

DOI 10.15826/izv2.2022.24.4.078  
УДК 821.161.1-3 Силантьев + 808.1 +  
+ 81'42

**Е. Н. Проскурина**  
*Институт филологии Сибирского отделения  
Российской академии наук  
Новосибирск, Россия*

## **ПОЭТИКА ПРЕВРАЩЕНИЙ В КНИГЕ И. СИЛАНТЬЕВА «АРХАНГЕЛЬСКИЙ СВЕТ»**

Исследование посвящено сборнику прозы «Архангельский свет» новосибирского автора, филолога Игоря Силантьева. Предметом анализа стала поэтика превращений, объединяющая все произведения книги. Автобиографическая канва, формирующая сюжет воспоминания, ориентирует на создание авторского художественного мифа, в котором возможно все: смешение настоящего и прошлого, бывшего и небывшего, реального и ирреального. В тексте мерцают аллюзии на произведения Гоголя, Гофмана, Н. А. Островского и других писателей. При этом реминисцентное поле сборника таит в себе широкие возможности интерпретаций. Книга также насыщена множеством музыкальных лейтмотивов. Автор мастерски играет жанрами. В его художественной вселенной исповедь смешивается со сказкой, легендой, сном, хоррором и др. А яркие образы претерпевают множество метаморфоз, возникающих в воспоминаниях я-повествователя по принципу сопричастности. Вместе с тем все заключенные в сборнике смыслы лишены прямой явленности, но представлены с позиции *homo ludens* — однако не в постмодернистском значении литературной игры ради игры. Гротескная фантазмагория превращений не становится в книге театром абсурда. Предел подобному смешению ставит этическая авторская позиция, эмблемой которой служит название сборника. Сюжетика книги И. Силантьева таит множество разных душевных состояний, поданных в свете «окончательного понимания» конечности земного бытия и открывающейся за ним вечности. Не случайно ведущими лейтмотивными образами оказываются в ней крылья, солнце, перемогшее ночь рассветное небо. Этот сущностный слой поддерживает основание надежды, столь зыблемое в современном теряющем ценностные ориентиры мире.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** И. Силантьев; современная русская проза; поэтика сюжета; гротеск; межтекстовый диалог

**Ц и т и р о в а н и е:** *Проскурина Е. Н.* Поэтика превращений в книге И. Силантьева «Архангельский свет» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24, № 4. С. 281–292. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.4.078>

*Поступила в редакцию: 13.03.2022  
Принята к печати: 21.10.2022*

**Elena N. Proskurina**  
*Institute of Philology SB RAS*  
Novosibirsk, Russia

**POETICS OF TRANSFORMATION  
IN I. SILANTYEV'S *THE LIGHT OF ARKHANGELSK***

This study focuses on *The Light of Arkhangelsk*, a prose collection by Igor Silant'yev, a Novosibirsk-based author and philologist. The subject of the analysis is the poetics of transformation that unites all the works in the book. The autobiographical framework that forms the subject of the memoir determines the creation of the author's artistic myth, in which everything is possible: a mixture of present and past, past and unprecedented, the real and the unreal. Allusions to the works of Gogol, Hoffmann, N. A. Ostrovsky, and other writers flicker in the text. At the same time, the reminiscent field of the collection is fraught with wide possibilities for interpretation. The book is also full of many musical leitmotifs. The author plays with genres masterfully. In his artistic universe, confession is mixed with fairy tale, legend, dream, horror, etc. And vivid images undergo many metamorphoses, arising in the memories of the self-narrator through the principle of complicity. At the same time, all the meanings found in the collection are devoid of direct manifestation but are presented from the position of *homo ludens* — not in the postmodern meaning of a literary game for the sake of the game. However, the grotesque phantasmagoria of transformation does not become the theatre of the absurd in the book. The ethical position of the author, whose emblem is the title of the collection, puts a limit to such confusion. The plot of I. Silant'yev's book conceals many different states of mind presented in the light of the "final understanding" of the finiteness of earthly existence and the eternity that opens behind it. It is no coincidence that the leading leitmotif images in it are wings, the sun, the dawning sky that has overcome the night. This essential layer supports the basis of hope, which is so shaky in today's world that is losing value orientations.

**Key words:** I. Silant'yev; contemporary Russian prose; plot poetics; grotesque; intertextual dialogue

**For citation:** Proskurina, E. N. (2022). Poetika prevrashchenii v knige I. Silant'yeva "Arkhangel'skii svet" [Poetics of Transformation in I. Silant'yev's *The Light of Arkhangelsk*]. *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 24(4), 281–292. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.4.078>

*Submitted: 13.03.2022*

*Accepted: 21.10.2022*

Игорь Силантьев — филолог, автор корпуса книг по теории литературы [см.: например: Силантьев, 2004; 2009; 2018; и др.]. Однако в последние годы он раскрылся и как мастер художественного слова, опубликовавший ряд поэтических сборников: «Жизнь легка» (М., 2015), «Непереходный» (М., 2016), «Эклоги» (СПб., 2017), а также сборников прозы: «Вагон-ресторан» (М., 2018),

«Архангельский свет» (М., 2020), «Напишите Тянитолкаеву письмо» (СПб., 2021)<sup>1</sup>. В данной работе речь пойдет об одной из его прозаических книг — сборнике «Архангельский свет», состоящем из пяти разных по объему произведений, между рассказом и повестью. Показательно, что ни в одном из них нет масштабного сюжета, автора не интересуют «значительные» герои. С первых страниц читатель погружается в странный, гротескный мир, скрывающий в себе богатство культурных излучений. Так, название первого рассказа — «Пальто» — мгновенно рождает ряд аллюзий, от «Шинели» до варьирующей гоголевский сюжет «Шапки» В. Войновича, а в ретроспективе — детской сказки «Рукавичка». Но все это не более чем отблески, мерцающие в неподражаемом сюжете короткого рассказа, в центре которого — история бомжа Афони. И это еще одна аллюзия, уже кинематографическая — о непутевом герое с тем же именем.

В шинель, как известно, переместилась душа «маленького человека» Акакия Акакиевича. Пальто в рассказе Силантьева тоже стало вместилищем души «маленького» героя. Но если в гоголевском сюжете притяжение шинели обездушивает Башмачкина, то у Силантьева, наоборот, пальто оказывается местом памяти Афони, в нем оживают голоса из прошлого: мамы и бабушки, неродного брата по имени Дождевик, дяди Мизгиря, тети Сороки, а также кролика Шурудея и мышки Шебурши. Такой пестрый мир заставляет сделать ментальный скачок от «Шинели» к сказке про рукавичку (вариант: к «Теремку»), в результате чего, казалось бы, получают оправдание имена и тети (Сорока), и дяди (Мизгирь — «паук», хотя можно вспомнить «Снегурочку» А. Н. Островского, где Мизгирь — имя «торгового гостя»). Но так и остается загадочным «грибное» имя брата — Дождевик. Вместе с тем на уровне литературной памяти в этом номинативном ряду вновь слышны аллюзии на творчество Гоголя, где есть и попечитель богоугодных заведений Земляника («Ревизор»), и экзекутор Яичница («Женитьба»), и Черевик («Сорочинская ярмарка»), и Болячка («Заколдованное место»), и др. Однако все приведенные аналогии — способ рационализации алогичной авторской вселенной, где реальность и воображение словно пытаются обыграть друг друга. В такой вселенной возможно всё: смешение настоящего и прошлого, бывшего и небывшего, реального и ирреального, будто поднимающихся над грешной землей и вновь погружающихся в мир ее абсурда. Но предел подобному смешению ставит этическая авторская позиция, эмблемой которой служит название книги.

В «Пальто» рожденный будто «от фонаря» (его антропоморфизированный образ открывает рассказ), проснувшийся под ним безродный бомж находит под тем же фонарем свалившееся с него пальто, словно подарок небес. Отогретый его теплом, Афоня постепенно обретает утраченную память. Его пьяный быт начинает раздвигаться до личной истории, до пунктирных очертаний бытия, в котором есть детство — его образы оживают внутри пальто, есть родные — их

---

<sup>1</sup> В 2020 г. И. Силантьев стал лауреатом литературного конкурса им. Д. Хармса «Четвероногая ворона» (Санкт-Петербург).

голоса доносятся из того же пальто. У «жизненной подруги» героя, пьяницы Люськи, с которой они вместе живут на теплотрассе, тоже оказывается своя личная история, которая разворачивается в снах: в них она летает на небесах, собирая бриллианты. Она «именует себя Люси и утверждает, что когда-то ее так прозвали битлы, потому что она летала в облаках и вся в бриллиантах» [Силантьев, 2020, с. 4]<sup>2</sup>. На поверку это лишь бутылочные стеклышки, но когда «солнышко сквозь крышку люка пробивается и в стеклышках играет», то «красиво» и «разницы никакой» (с. 11). Так травестийно обыгрывая сюжет известной песни Битлз «Lucy in the Sky with Diamonds» («Люси в небесах с алмазами»), автор упаковывает одну из ключевых экзистенциальных идей Божьего замысла о человеке и его искажении земными обстоятельствами<sup>3</sup>:

Люси, представь, что ты в поезде едешь, а он остановился на станции, вот здесь. Это значит, что ты едешь и не едешь одновременно, и стоишь тут на месте, а потом выбегаешь на перрон и засматриваешься на улетающую птицу, а ночь сменяется днем, и девочка Люси с разноцветными глазами бежит за птицей, а голова ее в облаках.

И Люська пьянущая лежит на перроне под старым, под старым фонарем, да-да, под тем самым... и смеется пьянущая Люська небесам, а голова ее в облаках, и сыплются на нее бриллианты. Или дождь это густо посыпал и капли искрятся в свете фонарном, не разобрать (с. 13).

Не отойдя от пьяного угара, Люська так и не поняла, что чудом осталась живой, когда на станции, «веселые и пьяные», полезли они с Афоней «прямо на пути с высокого перрона <...> перед проходящим грузовым» (12) и свалились на шпалы. «Подругу свою жизненную Афоня успел вытолкать, а сам, значит, того» (с. 12).

Наверное, впервые в литературе жертвенный поступок совершается не приходившим в трезвый разум героем: спасающий Люську толчок Афоня делает, руководствуясь каким-то сверхчувством — действием бессознательного? интуиции? Однако этого достаточно, чтобы спасти не только собственную душу, но и души, живущие в старом пальто:

И черной птицей с красными от крови, порванными рукавами-крыльями взмывает пальто над землей, отряхивает мусор и грязь и лед и пыль дорожную, что под мостами слонится, и светлеет и в белую птицу превращается и улетаёт (с. 12–13).

Здесь вновь всплывает образ гоголевского Башмачкина, с его пристрастием к шинели, капсулирующим сознание, приводящим к потере себя — изначально кроткого и незлобивого — и заземляющим посмертие. Пальто же силантьевского Афони, наоборот, излечивает его душу, открывая ей путь на небеса. Тем самым замкнутое пространство вещи расширяется до космических пределов. В этом финальном пуанте наконец реализуется семантика имени героя: Афанасий,

<sup>2</sup> Далее цитаты из произведений приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Данной проблеме на материале пьесы Горького «На дне» посвящена наша работа: [Проскурина].

т. е. *бессмертный*. Ближайшая реминисценция такого финала — «воскресающий» бомж в рассказе О. Павлова «Конец века». Но ассоциативно «Пальто» вмещает в себя и «пьяненьких» Достоевского, и героев «На дне» Горького, и нищих героев Газданова, живущих в упаковочных коробках. Хотя в ракурсе авторского милующего сердца — в первую очередь платоновских «прочих», подсвеченных евангельским светом духовной нищеты. Так в коротком рассказе генерируется бездонная глубина содержания, контрастно оттеняемая «невыносимой легкостью» стиля.

Тема памяти, словно завязавшись узелком в «Пальто», прошивает все произведения сборника, связывая их в единое полотно, на которое автор наносит причудливые рисунки воспоминаний, объединяющиеся в сложно разветвленный «сюжет воспоминания», в котором «важен не только добытый памятью факт, но путь памяти навстречу этому факту» [Аверин, с. 30]. На этом пути исповедь смешивается со сказкой, легендой, сном, хоррором — жанрами, соответствующими зыблущейся детской вселенной, приобретающей устойчивость лишь в границах дома, у теплой печки, где хозяйничает бабушка, куда обязательно придет с работы мама, куда он сам непременно вернется, даже заплутав в метельной степи. Однако на «отрывном календаре» (название второго произведения) прошлого уже не осталось ни одной страницы, и воспоминания героя развертываются изнутри его потрясенного горем сознания: «мама умерла», что влечет за собой внезапное откровение — теперь он крайний в родовой цепи:

Из твоей детской семьи остался только ты, все умерли, сначала отец, потом старший брат, потом бабушка, и вот теперь мать. Теперь ты крайний (с. 15).

Это озарение подобно взрыву, переносящему героя на границу жизни и смерти, что в структуре повести отзывается новыми жанровыми модуляциями — плача, кладбищенской элегии, а в сюжете — гротескной фантазматической превращений. Детские игрушки оживают в образах маргинальных персонажей — обитателей сумасшедшего дома: барабан становится Бахом Барабанычем, детская деревянная лошадка — крылатой лошадкой Гагариным, в этой же компании оказываются кладбищенский грач, приобретающий статус главного врача / рвача, бомж Дракула — на поверку трухлявый пень, король без королевства Виктор Эммануил Третий, он же бутылка из-под паленой водки, блаж. Августин — воробышек. А сам герой именуется Сбербанком (т. е. хранителем памяти), у которого есть дама сердца Валентина, а еще ожившей брошкой-ящеркой, словно сбежавшей с гробового платья матери. Все эти странные герои живут на страницах отрывного календаря, соответствующих дате рождения: Гагарин — на странице 9 марта, Валентина — на 6 марта, Виктор Эммануил Третий — на 11 ноября, блаж. Августин — на 13 ноября, а сам герой поселился между последними двумя: на 12 ноября, соответствующем дате создания Сбербанка. Отсутствие точной даты рождения «господаря Валахии Влада Цепеша по прозвищу Дракула» превращает его в бомжа. Распутывать этот клубок само по себе занятное дело. Однако пронизывающая все повествование

щмяющая нота утраты детского мира: «Нет никого в этом доме, ящерка! И самого дома давно нет» (с. 83), — придает сюжету лирическое звучание. В пандан ему — субъектно-объектная мена, уравнивающая разные модусы авторского Я. «Такое “я”, претворяясь в “ты”, меняясь с ним местами ...может стать чем угодно. Это и есть гротеск» [Тюпа, с. 5]:

Я, ты, он — какая разница. Нет ни одного, ни другого, ни третьего. Есть только точка невозврата... Вот она, эта точка, и наступила. Теперь ты не вернешься в детство, теперь только вперед, к собственной старости и смерти (с. 16).

Так в гротескном мире повести смех перемежается плачем, а еще — стихами, «строчками», как они зовутся в произведении. «Строчки» перетекают сюда из стихотворных сборников Силантьева, усиливая лирическое звучание текстового целого:

вчера я похоронил свое детство  
как я это сделал  
да очень просто  
я выкопал ямку  
положил туда оставшиеся игрушки  
и мамину брошку-ящерку  
а потом покрыл все стеклышком  
и получился секретик... (с. 16–17)

Форма нерифмованного, неупорядоченного стиха, характерная для всей поэзии Силантьева, в данном случае не опосредованно (рифмой, метром и пр.) передает пронзительное чувство утраты прошлого, детского незатейливого мира.

Тогда как в «Пальто» можно выделить один главный претекст, сюжетно обыгрываемый автором, в «Отрывном календаре» сделать это достаточно сложно, если вообще возможно. «Записки сумасшедшего»? Но силантьевский сюжет лишь рядится в это уже достаточно изношенное платье (или пальто?): в воспоминаниях героя отчетливо прослеживается цепочка биографических событий, которая, смешиваясь с литературной игрой жанрами, дискурсами, все же не теряется в их фантазмагорическом мире, не заслоняется ими. Вместе с тем, память детства в окружении множачихся рождаемых воображением миров сдвигается в область сновидений, где все может стать всем, родиться словно ниоткуда и тут же исчезнуть в никуда, а потом явиться в новом обличье — не то ящерицы, убегающей «в землю, к маме» (с. 43), не то крылатой лошадки, уносящей маленького героя к солнышку. Ведь смерти нет!..

Текст «Отрывного календаря» настолько манящ и одновременно сложен, что описать его в одной статье нет никакой возможности. На наш взгляд, это центральное произведение книги, наращивающей «банк» памяти через вереницу превращений в трех следующих произведениях: повести «Дай крылья!», рассказах «Все хорошо» и «Архангельский свет». В «Дай крылья!» атмосфера хоррора сгущена сплетением мнемоники со страшной сказкой с драконьим сюжетом. Мотив убийства дракона перетекает в эту повесть из «Отрывного

календаря», а сам образ дракона вырисовывается из дымных «облаков», извергаемых заводскими трубами:

Распластались по небу — вот туловище черное, вот крылья неровные, а вот хвостике протянулся на добрый километр, и голова с пастью разинутой пригнулась к земле, будто выискивает кого-чего. А закатное солнце просвечивает сквозь пасть и раскрашивает ее в кровь, а глазищи от снега светятся изнутри изумрудом (с. 94).

Многокилометровый завод-монстр и образовал в малоприспособленной для жизни «серой степи» город, с уродливо расположенными типовыми блочными пятиэтажками и тощими деревьями, «мыкающими вместе с жителями... городка свою какую-то другую, ненастоящую жизнь» (с. 92). Из этой ненастоящей жизни трудно вырваться, как из прочных сетей, которые плетет старуха Думога (паучиха) — мать дракона-людоеда Гомуда (город?) — он же пасечник, за которого выходит замуж Мария, мать Егорушки. Имя героя служит отсылкой к образу Георгия Победоносца, внося житийный элемент в сказочный сюжет. Такая гибридность, как уже видно из сказанного выше, свойственна поэтике Силантьева в целом. Однако автор вновь не дает читателю затеряться в дебрях образных смещений. Как и в «Отрывном календаре», крылья его герою, способному убить дракона, дает «солнечная горячая сила», здесь — излучение материнской любви, в которой мерцает светлый богородичный лик, образ жертвенного и спасительного материнства:

...в круге ярчайшем будто лик чей светлый и тонкий, и волосы вьются, мама, это ты на меня глядишь из солнца, Мария, мама, я к тебе, я сейчас, только дай мне крылья, не то разобьюсь я, дай крылья! (с. 122)

Возглас «дай крылья!» лейтмотивен в творчестве Силантьева, куда перенесен «с вершин святых монастыря Татева»<sup>4</sup>, что в переводе с армянского значит «Дай крылья». По бытующей местной легенде, завершивший работу мастер-строитель встал на край ущелья, перекрестился, произнес: «Огни, Сурб, та тэв» («Да ниспошлет Святой Дух крылья!»), — и бросился в бездну. У мастера выросли крылья, и ему удалось улететь, а построенный им монастырь назвали Татев. Контаминация образов Марии и Святого Духа в повести оправдана древней традицией: на иврите и в группе семитских языков Святой Дух имеет женский род. Не случайно писавшие на сирийском языке свв. Отцы, говоря о Святом Духе, использовали материнскую образность [см., например: Закордонні]. В финале произведения внезапно взошедшее солнце, словно откликнувшись на зов маленького героя, преобразует мертво-серую степную жизнь, растворяя страхи и даруя ему крылья радости:

И бегу я в исполняющей меня радости навстречу ветру и снегу. <...> Бежит Егорушка по степи, а ветер, а ветер вьется вокруг него. И взмахивает Егорушка руками,

<sup>4</sup> Цитата из стихотворения И. Силантьева «Я был осел, привязанный к оgrade», открывающего стихотворный сборник «Непереходный» [Силантьев, 2016, с. 6].

а ветер вьется из рук его, будто продолжает их, будто крылья они, и достает Егорушка руками своими — крыльями ветряными — степное нечаянное солнце (с. 123).

Так бытовая ситуация скрещивается в небольшом сюжете со сказкой, легендой, житием, т. е. жанрами, связанными с «последними вопросами» бытия.

Одним из ведущих лейтмотивов корпуса произведений является музыка. Имплицитно встроенная в «Пальто», в «Отрывном календаре» она возникает в связи с образом Баха Барабаньча, с которым я-повествователь ведет «музыкальные» беседы, признаваясь, что музыка всегда звучит в его голове, сопровождаемая ассоциативными рефлексиями о превращениях цвета, света, звука, воспринимаемых эманациями Божества:

...нота «ми» всегда представлялась мне образцом чистоты и ровности тона, будто бы это был ровный цвет самой души человеческой, когда она просыпается от долгого, муторного сна после смерти человека и не то чтобы понимает — ей, наверное, уже нечем понимать, — но точно знает, да совершенно точно знает о новой своей свободе. <...> Нота «ми» разгорается в твоём маленьком сердечке и сжигает его, и крохотное тельце ящерицы обвивает кристаллы и замирает, а душа твоя поднимается на поверхность земли и выше, и ветер приветственно и громогласно гудит перламутровой нотой «фа»! «Фа» — это и есть сам ветер, только он не земной, а небесный, это волны света и добра, которые вдыхает и выдыхает грудь Бога... (с. 60)

При этом нота «до» ассоциируется в детских воспоминаниях героя с «крупным, уверенным в себе мужчиной в костюме, говорящим басом» (с. 53) — директором музыкальной школы, а нота «ре» — с «немолодой женщиной с темными, убранными в пучок волосами, узким лицом и длинным носом» (с. 54). Она — учительница младших классов и жена «до», вечно спорившая и в итоге расстававшаяся с ним: «“ре”, она ведь так горько плакала, потеряв супруга, и даже уронила свой портфель, а он упал в грязь на обочине...» (с. 55)

В этом ряду ассоциаций ощущается связь с гипотезой полного названия нот:

Do — Dominus — Господь,  
Re — rerum — материя,  
Mi — miraculum — чудо,  
Fa — familias planetarium — семья планет, т. е. Солнечная система,  
Sol — solis — Солнце,  
La — lactea via — Млечный Путь,  
Si — siderae — небеса.

В такой интерпретации потеря супруга нотой «ре» соотносится с библейской концепцией «отпадения», а также с гностической теорией падения души в материю.

Помимо ярких авторских ассоциаций и фантазий, здесь скрыт намек на конкретное знание, связанное с историей музыки. Так, нота «до», персонифицированная в уверенном в себе директоре школы, говорящем басом, — не что иное, как образная импровизация на тему музыкального генерал-баса, эпоха которого выпала на конец XVI — середину XVIII в.: «бас и заложенные в нем тональные

функции диктовали, куда... направляются голоса, в том числе и солирующая мелодия» [Чередниченко, с. 50]. Непроизвольность данной параллели поддерживается тем, что по отношению к своим подчиненным директор школы, несомненно, обладает «генеральскими» полномочиями.

Центральное место тема музыки занимает в рассказе «Всё хорошо», где драматическая история пианистки Веры Лотар-Шевченко сплетается с неудавшейся музыкальной карьерой я-повествователя, который материнской волей вместо музыкального училища определен в физико-математическую школу. Но и в математических формулах ему слышно звучание музыки, как, впрочем, и в музыке он видит связь с математикой. Обе эти сферы воспринимаются им как занимательные взаимопревращения, вписывающиеся в рамки пифагорейской школы математического обоснования музыкального строя:

А от математики до музыки один только шаг. А обратно еще меньше. Даже не полшага, а просто вдох и выдох, или моргнуть. Вот интеграл, например, он вписывается в октаву, а корень алгебраический переламинается при переходе от ми к фа, а предел упирается в ноту си (с. 127).

Поэтика превращений дополнена в рассказе образами фортепианных мастеров Беккеров и Шредеров — собеседников автоперсонажа, выведенных в обличьях крыс — вполне в русле гофмановской традиции.

Если к «Отрывному календарю» подошел бы эпитафия «памяти матери», то в финальном произведении книги, рассказе «Архангельский свет», эпитафия зашифрована в само название, поскольку он адресован памяти отца и посвящен его художественному творчеству, пусть неяркому и провинциальному, — главное, ставшему местом памяти автора, а самого художника, возможно, наделившего статусом «гения места» степного городка, в котором прошла его столь же неброская жизнь, соединившая его с сыном лишь на первые десять лет. Образ отца впервые возникает в «Отрывном календаре». Проходя там пунктиром, он вновь появляется в «Архангельском свете», где приобретает уже ведущее место. Это единственное из пяти произведений, где нет гротескных превращений, а маленький человек, кочующий с одного отцовского полотна на другое, — лирическое Я автора, пытающееся зацепиться за уютный мир дома, в котором все еще вместе, все еще живы: отец, мать, сын и бабушка — иллюзия полноты бытия, вскоре разрушенная семейной ссорой и уходом отца. Но воспоминания о нем пронизаны не меньшим по силе теплом, чем ранее воспоминания о матери:

Миг один, и ты обращаешься человечком, прячущимся в мягкие, написанные тонкой кистью травы. Но тут снова припал к земле ветер с Белого моря и смахнул тебя с травинки и понес, понес, но куда? Я дотрагиваюсь до ультрамаринового островка на палитре и переносу из него частицу синего в золотистый желтый. И чудо чудесное — ты снова в родном зеленом и снова прячешься. <...> Человечку не сиделось на месте, он расхаживал по полотну, а также путешествовал между картинами и этюдами. Приглядевшись, его можно было обнаружить на всех работах отца. Он менял цвета, становился выше и ниже, худел и снова толстел, и всегда оставался по-детски

беззаботным, с широкой улыбкой на круглом лице. Он ведь и был ребенком, мальчиком семи лет, и он был ты (с. 142).

В «Отрывном календаре» уход отца словно не оставил следа в детском сознании: ну, ушел — и ушел. А в последнем рассказе его образ укрупняется, овеянный светом его главной картины, так и оставшейся безымянной:

...отец у мольберта. Он непрерывно курит, чтобы разогнать гнус, и пишет пейзаж. ...На картине изображена опушка соснового леса в рассветный час. Низина вся заросла разнотравьем, и сыро... И очень много цветов невыразимых оттенков. <...> И свет! Он нисходил с небес, пронизывая редкие голубеющие облака, затем на мгновение повисал над землей, а потом ложился на цветочное благолепие полян и окутывал редкие ближние сосны, не позволяя им упасть от пустоты, которой наполнила их ночь. Этот свет... (с. 146)

Название картины неожиданно, уже через десятилетия, рождается в сознании сына. Биографически оно связано с городом Архангельском, где было написано полотно. Но по мере развертывания воспоминаний местный пейзаж предстает метафорой жизни, благословляемой вечным небесным светом:

От каждого, кто постарается, в архангельском свете что-то остается. От кого-то улыбка, от кого-то плач, а от кого-то необходимый взгляд последнего окончательного понимания (с. 155).

Отданные в местную картинную галерею несколько полотен отца делают несомненно его творения, не только закрепляя его имя в личной памяти сына, но вписывая в память культуры. Своего рода сотворение судьбы — сыновний дар и последний поклон...

Сюжетика книги И. Силантьева таит и улыбку, и плач, и еще множество разных душевных состояний, поданных в свете «окончательного понимания» конечности земного бытия и открывающейся за ним вечности. Не случайно ведущими лейтмотивными образами оказываются в ней крылья, солнце, перемогшее ночь рассветное небо. Этот сущностный слой поддерживает основание надежды, столь зыблемое в современном теряющем ценностные ориентиры мире. Вместе с тем все заключенные в сборнике смыслы лишены прямой явленности, но представлены с позиции *homo ludens* — однако не в постмодернистском значении литературной игры ради игры. В книге ее нет совсем! Здесь невольно вспоминается старинная легенда о плясуне Богоматери, удостоенном высшего благословения искусным жонглированием перед Ее светлым ликом. Архетипическим источником легенды, по всей вероятности, послужил библейский эпизод из Второй книги Царств, в котором «Давид скакал из всей силы пред Господом» (2 Цар. 6:14):

...а из машины выходит Бог наш  
Он одет в потертые джинсы  
И немного похож на Леннона  
С электрогитарой в руках

Он лучистые расправляет плечи  
И по радуге проаживаясь вольно  
Глядит васильковыми глазами  
И играет поет рок-н-рол.

А на земле трудолюбивые девы,  
Завязывающие в снопы сено,  
Расправляют соломенные косы  
И слушают песню с небес

И все хорошо (с. 26–27).

Автобиографическая канва, возникающая в «Отрывном календаре» и пронизывающая все последующие произведения, ориентирует на создание авторского художественного мифотворения, в котором, как известно, возможно всё: «...здесь все как бы перетекает во все на основе сопричастности. Наверное, благодаря этому единственным законом такой мифопоэтической реальности становится закон непрерывного превращения, постоянных метаморфоз. Земля может легко оказаться вверху, небо — внизу, живое легко смешивается с неживым, предметное с нематериальным, природное с духовным... Например, можно из папиросной (то есть очень тонкой) бумаги сделать радугу, а потом пойти по ней, превратившись в охотника на солнце; или соорудить из разных предметов со свалки конструкцию — подобие человека, стать им и уйти-взлететь высоко, в надежде встретиться с Богом; или, припадая к Земле, прорасти в нее всем своим существом и пр.» [Максимов, с. 11]. Эта цитата из предисловия к первому поэтическому сборнику Силантьева сегодня воспринимается как провозвестник его последующего творчества, центрирующим элементом которого стала книга «Архангельский свет».

### Источники

- Силантьев И.* Непереходный. М. : Вест-Консалдинг, 2016.  
*Силантьев И.* Архангельский свет. М. : Стеклограф, 2020.

### Исследования

- Аверин Б.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб. : Амфора, 2003.  
*Закордонні Ю.* Женский образ Духа Святого у святых отцов и писателей ранней церкви. URL: [https://www.religion.in.ua/zmi/foreign\\_zmi/16026-zhenskij-obraz-duxa-svyatogo-u-svyatux-otcov-i-pisatelej-rannej-cerkvi.html](https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/16026-zhenskij-obraz-duxa-svyatogo-u-svyatux-otcov-i-pisatelej-rannej-cerkvi.html) (дата обращения: 19.04.2021).  
*Максимов В.* Дебютная коллекция // Силантьев И. Жизнь легка : сб. стихов. М. : Языки славянской культуры, 2015. С. 7–12.  
*Проскурина Е. Н.* Мотивная триада «истина, правда, ложь» в драме М. Горького «На дне» // Сибирский филологический журнал. 2003. № 2. С. 37–48.  
*Силантьев И.* Поэтика мотива. М. : Языки славянской культуры, 2004.

- Силантьев И. В.* Сюжетологические исследования. М. : Языки славянской культуры, 2009.  
*Силантьев И. В.* Сюжет и смысл. М. : Языки славянской культуры, 2018.  
*Тюпа В.* Это не про вазу. Это про нас // Силантьев И. Непереходный. М. : Вест-Консалдинг, 2016. С. 3–5.  
*Чередишченко Т. В.* Музыка в истории культуры. Вып. 2. М. : Аллегро-Пресс, 1994.

### References

- Averin, B. (2003). *Dar Mnemoziny. Romany Nabokova v kontekste russkoi avtobiograficheskoi traditsii* [Gift of Mnemosyne. Nabokov's Novels in the Context of the Russian Autobiographical Tradition]. St Petersburg: Amfora.
- Cherednichenko, T. V. (1994). *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the History of Culture] (Iss. 2). Moscow: Allegro-Press.
- Maksimov, V. (2015). Debiutnaia kolleksiia [Debut Collection]. In I. Silantyev, *Zhizn' legka: sbornik stikhov* [Life is Easy: Poetry Collection] (pp. 7–12). Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury.
- Proskurina, E. N. (2003). Motivnaia triada "istina, pravda, lozh" v drame M. Gor'kogo "Na dne" [The "Truth, Truth, Lie" Motif Triad in M. Gorky's Drama *The Lower Depths*]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal*, 2, 37–48.
- Silantyev, I. (2004). *Poetika motiva* [Motif Poetics]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury.
- Silantyev, I. V. (2009). *Siuzhetologicheskie issledovaniia* [Plot-Related Research]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury.
- Silantyev, I. V. (2018). *Siuzhet i smysl* [Plot and Meaning]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury.
- Тюпа, В. (2016). Это не про вазу. Это про нас [This is not about the Vase. This is about us]. In I. Silantyev, *Neperekhodnyi* [The Intransitive] (pp. 3–5). Moscow: Vest-Konsaliding.
- Zakordonni, Yu. *Zhenskii obraz Dukha Sviatogo u sviatykh ottsov i pisatelei rannei tserkvi* [The Female Image of the Holy Spirit among the Holy Fathers and Writers of the Early Church]. Retrieved from [https://www.religion.in.ua/zmi/foreign\\_zmi/16026-zhenskij-obraz-duxa-svyatogo-u-svyatyx-otcov-i-pisatelej-rannej-cerkvi.html](https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/16026-zhenskij-obraz-duxa-svyatogo-u-svyatyx-otcov-i-pisatelej-rannej-cerkvi.html)

#### **Проскурина Елена Николаевна**

доктор филологических наук, главный  
научный сотрудник  
Институт филологии СО РАН (ИФЛ СО  
РАН)  
630090 Новосибирск, ул. Николаева, 8  
E-mail: proskurina\_elena@mail.ru

#### **Proskurina, Elena Nikolaevna**

Dr. Hab. (Philology), Chief Researcher  
Section of Literary Studies  
Institute of Philology of the Siberian Branch  
of the Russian Academy of Sciences  
8, Nikolaev Str., 630090 Novosibirsk, Russia  
Email: proskurina\_elena@mail.ru  
<https://orcid.org/0000-0003-2809-6780>  
WoS ResearcherID: K-6509-2017