницы еще раз подтверждает тот факт, что коллажем автор назвал свое произведение, строя его по законам коллажа и изобразительного, и музыкального: это проявляется и в обращении к уже названному полотну знаменитого художника, и походом в Третьяковскую галерею, по которой герой проходит и «по ходу осмотра», и в противоположную сторону, а еще создавая собственные жанровые зарисовки, в которых узнаются художники-современники: И.С. Порошин «На Оби», Ю.С. Подляский «На Оби», М.С. Обмыш-Кузнецов «Сибирские нефтяники» [Сибирь в живописи СССР]. «Уват... Черные избы, пара вездесущих балков-вагончиков. Милицейский уазик подъехал к пристани. Желтый, с большим гербом на дверце, с синей каемкой, с большим гербом на дверце. Вышли два милиционера, стоят, наблюдают. На бревнах у заборов старики сидят, устало расставив ноги, сцепив между коленями руки. Смотрят. Пара мальчуганов слезли с велосипедов, тоже засмотрелись на причаливающий теплоход. Новые пассажиры бегут с детьми. У детей в руках куклы...» [Рахманин: 196]. Это только фрагмент полотна. Названо и сибирское село, и сибиряк допишет тысячу вариантов этой картины. И даже в процитированном фрагменте обозначен и общий план в названии села, черные избы, вагончики, пристань, люди разных возрастов, приметы времени (милицейский уазик, велосипеды мальчишек, куклы) – как во всяком очерке вольно или невольно в изображении мгновения прибытия теплохода на да-

лекой от столиц пристани в сибирском селе Уват запечатлена страна с ее прошлым, настоящим и будущим. Изображена и ворчливая совесть героя-повествователя, она – в объяснении настроения изображенных на полотне и оставшихся за рамой картины. Подобных полотен в произведении достаточно, чтобы сказать, что автор намеренно соединяет в коллаже образительно-узнаваемое, потому что оно есть основа души, на котором «вклеены» и истории товарищей, и собственная жизнь, и истории попутчиков в самолете, на теплоходе, на дороге вообще. И все эти фрагментарные сюжеты о том, что есть Родина, где границы ответственности человека за Родину, а не только за себя, за природу, за будущее. Но в коллаже присутствуют и экфрасисы фотографий [Рахманин: 6–7], карты Сибири с флажками [Рахманин: 9, 14 и др.]. И в каждом микросюжете, в каждом этюде можно обнаружить в подтексте вопрос: «Какое ощущение, чувство предпочитаешь ты всем другим? Чувство покоя? Радости? Чувство красоты? <...>» И в ответ собеседник ответит: «Ты уже спрашивал как-то... Сопротивление материалов» [Рахманин: 219]. И в этом вопросе одного из друзей и ответе другого – «Ворчливая моя совесть», не просто исследующая эпоху, но задающая вопросы, чтобы на них отвечала молодежь.

Размышляя о «национальном как факторе художественности» [Минералов, Васильев], Ю.И. Минералов приводит слова В.В. Виноградова о стиле А.С. Пушкина, которые помогают понять принципиально важное и в стиле «коллажа» у Б. Рахманина: «Художественное мышление Пушкина – это мышление литературными стилями (курсив мой. – Ю. М.)» [Минералов, Васильев: 99] Демонстративное определение жанра «Западносибирский коллаж» Б. Рахманиным указывает и на его «мышление стилями и жанровыми формами», не только литературными, на его стремление максимально полно воспользоваться ресурсами этих самых стилей для объяснения своего времени и человека своей эпохи. Напоминание произведений Э. Межелайтиса и Ю. Марцинкявичуса в связи с рассматриваемыми произведениями Б. Рахманина не просто правомерно, но необходимо, потому что у одного поэта называется «Человек», у другого по латыни «Homo sum» (Я Человек) со всеми патетическими и исповедальными смыслами, которые указывают на суть человеческой натуры – его совесть.

Список литературы

- Белый Андрей. Глоссолалия. М.: Evidentis, 2002. 96 с.
- Бунин И.А. Смарагд // Бунин И.А. Собрание соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 5. 640 с. С. 304–306.
- Коллаж // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

Коллаж // Популярная художественная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1986. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures (дата обращения: 26.02.2021).

Марцинкявичус Ю. Homo sum. URL: <http://mirpoezylit.ru/books/5716/3/> (дата обращения 10.01.2021).

Межелайтис Э. Человек. М.: Художественная литература, 1964. 124 с.

Минералов Ю.И., Васильев С.А. Национальное как фактор художественности в русской литературе. М.: Изд-во Литературного института, 2010. 184 с.

Минералова И.Г. «Муравский шлях» И.А. Бунина как пример русского стиля // Национальный стиль русской литературной классики. М.: Литера, 2016. С. 121–128.

Овчаренко О.А. Русский свободный стих. М.: Современник, 1984. 206 с.

Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель: Ленинградское отделение, 1976. 608 с. (Библиотека поэта).

Рахманин Б.Л. Добрый человек. М.: Советский писатель, 1963. 67 с.

Рахманин Б.Л. Ворчливая моя совесть // Ворчливая моя совесть. М.: Советский писатель, 1981. С. 4–237.

Семенов В.Б. Метризованная проза // Теория литературы: Стихovedение. URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/help.php#active> (дата обращения: 26.02.2021).

Сибирь в живописи СССР. URL: <https://culture-art.ru> (дата обращения: 26.02.2021).

References

Belyj Andrej. *Glossolaliya*. Moscow, Evidentis Publ., 2002, 96 p. (In Russ.)

Bunin I.A. *Smaragd* [Chrysolite]. *Bunin I.A. Sbornie soch.: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1988, vol. 5, pp. 304–306. (In Russ.)

Kollazh [Collage]. *Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar'* [Musical encyclopedic dictionary]. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1990, 672 p. (In Russ.)

Kollazh [Collage]. *Populyarnaya hudozhestvennaya enciklopediya* [Popular encyclopedia of art], ed. by Polevoy V.M. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures (access date: 26.02.2021). (In Russ.)

Marcinkyavichus Y. *Homo sum*. URL: <http://mirpoezylit.ru/books/5716/3/>. (access date: 10.01.2021). (In Russ.)

Mezhelajtis E. *Chelovek*. [Human]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1964, 124 p. (In Russ.)

Mineralov Y.I., Vasil'ev S.A. *Nacional'noe kak faktor hudozhestvennosti v russkoj literature* [National as a factor of artistic essence in Russian literature]. Moscow, Izdatel'stvo Literaturnogo institute Publ., 2010, 184 p. (In Russ.)

Mineralova I.G. "Muravskij shlyah" I.A. Bunina kak primer russkogo stilya ["Muravskij shlyah" by I.A. Bu-

nin as an example of Russian style]. *Nacional'nyj stil' russkoj literaturnoj klassiki* [National style of Russian literary classics]. Moscow, Litera Publ., 2016, pp. 121–128. (In Russ.)

Ovcharenko O.A. *Russkij svobodnyj stih* [Russian free verse]. Moscow, Sovremennik Publ., 1984, 206 p. (In Russ.)

Pasternak Boris. *Stihotvoreniya i poemu* [Verses and poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel', Leningradskoe otdelenie Publ., 1976, 608 p. (*Biblioteka poeta* [The poet's library]) (In Russ.)

Rahmanin B.L. *Dobryj chelovek* [A good man]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1963, 67 p. (In Russ.)

Rahmanin B.L. *Vorchlivaya moya sovest'* [My grumpy conscience]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1981, pp. 4–237. (In Russ.)

Semenov V.B. *Metrizovannaya proza* [Metriized prose]. *Teoriya literatury: Stihovedenie* [Theory of literature. Science of versification]. URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/help.php#active> (access date: 26.02.2021). (In Russ.)

Sibir' v zhivopisi SSSR [Siberia in pictural art of USSR]. URL: <https://culture-art.ru> (access date: 26.02.2021). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 01.03.2021; одобрена после рецензирования 29.04.2021; принята к публикации 10.05.2021

The article was submitted 01.03.2020; approved after reviewing 24.04.2021; accepted for publication 10.05.2021