

УДК 82.0

**Кораблёв Александр Александрович**

д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности  
Донецкого национального университета (ДНУ, Донецк)

ORCID 0000-0003-1362-6283

E-mail: dikoepole@rambler.ru

**Сотворение мира как онтология творческой предопределенности:  
геопэтика и теопэтика (на примере генезиса донецкой словесности)**

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются онтологические предпосылки региональной творческой парадигматики на примере формирования новой донецкой словесности. В качестве опознавательного маркера избран концепт «сотворение мира», который повторяется в творчестве известных донецких поэтов (Борис Ластовенко, Наталья Хаткина и др.) и донецких филологов (Михаил Гиршман, Владимир Федоров и др.). Проанализированы стихи из дебютного поэтического сборника Н. Хаткиной «Прикосновение» (1981), характеризующие его литературность и концептуальность, а также полемическую направленность в отношении методологических принципов донецкой филологической школы. Изложены основные тезисы теории целостности М. Гиршмана и космогонической концепции В. Федорова. Категория «целостность» показана как основной интегрирующий принцип Донецкой филологической школы, которая, соответственно, производила апробацию филологической целостности. Целостность утверждается донецкими филологами как универсальный принцип художественного мира. Дополнением теории целостности М. Гиршмана является филологическая космогония В. Федорова, который исходит из предпосылки о словесности как коренном качестве мироздания, поскольку «В начале было Слово». Соответственно, филология предстает как внутренняя форма всех наук и всех форм знания. На основании тематического сходства и концептуальной соотнесенности ведущих донецких поэтов и филологов и ввиду их взаимной независимости высказывается гипотеза о наличии общей геопэтической предпосылки их творчества, а закономерности «сотворения мира» осмыслены как онтология творческой предопределенности. В качестве одного из подтверждений этого предположения представлены литературные опыты автора статьи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: теория целостности, филологическая космогония, региональная литература, донецкая филология, М. М. Гиршман, В. В. Федоров, Наталья Хаткина

UDC 82.0

**Alexander A. Korablyov**

Doctor of Philological Sciences, Donetsk National University (DPR, Donetsk)

ORCID 0000-0003-1362-6283

E-mail: dikoepole@rambler.ru

**Creation of the World as an Ontology of Creative Predestination:  
Geopoetics and Theopoetics (On the Example of the Donetsk Literature Genesis)**

**ABSTRACT.** The article examines the ontological prerequisites of regional creative paradigmatics on the example of the formation of a new Donetsk literature. The Creation concept is chosen as an identification marker repeated in the works of famous Donetsk poets (Boris Lastovenko, Natalia Khatkina, etc.) and Donetsk philologists (Mikhail Girshman, Vladimir Fedorov, etc.). The author analyses poems from N. Khatkina's debut poetry collection «Touch» (1981), characterizing its literary and conceptuality, as well as a polemical orientation in relation to the methodological principles of the Donetsk philological school. The main theses of M. Girshman's theory of integrity and V. Fedorov's cosmogonic concept are also presented. The integrity category is shown as the main integrating principle of the Donetsk philological school, which, accordingly, tested philological integrity. It is claimed by Donetsk philologists to be a universal principle of the artistic world. M. Girshman's theory is complemented with the philological cosmogony by V. Fedorov who proceeds from the premise of literature as the root quality of the universe, since «In the beginning was the Word». Accordingly, philology appears as an internal form of all sciences and all forms of knowledge. Based on the thematic similarity and conceptual correlation of the leading Donetsk poets and philologists and in view of their mutual independence, a hypothesis is expressed about the presence of a common geopoetic premise of their creativity, and the laws of the Creation are interpreted as an ontology of creative predestination. As one of the confirmations of this assumption, the author's literary experiments are presented.

**KEYWORDS:** integrity theory, philological cosmogony, regional literature, Donetsk philology, M.M. Girshman, V.V. Fedorov, Natalia Khatkina

Геопоэтика и теопоэтика — области теоретических представлений об истоках творчества. Как явствует из их обозначений, это «земля» и «небо» художественных миров, противоположные пределы творческой устремленности и основные параметры ее обусловленности, на которые указывают Аристотель и Платон на знаменитой фреске Рафаэля. На эти же начала указывает и первый стих Библии: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1:1).

Опыты художественного и научного творчества служат основанием для максимальных экстраполяций и взаимоуподобления мирового эволюционного процесса и его частных человеческих проявлений — космогенезиса и антропогенезиса. Как показывают эти опыты, для осуществления творческого акта необходим не только субъект («творец»), но и его энергийно-информационный источник — непосредственный («вдохновение», «озарение», «наитие» и т. д. — как импульс и перспектива творчества) и опосредованный («природа», «мир», «космос» — как образцы и генераторы творения). Особый теоретический интерес должна вызывать практика коллективного авторства, и не только креатика фольклора с его долговременной, многопоколенческой генеративностью и культурно-исторические парадигмы с их этнонациональной и хронологической доминантами, но и феномены возникновения региональных литератур как целостно-системных образований.

В логике больших аналогий возникновение литературы — и в целом, и в ее частностях — как словесное воспроизведение мирообраза во всех его человеческих мироподобиях, повторяет сакральный алгоритм творения. Донецкая литература, в силу ее локальности и новорожденности, даже удобнее для рассмотрения литературного генезиса, чем многовековые и необозримые словесные традиции. Почти в точном соответствии с библейским описанием, первоначально донецкая земля была «безвидна и пуста» (Быт. 1:2) и называлась Диким полем; затем в семантике этого пространства выделились и противопоставились «свет» и «тьма»: Святые горы и inferнальные угольные подземелья; затем в донецкой степи появились искусственные горы («терриконы»), искусственные водоемы («ставки»), искусственные леса («посадки»); а потом над Донбассом зажглись искусственные звезды, пятиконечные, указывающие путь в светлое будущее; наконец, на земле донецкой из ее «породы», «огня», «дыма» и «пота» стал формироваться «новый человек», тоже отчасти искусственный, советский, homo soveticus. Конечно, эти процессы происходили на всей территории СССР, но в Донбассе, в «сердце России», как его называли, где был сосредоточен «атакующий класс», эти процессы были наиболее наглядны и мифологичны.

В середине 70-х годов в одном из дворцов культуры Донецка состоялся концерт рок-группы «Солнечный камень». Это было событие. Требовалось особое благорасположение городских властей, чтобы получить разрешение на проведение столь неоднозначного массового мероприятия. На этот раз власти поступили мудро и отчасти философски. Они позволили просочиться через «железный занавес» чуждой западной культуре (в виде композиций Deep Purple, Led Zeppelin, Santana и др.), но при условии, что в первом отделении концерта прозвучит что-то патристическое, донецкое.

Условия были соблюдены, но своеобразно: вместо чего-нибудь из апробированного советского репертуара прозвучала рок-опера «Сотворение мира» на стихи донецкого поэта Бориса Ластовенко. Тинейджерскому сознанию, не отягощенному не только чуждой, но и родной культурой, да еще разгоряченному огненной водой и ожиданием настоящего драйва, запомнилось, наверное, немного, но главное. Человек в гимнастерке, медленно и значительно вышедший на авансцену, должен был сразу показать, что речь пойдет прежде всего о восстановлении разрушенного мира. А когда этот человек поет, как он уходит из дома и «ветер треплет концы его дли-и-и-инного шарфа», становится ясно, что речь не только о восстановлении послевоенного Донбасса. Расширяясь, опера затрагивала уже и более общие смыслы, не менее тревожные, чем западное вторжение. Сложно сказать, насколько эти смыслы были осознанными для самих рокеров, но они были обозначены в названии, в художественной образности, в музыкально-сценическом исполнении.

Послевоенное строительство в Донбассе, развернувшееся во всесоюзную стройку, а с другой стороны, жанр оперы предрасполагали к формально-содержательной значительности, к библеистике

и, в частности, к геопоэтике. Мистериальное название представления формировало и теоретическую перспективу для желающих и способных ее помыслить. «Сотворение мира» могло быть осознано как универсальный концепт художественной воспроизводимости, как воссоздание сущностных форм существования, аналогичных физическому миру, как акт социальной регенерации, актуализация соприродного бытия в его изначально творческих основаниях.

Тогда же, в 70-е, в Донбассе стала формироваться новая литература, преодолевающая идеологические клише, восстанавливающая классическую онтологическую вертикаль. Эта теопоэтическая интенция отчетливо выразилась в стихах Натальи Хаткиной, чье творчество вскоре стало поэтическим камертоном донецкой словесности.

## I

В 1981 году в издательстве «Донбасс» вышла дебютная книга Натальи Хаткиной, названная дерзко, остро, программно: «Околом». С этим словом она вошла в литературу еще в 1974 году, когда в мегатиражной газете «Комсомольская правда» были опубликованы четыре ее стихотворения, среди которых и «Околом» — утверждающее детский, дерзкий взгляд на мир. Околом — «это все, что ломит око, / все, что взгляд нетерпеливый / остановит на лету». Этот мир — простой, просторный («в синем небе — голубь белый, / в синем море — парус легкий»), но в то же время близкий и подробный, домашний и одушевленный («спит на варежке снежинка»), неожиданный и цветной, с его «случайными радугами», но и черно-белый, с его шахматно-математичной логикой («там, на белой-белой сцене, / рассчитав свои движенья, / умирает черный мим»). Из этих вроде бы бесцельных игр видимостей и невидимостей возникает миражное искусство странных отражений, его самопроизвольная эстетика («из пустышки выйдет радость»). Это всякий раз заново осознаваемая странность бытия и по-новому утверждаемое поэтическое остранение, превращающее взгляд в текст. «Околом» — это такой поэтический взгляд, который являет мир в его прекрасной ясности и простоте, но в преломлении, тоже ясном и простом, являющем и сам взгляд. «Околом» — это оптическая иллюзия, зеркальное письмо, но это такая оптика, которая, трансформируя мир, проясняет его естество и эстетику. Это поэтическая кодировка, являющая и сам код. «Околом» — это загадка, поэтизирующая обескураживающую простоту разгадки: «перевернутая надпись / на тележке с молоком».

«Околом» показывает: смотри, мир — загадочен, но учти, его разгадка — словесна. Мир явлен в словах, и некоторые явления нарочито названы словами: «Околом — какое слово!», «слово “Мир”», надпись «”молоко”». Эти слова взаимно отражаются («околом» — «молоко») и взаимно коррелируются («околом» и «молоко» соотносятся как «искусство» и «жизнь», и оба обусловлены понятием «мир»). Есть ли в этих словарных соотношениях и словесных играх объективный смысл, автор не говорит, но он знает, что в этом есть «радость».

Название было отвергнуто редактором. Сложно объяснить, почему: непонятно? непоэтично? неэтично? Хаткина предложила другое: «Жена клоуна». Концептуально — такое же. С одной стороны — представление, арена, краски, музыка, но с другой — жизнь как она есть, и даже не самого артиста, а его невидимой миру спутницы. Это название тоже не подошло. Что в нем было не так: несерьезно? несоциально? нелепо?

Сборник вышел под компромиссным названием «Прикосновение». Но компромиссность не отменяла концептуальности. Это становится ясно при сопоставлении первоначального названия с окончательным. «Околом» — выражение поэтического зрения, тогда как «Прикосновение» — изъяснение поэтики осязания. Оба названия обращены к жизненной эмпирике (к творческой конкретике, к пластике мировосприятия), но «Прикосновение» — это уже опыты контактного знания и рефлектирующей филологии. И если манифестация «околомной» поэтики представлена в соответствующем стихотворении и помещена на первой странице дебютного компендиума, то ментализация «прикосновенности» расположена в середине, означивая смысловой центр и духовно-вещественную вертикаль:

Был воздух уплотнен в божественной ладони,  
и появились мы, и нас назвали — плоть.  
И осязанье мы взлюбили в плоть  
до жажды видеть дух овеществленный.

Онтология миротворчества, по Хаткиной, тотальна, исторична и персональна. Она предопределяет человеческую жизнь, она предрасполагает к творческому самоосуществлению, но она и обнаруживает разноприродность духа и плоти и трагический разноуровневый разлад мышления и речи:

И мы сгущаем — целое столетье —  
до двух страниц, общенье — до острот,  
любовь — до кратких встреч.  
Но пусть нас обойдет  
сгустить тоску до пули пистолетной,  
когда унизим мысль до языка.

В заключительных строках стихотворения онтологическая вертикаль натально, по-хаткински, заземляется, являя искусственную сладость и естественную горечь человеческого бытия:

Рябины на варенье дочь приносит.  
Добавим сахару в сгустившуюся осень  
и будем думать, что она сладка.

Сакраментальная вертикаль, соединяющая небесный план с земным, выражена и в образе полуразрушенной церковки, которая служит контуром и каналом сокровенных человеческих устремлений:

От церковки осталось так немного —  
Четыре арки, что держали свод.  
Ни риз, ни алтаря, ни страхов, ни красот —  
Прямое сообщенье с Богом.

Отсутствие стен, не говоря уже о внутреннем убранстве, не отменяет святости и назначения заброшенного сооружения. Наоборот, «прямое сообщенье», без посредников, при всех рисках недопринять или недопонять, обостряет соприсутствие сверхжизненной реальности и предощущение посмертного воздаяния. Изображая вечное распутие души между адом и раем, поэт прозревает и третью возможность — продолжение земного бытия:

Войди, но знай — страшней всего удел —  
Желаннее всего — когда на землю свыше  
Отпущенный — ты к ней, шатаясь, выйдешь  
И не поймешь — откуда ты и где.

Стихотворение осталось неопубликованным — вряд ли из-за деканонических вольностей, скорее из-за такой же, как и описанной в нем, конструкции, неприкрытой прямоты. Форма совпала с содержанием, но выпадала из формата издания. В таком неотформатированном и более откровенном черновиковом виде стихотворение дополняет и проясняет концептологию хаткинского поэтического дебюта. Инерция продолжающегося сотворения мира (в истории, в жизни, в искусстве) сопровождается актами сотворения человека.

Ад или рай — награда или наказание за прожитую жизнь — ветшающие (потому что неподтверждаемые) маркеры нравственного бытия — принимаются автором как необсуждаемая

данность. Хаткина не задается вопросом, так ли на самом деле устроен мир, для ее художественного традиционализма достаточно и того, что так устроена человеческая жизнь. Эти символы нередки и в ее стихах («Был сквозь окно замерзшее виден рай» и др.), и в прозе («Жизнь в раю»). Третий же исход остался в черновиках, в тайнописи, в умолчаниях. Это привилегия избранных, это пушкинское «весь я не умру», это хаткинское «я умру — как живу — невидимкой. / А быть может, совсем не умру». Это иллюзия бессмертия, хотя, быть может, и не только иллюзия.

\* \* \*

Первая строка в первом стихотворном сборнике Натальи Хаткиной безыскусна, литературна, классична: «Перо, чернильница и лампа на столе...» Такое начало предрасполагает к литературному восприятию всего сборника в целом, что подтверждается его тематикой (творчество, ученичество, литературная школа и т. д.), присутствием литературных персонажей (Буратино, Золушка, Хавронья, Василиса Прекрасная, Ленский, Соьер и Финн), упоминанием литературных знаменитостей (Мольер, Чехов, Шекспир), цитатами («Бедный Йорик!»), аллюзиями («Ты мне не сторож») и др. Литературность хаткинского сборника, помимо того что она множественна, насыщена, характерна, а местами и нарочита, она к тому же, по некоторым признакам, системна и, более того, концептуальна. Так, первые два стихотворения — «Перо, чернильница...» и «Околом» — составляют программный диптих, двойной камертон, настраивающий читательское восприятие. Таким же бинарным, взаимодополняющим высказыванием представляется и следующая пара стихотворений — «Песенка о Буратино» и «Учителю».

«Песенка» — про то, как горюет папа Карло о пропавшем проказнике Буратино. Можно было бы сделать другого, послушного, прилежного («чтобы в школу ходил, как на праздник, / чтоб гордился своим букварем»), но мастер понимает, что клоны-куклы ему не нужны, а такого, как Буратино, он не сделает, потому что дело не в его мастерстве, а в исходном материале: «Ах, другого такого полена / никогда и нигде не найти».

В послании «Учителю» — та же история, только не сказочная, личная. Отношения ученика и учителя не складываются, ученик не хочет учиться, для него учеба — неволя, у него свое ученье — «в уловках, в ухмылках, в прогулах», он свободен и талантлив, он поэт. Но драма не в этом, не в отсутствии связи, понимания, преемственности. Драма в том, что на самом деле все это наличествует:

Я твой извратитель, я твой непочтитель,  
виновник седин твоих, трус и злодей.  
Но если меня ты отвергнешь, учитель,  
ты станешь виновником смерти моей.

Стихотворение «Учителю», по признанию Хаткиной, написано с мыслью о ее научном руководителе, известном литературоведе и основателе Донецкой филологической школы Михаиле Моисеевиче Гиршмане (1937–2015). Слово «школа» встречается в обоих стихотворениях и в примечательных контекстах. Буратино — не тот, кто бежит в школу как на праздник и кто гордится своим букварем, потому что, как объясняется в другом стихотворении, «школа и розга в сознании сплелись». Более определенно отношение Хаткиной к гиршмановской методике анализа высказано в ее неопубликованном, но публично прочитанном шуточном стихотворении, где авторская полемика сопровождается филологической аргументацией:

Я, конечно, пока что не классик,  
Но меж нами совсем не стена:  
По количеству гласных-согласных  
Я им в общем и в целом равна.

Повторяется мысль о неуловимости поэта, и не только прижизненной, но и посмертной:

Разобрав мои строчки до точки,  
Ты их бросил на цинковый стол.  
Ты и почки нашел, и кишочки,  
Только сердца, увы, не нашел.  
Плохо ямку копаешь, старатель,  
Ковыряясь в бумажной судьбе.  
Моим сердцем владеет читатель.  
Угадай, что досталось тебе?

Опоэтизированное хаткинское неповиновение учителю — защитная реакция поэта на подмену поэзии, которую он чувствует в себе как живую, им же порождаемую реальность, внешними, может быть, эстетически эффектными и миметически корректными, но безжизненными подобию. Подмена происходит и при восприятии художественного текста, когда исследователь, используя научные методы, направленные на выявление формальных закономерностей и соответствий, получает и закономерный результат: языковой эквивалент внешнего мира — но только внешнего и только эквивалент.

Хаткинское отношение к миру подобно пушкинскому — это поэтический критерий подлинности: поэт сочувственно откликается на соприродное и уклоняется от всего, что ему чуждо. Это онтологическая двойственность: приятие физики мира в его конкретных проявлениях (красках, звуках, запахах, вкусах, прикосновениях) и отторжение метафизики мира в его абстрактных проекциях (теориях, концепциях и т. п.). Хаткинское невосприятие донецкой филологии аналогично пушкинскому неприятию немецкой метафизики («Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...»<sup>1</sup>), филологическая аналитика в ее представлении инфернальна и убийственна, поэты — жертвы филологического насилия:

Спешит к ним филолог глазастый,  
Хромая, как бес, на бегу.  
В руках его скальпель и заступ,  
Концепции гвоздик в мозгу.

На части он все разбирает  
И тайну лишает чудес,  
Поэтов он вновь убивает,  
Сальери, Мартынов, Дантес!

В поэме «Лучшие годы» указание на изъян отвлеченного знания выражено с нежной дружеской укоризной:

Мой бедный друг! Бессильем истомись  
и обрети попробуй сливы смысл,  
минуя косточку, и кожицу, и мякоть.  
Но не минуй меня! Я буду плакать.

В стихотворении «Сковорода» (2003) она возражает украинскому философу, поэтически генерируя текст его эпитафии («Мир ловил меня, но не поймал»):

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Письмо Дельвигу А. А., 2 марта 1827 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 320.

В салочки с миром играем? И пусть, и пусть!  
Раз извернусь — но позволю себя поймать.  
Рыжей лисицей в железный капкан попадусь,  
лапу себе отгрызу, но вернусь опять.

В бытность студенткой филологического факультета Хаткина уже имела репутацию бесспорного и безусловного поэта, но никоим образом не проявляла интереса к научной деятельности. После окончания университета она проработала по распределению один год в сельской школе, и этого времени ей хватило, чтобы больше ни в какую школу не возвращаться — ни в сельскую, ни в городскую, ни в научную. Предпочла работать в библиотеке.

Между тем Хаткина была настоящим филологом, если таковыми считать не тех, кто защищает диссертации и преподает в вузах, а кто точно и тонко чувствует слово, глубоко и широко знает литературу и ориентируется в теоретических дебрях. Постепенно она освоилась в статусе литературного критика: писала рецензии, предисловия к книгам, литературные пособия. Вокруг нее сформировалось литературное окружение (С. Заготова, Э. Свенцицкая, В. Рафеенко, О. Завязкин, В. Верховский и др.), где она была признанным мэтром, эталоном поэтического вкуса, литературтрегером, редактором, наставником. По сути, она создала в Донецке литературную школу, которая утверждалась как альтернатива именитой филологической школе.

Хаткина строит свой поэтический мир сообразно тому, в котором живет сама, который не уловка и не плен для духа, а естественная, органичная, необходимая форма земного, жизненного, человеческого существования. Хаткинская филология не только поэтична, но и личностна. Судьбы героев испытываются авторским жизненным опытом: Буратино, Золушка, Ленский... «Лишь училка деревенская / плачет вот уж десять дней / над нелепой смертью Ленского / и над участью своей» («Песенка о Ленском»).

В поэтические тексты Хаткиной вкраплены поэтологические категории и понятия, в том числе неназванные: повторы («И все вернется на круги своя...»), гармония («Гармонии не представляю иной...»), кристалл («Выйду из дому в мороз...»), почерк («Безвестные птицы в поместье гостят...»), верлибр («Окраине поэзии — хвала...»). И вся эта филология растворяется до кристаллизации в поэтической образности, собирается и скрепляется онтологической, небесно-земной, духовно-природной вертикалью, которая, помимо программного стихотворения, несколькими световыми столбами отмечена в архитектонике хаткинской поэтологии, начиная с первого поэтического сборника: от центрального («Был воздух уплотнен...») до предпоследнего, где совмещены «тихое облако тверди небесной» и «шумное дерево тверди земной».

\* \* \*

Сотворение мира — концептуальная метафора классического литературного творчества. Благоклонно принимая цветущее многообразие творческого бытия, сама Хаткина держалась благословенной середины, предустановленности центра, предзаданной нормы («Письмо к эстету»). В русской литературе такая творческая установка именуется пушкинской. Центрирование литературы — одно из важнейших проявлений ее целостности и космогоничности. Пушкин потому и ассоциируется с Солнцем, что образует вокруг себя систему закономерных притяжения и отдалений, предопределяя своим бытием и местоположением порядок, превращающий литературную множественность в Литературу.

У нас нет полной уверенности, что у Хаткиной было столь амбициозное намерение — создать, подобно Пушкину, особую литературу, пусть даже тоже пушкинскую, продолжая пушкинскую архитектонику в новых культурно-исторических условиях и в отдельно взятом регионе. Возможно, это была просто «игра в классики» или дерзновенное, вдохновенное обучение в «школе Пушкина», попутно воссоздавая эту школу. Косвенным подтверждением этого предположения являются системность и концептуальность пушкинских аллюзий в творчестве Хаткиной, начиная с первого ее сборника.



Вхождение автора в мир большой литературы прочитывается в стихотворении «Выйду из дому в мороз...»:

Выйду из дому в мороз.  
Ветер с налету облапит,  
тело продует насквозь,  
душу вчистую ограбит.

Изначальная, исходная, сказочная ситуация выхода из малого, обжитого, внутреннего пространства («дома») в большое, чуждое, холодное, пронизывающее, захватывающее, внешнее («мир») предстает как универсальная — как образ всякой человеческой жизни, независимо от ее устремлений и планов. Но ассоциативная образность стихотворения, притом специфическая, литературно-филологическая и литературно-философская и к тому же узнаваемо пушкинская, предполагает прочтение в нем не только общего содержания, но и необщего, неочевидного, личного.

Ветер — пушкинский образ творческой свободы, вдохновения, поэтический аналог духа, который веет, где и когда хочет («Осень», «Езерский», «Египетские ночи» и др.), но также и блоковский символ исторических перемен, социального творчества, онтологических процессов («Двенадцать»). Хаткинский ветер тоже творчески бытиен, но изображенный осязательно, физиологично. Это не наблюдаемый издали, как он «кружится в овраге» или надувает паруса, и не пронизывающий всех, кто рядом (прохожего, собаку...), а пронизывающий самого поэта, выявляя состав его естества: «тело продует насквозь, / душу вчистую ограбит».

Такова природа поэтического творчества — классического, нормального, отнимающего у человека его самого. Вот почему Хаткина наотрез отказывалась включать в сборник избранного свои предранние стихи — «сопли и вопли», как она их называла: там слишком много ее самой, непосредственно отразившейся в их зеркалах. Но значит ли это, что высокое искусство сверхчеловечно? Хаткина чувствует ледяной холод его вечности, но, подобно девочке Герде, пытается согреть его своим поэтическим прикосновением, остаться живой, собой, человеком:

Ветер, хоть что-то оставь  
мне в эту ночь ледяную.  
Память оставил — кристалл,  
впаянный в клетку грудную.

Человеческое в поэте — его память: способность сохранять прожитую жизнь, пережитые впечатления, состояния, озарения. Богиня памяти — мать муз, прародительница искусства, согласно представлениям древних греков. Иначе говоря, она хранительница мироподобной матрицы, инвариация длящейся всевременности. Отъединяя прошлое от настоящего и будущего, память позволяет воспринимать прошлое отстраненно, эстетически, целостно. Человеческое восприятие жизни, запечатленное в памяти, восполняется сверхчеловеческим, матричным, божественным.

Память не только порождает искусство, но и возрождает. Пушкинское имя, отпечатанное, как представляется, навечно в памяти народной, подвержено, как и все другие имена, забвению, опустошению, умиранию, «подобно надписи надгробной на незнакомом языке», но память способна воскресить умершие смыслы, если это память сердца, где живет поэт. Поэтому и у Хаткиной поэтическая память — кристалл, впаянный в грудную клетку, а не чип, вживленный в мозг. Это переосмысленный пушкинский «магический кристалл», сквозь который поэт видит мир, его дали, образы, смыслы.

Поэт видит весь мир в целом и все в мире, не видит только себя. Это феномен односторонней рецепции, обусловленной человеческой ограниченностью, и не только зрительной, но и слуховой, эховой, тоже отмеченный Пушкиным: на всякий звук рождать свой отклик, не получая ответного отзыва. Это и шекспировская аллюзия — о невозможности вывернуть зрачки вовнутрь. Поэтическая рефлексия — иллюзия самопознания, хотя с помощью «магического кристалла»

такое познание оказывается возможным, когда это неспроста, сущностные вопрошания: «Знать бы, куда поверну, / где я, откуда и кто я?»

Ответы есть, но они странные, поэтические, пифические, скорее догадки, которые еще нужно адекватно истолковать. Это уже не отпечатки человеческой памяти, ограниченной отдельной жизнью, это обращение к общей человеческой сверхпамяти: «Помню лишь зиму одну / жизни, прожитой не мною». Что означает эта угадываемая в поэтическом наличии реинкарнация? Что она может означать, если следовать инерции поэтического восприятия? Пояснения — в следующей строфе:

С кем же я лето пропела?  
Ветер толкает — пустяк!  
Вот он забрался под перья  
в полый мой птичий костяк.

Птица — такая же поэтологическая аллегория, как и ветер, и такая же пушкинская («Поэт», «Езерский» и др.). Если продолжать погружаться в анналы культурной памяти, то не избежать платоновского определения: «Поэт — существо крылатое». Этих ассоциаций достаточно, чтобы видеть в сборнике не просто птиц, но и поэтические знамения: «голубь белый» («Околом»); «птичьи шорохи под крышей» («А в доме дети. Их искать...»); акация воробьиная («Где безлистые кроны...»), лебедушка без крыла («Что дурак — не моя вина...»), канарейка («Зима. Спортплощадка пуста...»), «безвестные птицы» («Безвестные птицы в предместье гостят...»).

Пушкин ассоциировал себя с орлом («Узник»), царской птицей, имперской, верховной, а поэтическое вдохновение — с пробуждением или полетом орла («Поэт», «Езерский»). Хаткина же смиренно помещает себя в самый низ поэтической иерархии, но, кажется, затрудняется определить, что она за птица: голубь, канарейка, лебедушка?..

Продолжением этих птицепоэтических аллюзий станет сборник Хаткиной «Птичка божия» (2000), уже прямо и определенно рифмующий пушкинскую поэзию с собственной жизнью:

Птичка божия ее знает,  
ни заботы, ни труда.  
Я хочу, чтоб эта песня  
была песней про меня.

В сборнике 1981 г. «птичка божия» вместо того, чтобы петь и летать, долбит мерзлую землю, являя все ту же небесно-земную вертикаль и обозначая свое пребывание на этой шкале. Финал стихотворения смыкает его ассоциативные потоки: бездомность, ветреность, память, птичья натура, «человечья судьба»... «Как же теперь возвратиться, / как мне добраться домой? / Так и останешься птицей, / вмерзнешь в кристалл ледяной».

Стихотворение «Выйду из дому в мороз...», насыщенное пушкинскими аллюзиями, содержит и более определенное, символическое подтверждение его протопушкинского происхождения. У него есть структурно-образный аналог: стихотворение, непосредственно обращенное к Пушкину, которое начинается таким же выходом поэта в свет, в мир, в мороз:

В морозный день из кельи душевной,  
бессонницей и дымом сыт,  
выходит классик простодушный,  
мороз и солнце говорит.  
Пушкинский стиль описан по-пушкински — кратко, емко, образно:

Как русский крепок, свеж и чист,  
как ясен он в стихах и прозе!  
Как будто яблоко разгрыз  
Сейчас — на солнце, на морозе.

Пушкинские простота, легкость, свет, так любимые народом, скрывают другую, ночную сторону поэта, с философскими вопросами во время бессонницы, с мучительными воспоминаниями, с пугающими ответами и откровениями:

Вдыхает, целый свет любя,  
морозный воздух и хохочет.  
Как будто с ужасом в себя  
он не глядел сегодня ночью.

Пушкинский жизненно-поэтический опыт осмыслен как образец творческого бытия, пресуществляющий пережитое содержание в прозреваемые формы.

В 2000 г., в новой коммуникативной реальности, Хаткина напишет еще одну вариацию этого поэтического сюжета, и тоже с пушкинскими реминисценциями: «Поэт выходит в интернет, / как денди лондонский одет...» Расширение творческого ареала, видимо, отвечало ее «всечеловеческому» самоощущению, в духе пушкинских поэтических преодолений языковых, национальных, культурных, ментальных и иных границ, но сопровождалось и внутренним самоограничением — традиционной формой и трансперсональным содержанием. Своей приверженностью пушкинской традиции и нормативной поэтики Хаткина становилась Пушкиным для своего литературного окружения и предопределяла собой и своим творчеством переформатирование донецкой литературы.

Хаткинская ориентация на Пушкина, на его поэтику и судьбу, и не только ориентация, но и усвоение, уяснение, уподобление, — это оригинальный опыт художественной филологии, имевший впечатляющие, хотя, может быть, и непреднамеренные последствия. Активированный и актуализированный потенциал пушкинской поэтики оказался действенным не только в создании отдельных произведений, но и в их системно-целостном единстве, в их взаимосвязях и взаимообращенности, в их метатекстуальности, которая оказалась интегрирующей и системообразующей для разных творческих индивидуальностей, находящихся в одном жизненно-литературном контексте. Воспроизводя пушкинские принципы литературной гармонии, творчество Хаткиной воздействовало на состояние донецкой литературы и, судя по результатам этого воздействия, совпадало с основными интенциями донецкой филологии.

## II

Приехавший в 1966 году в Донецк будущий основатель филологической школы М. М. Гиршман успел к этому времени поработать школьным учителем, так что понятия «школа» и «учитель» уже тогда стали его житнетворческими определениями. Начинать он свой путь в науку как стиховед, и весьма успешно: его статья «Стихотворная речь» вошла в знаковый для своего времени трехтомник «Теория литературы в историческом освещении» (1965). Вскоре диапазон его научных изысканий расширился до изучения ритма прозы, но методика исследования осталась прежней: скрупулезный подсчет звуков, слогов, ударений и т. д., вызывающий двойственное отношение у его учеников: безмерное уважение к уму, энергии, энтузиазму ученого, но и сомнение, что этот путь приводит к сути поэтического высказывания, а не уводит от нее. Не только Хаткина, были и другие (например, «Фома Н.»), кто вопрошал учителя: «Все знают, что наука может не только улучшить нашу жизнь, но и уничтожить. Почему же мы не боимся, что наука может отнять у нас искусство?»<sup>2</sup>

Отвечая ученикам, учитель не только объяснял, для чего нужна наука в делах искусства и какова ее компетенция, но, по-видимому, и сам задавал себе подобные вопросы, потому что

<sup>2</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М., 2007. С. 9.

направленность его литературоведческих целеполаганий стала изменяться, условно говоря, от значений, которые можно верифицировать, к смыслу, который надо осознавать. В его докторской монографии<sup>3</sup> достаточно подсчетов и расчетов, но есть и нечто существенно иное — *теория*, и не какая-нибудь абстрактная, локальная или прикладная, а фундаментальная, универсальная и не вполне научная — теория *целостности*.

Целостность, по Гиршману, это «первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и обращенность друг к другу на основе глубинной неделимости полноты бытия, многочисленных и различных социально-этнических общностей и индивидуального существования каждого здесь и сейчас живущего человека в его конкретной историчности и неповторимой единственности»<sup>4</sup>. Дефиниция Гиршмана объясняла, как возникает художественное целое и почему художественный мир глубинно аналогичен и сущностно идентичен миру действительному. Будучи абстрактнейшей из абстракций, категория целостности обретала жизненное наполнение, поскольку целостность сверхлогична, она предполагает не только отвлеченное познание, но и бытийное постижение, личностное, резонансное совпадение с познаваемым. Целостный объект постижим в той мере, в какой целостен постигающий его субъект.

Целостность — собирающее, интегрирующее, фирменное понятие Донецкой филологической школы, но и раздражающее многих своей ускользающей обтекаемостью и оттого размножающееся на многочисленные трактовки<sup>5</sup>. Гиршман никогда не декларировал создание своей школы и, кажется, никогда не называл школой организованное им научное сообщество. Но он обосновал теорию, которая сама начала работать, подбирая себе последователей и провоцируя оппонентов.

Школа Гиршмана — апробация филологической целостности, союз творческих личностей на основе «первоначального единства» с необходимым «обособлением» и последующей «взаимообращенностью». Неизбежные случаи творческого (и нетворческого) уклонения в какую-либо односторонность в этом сообществе не пресекались, но фиксировались и осознавались как проблема, например, крайности субъективизма и объективизма<sup>6</sup>, поэтики и онтологии<sup>7</sup> и т. п. Подобно опытному капитану или лоцману, Гиршман пролагал срединный путь в науке — между Сциллой безличной объективности и Харибдой беспредметной субъективности<sup>8</sup>.

Теория Гиршмана оказалась саморазвивающейся доктриной, которая осуществляется по своим же принципам: от утверждения «целостности» как всеобъединяющей категории — через ее категориально-личностные локальности («ритм», «стиль», «жанр» и др.) — к установлению между ними взаимопроникающих, диалогических отношений. «Диалог» осознается Гиршманом как личностное инобытие первоначального единства: «В начале было отношение», — повторяет он сакраментальную апофегму М. Бубера<sup>9</sup>. Это был ответ всем возражающим и сомневающимся — филологическая реконструкция миротворения и открывающаяся в ней восхитительная перспектива — «от слога до Бога», как не единожды определял ее донецкий профессор.

\* \* \*

Вопрос о первоначале всего сущего — это вопрос не только о творении, но и о творчестве — о замысле Творца, о принципе мироустройства, о его программе, предопределяющей возможности дальнейшей творческой реализации. Этот вопрос, естественный для мифологического сознания, кажется нерелевантным и некорректным для художественной и научной компетенций, но если он все-таки задается, значит, существует потребность в таком взгляде на мир, сверхтварном,

<sup>3</sup> Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982. 368 с.

<sup>4</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение... С. 46.

<sup>5</sup> Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления. Донецк, 1997. С. 94.

<sup>6</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение... С. 9–13.

<sup>7</sup> Кораблёв А. А. Донецкая филологическая школа: Пушкинский выпуск. Донецк, 1999. С. 121–122.

<sup>8</sup> Кораблёв А. А. «Путь к объективности» М. М. Гиршмана как научная одиссея // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: Коллективная монография. Елец, 2017. С. 155–163.

<sup>9</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение... С. 453.

творческом, побуждающем повторять, пусть гипотетически, процесс его сотворения, воспроизводя в его рукотворных подобиях законы бытия и сознания.

Принцип целостности предполагает, что любая частность воспроизводит целое, и человек, как микрочастица мира, в котором он осуществляет свое бытие, содержит в себе весь комплекс действующих законов этого мира. То, что было «в начале», повторяется в каждом новом рождении — в каждом начале нового, обособляющегося бытия. Таким образом, неизмеримо отдаленное во времени «начало» бытия оказывается индивидуально и интимно близким. Соответственно, каждая подлинно творческая самореализация воспроизводит не только законы творения, но и сам принцип творчества. В этом воспроизведении бытия и заключается подлинность творчества — его мимесис и экстазис, его геопэтика и теопэтика.

Относительно канонического христианского «В начале было Слово» (Ин. 1:1) тезис «В начале было отношение» воспринимается как фундаментальное определение другой традиции — постканонической, исходящей из философско-теологического осмысления основ иудаизма. Различие этих сентенций не покажется непримиримо принципиальным, если прочитывать формулировку св. Иоанна полностью, поскольку в ней определяются именно *отношения* — между ипостасями первоначального Субъекта: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Своеобразной филологической интерпретацией этих отношений является концепция другого донецкого профессора Владимира Викторовича Федорова (1941–2021) — существенная, но не принципиальная антитеза теории М. М. Гиршмана.

Понятие «поэтический мир» — центральное понятие докторской диссертации Федорова, которое он рассматривает в онтологическом плане. Выявляя закономерности художественной космогонии, опираясь в основном на учения Бахтина, Потебни, Гумбольдта, на закономерные взаимопереходы внутренней и внешней форм, профессор совершает головокружительный реверс, который меняет местами художественный и действительный миры. Федоров исходит из предпосылки о словесности как коренном качестве мироздания и рассматривает все разнообразие форм существования как проявления этого качества<sup>10</sup>, то есть не художественный мир является подобием мира действительного, а наоборот: мироздание в основе своей словесно, ибо «В начале было Слово». Чтобы подключить евангелический сакрум к логико-филологической цепи, Федоров допускает рискованное (и в логическом, и в металогическом смысле) умозаключение: «Филология — внутренняя форма, единая для всех наук (не исключая и их “царицы” — математики), точнее, всех форм знания вообще»<sup>11</sup>.

Рассматривая мироздание филологически, Федоров дерзает осмыслить процесс его возникновения:

«“Сотворение мира”, безусловное благо для всего тварного, есть, с другой стороны, следствие и выражение (оформление) внутреннего неблагополучия. <...> Слова. “Небо и земля” — это продукты вынужденного воплощения Слова, следствие происшедшей (или происходящей) со Словом катастрофы. С момента творения начинается период непрямого (= неистинного) бытия Слова-человечества»<sup>12</sup>.

Воплощаясь, федоровское «Слово-человечество» преображается в «язык-народ», однако не растворяется в языке, но определяется по отношению к нему как его внутренняя форма<sup>13</sup>. Возникающий конфликт между языком (иной формой Слова) и Словом (внутренней формой языка) разрешается *поэтически*. В этом заключается миссия поэта и его единственная цель. Эта миссия выполнима, если содержанием человеческого бытия является любовь, а единственной сферой, которая может вместить это содержание, является мироздание<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия. Донецк, 2008. С. 311.

<sup>11</sup> Там же. С. 311–312.

<sup>12</sup> Там же. С. 329.

<sup>13</sup> Там же. С. 326.

<sup>14</sup> Там же. Там же. С. 360–361.

На прямой вопрос слушателей, кто из поэтов способен совершать такую космогоническую регенерацию, Федоров отвечает: Пушкин. Для него это *единственный* поэт, чье поэтическое одиночество он возводит в универсальный и абсолютный принцип.

Среди современников статуса единственного поэта, и то с оговорками, Федоров удостоил только Юрия Кузнецова — то ли поверив его поэтическому самоопределению («Звать меня Кузнецов, я один...»), то ли по причине личного знакомства.

А Наталья Хаткина, поэт пушкинского типа, не была отмечена ни Гиршманом, ни Федоровым. Не была она замечена ими и как филолог.

### III

Всякая повторяемость может оказаться закономерностью, особенно если она обусловлена общими предпосылками. Закономерно ли, что наиболее заметные донецкие поэты, знаменосцы своих поколений Борис Ластовенко и Наталья Хаткина и наиболее значимые донецкие филологи, системные теоретики литературы Михаил Гиршман и Владимир Федоров, обращались, каждый по-своему, к теме *сотворения мира*, а среди основных поэтических ориентиров избирали *Пушкина*? Между собой эти креаторы мало общались или вовсе не были лично знакомы: взаимоотношения Гиршмана и Хаткиной как учителя и ученика не сложились, как и отношения Гиршмана и Федорова, хотя формально Михаил Моисеевич был научным руководителем Владимира Викторовича; другие взаимосвязи (Хаткиной с Федоровым и Ластовенко со всеми перечисленными) практически отсутствуют. Значит, причина их интенциональной общности не персональная, а некая общеконтекстуальная, хронотопная, геопоэтическая? Понятие «хронотоп» здесь уместно именно в геопоэтическом значении — как оно воплощено в тысячестраничном документально-историческом повествовании «Хронотоп» Александра Рогожкина (2012–2013), сокурсника Н. Хаткиной, и как его определяет В.Г. Щукин: как «присущая процессу, событию или состоянию субъекта пространственная и временная оформленность и жанровая завершенность», как «время-место свершения», а не просто «время-пространство»<sup>15</sup>.

Это предположение сложно проверить и обосновать, если вообще возможно. Статистика скорее послужит опровержением, поскольку далеко не все поэты и филологи задаются вопросами мироустройства и миротворения, не всякий склонен к творческим саморефлексиям и не у всех возникает намерение привести свои мысли о мироздании в целостную систему. Такого рода тенденции определяются не большинством, а немногими «неадекватными» (в том смысле, что, с точки зрения большинства, они не вполне соответствуют требованиям и ожиданиям своего социума), нацеленными на сверхличностный результат. Возможно, это свойство провинции — стремление к самопреодолению, к превозможению своей пространственной ограниченности и отдаленности от центров, генерирующих культурно-исторические события.

В Донецком регионе с некоторых пор вселенские настроения стали характерным настроением творческих индивидов: антропологическая поэтология доцента В. И. Борисенко, теория мироздания поэта-авангардиста Яр-Ко Соняча, космическая поэтика Сергея Шаталова, философский клуб по изучению русского космизма под руководством Д. Е. Музы и др. Если все это — энергия и трансляция земли, тогда она воздействует на всех, а дальнейшее зависит от способности восприятия и возможностей реализации воспринятого. Стоило бы, кроме общих констатаций и предположений, исследовать природу этих воздействий научными методами, экспериментально, с помощью специальных приборов, или хотя бы описательно, с привлечением поэтических и психографических источников, но в настоящее время организовать такой исследовательский центр, к сожалению, не представляется возможным.

У автора этих рассуждений имеется в распоряжении только одно достоверное интровертивное свидетельство о том, как на окраине и на закате великой империи зарождалась новая литература, — его собственное. Поэтому, наверное, будет естественно, нарушив условности научного этикета, рассказать о своем соучастии в общем деле и рассказывать об этом от своего лица.

<sup>15</sup> Щукин В. Г. Город и миф. Исследования в области геопоэтики. М., 2021. С. 80.

\* \* \*

Все четверо созидателей новой донецкой словесности, так сложилось, составили вокруг меня если не круг, то уж точно некий квадрат моего донецкого существования. Борис Ластовенко — первый профессиональный поэт, с которым я познакомился еще школьником; с Натальей Хаткиной — учился на филологическом факультете Донецкого университета, посещал литературные кружки и объединения, позже участвовал в совместных литературных, издательских и медийных проектах; с М. М. Гиршманом и В. В. Федоровым — общался вначале как студент, а потом как коллега, работал с ними на одной кафедре и принял ее сначала от одного, а потом от другого. У меня была возможность не только читать, изучать и публиковать их тексты, но также прочитывать их контексты — соотносить написанное с затекстовой реальностью. Я мог видеть некоторые моменты их личных контактов и личностных пересечений, обстоятельства их текстопорождений и предпосылки интертекстуальности. И я видел, что они хотя и рядом, но не вместе, каждый сам по себе, автономен и самодостаточен, что их творчество обусловлено не столько человеческим соседством, сколько их талантами, их личностной предзаданностью.

Не менее ценным для экстрафилологических наблюдений оказался личный творческий опыт. Находясь с авторами в одном контексте, в общем жизненном хронотопе, я мог ощущать, осознать и фиксировать те же воздействия времени и места, которые предопределяли творчество моих современников и земляков. И вдруг обнаруживалось, что у нас, независимо друг от друга, возникают общие обращения, образы, обороты, словно мы создаем, каждый на своем месте, какой-то общий текст — *донецкий текст*.

У меня тоже был свой «Около» — такой же по-детски наивный, с таким же «рыжим мальчиком», как и я сам, который видит «в тарелке с печеньем разрушенный храм» и который, как демиург, «все в мире, как в доме своем, переставит», после чего скажет: «Пусть будет так!»

Позже, учительствуя в селе, в том же районе, где и Хаткина, я написал, как оказалось, свою версию хаткинского теопозитического шедевра «Был воздух уплотнен в божественной ладони...», мужскую — цикл «Семь чудес» (1979), который начинался так:

Создатель дивный мира и молчания!  
Пока твое твердеет ремесло,  
тяжелый хор окаменевших слов  
удерживает своды мироздания.

Но всего удивительнее было для меня появление в моих стихах Пушкина — как живое соприсутствие и творческое совпадение. Странно, что поэтическая тема, уловившая этот образ в свои ритмы и смысловые сети, была той же, что и у Хаткиной: выход из дома, из замкнутого пространства, из ограниченного собой текста, и не в благодатную пушкинскую осень, что было бы естественно и ожидаемо, а тоже в зимний морозный день. И даже начальная строка этого стихотворного выхода была почти такой же, что и у Хаткиной («**Выйду** из дому в **мороз...**»), с тем же ключевым глаголом («Эх, **морозец! Выйду** утром...»):

Замело мою избушку,  
занесло мое крыльцо.  
А в избушке я да Пушкин,  
ждем заветных бубенцов.  
Выбегаем на дорогу,  
ждем тебя издалека,  
незнакомую немного,  
неприступную слегка.

Было ощущение, что Пушкин действительно посетил тогда мой сельский дом, проник в мое уединенное сознание и стал открываться не так, как в университетские годы, не текстуально, а как бы выходя из текста, как бы высвобождая заключенную в тексте частичку своего бессмертного бытия.

Такие же двойственные, как и у Хаткиной, у меня были в ту пору отношения с М. М. Гиршманом: с одной стороны, благодарность за филологическую инициацию, с другой — сомнения в адекватности его методологии. Читая его стиховедческие разборы, я не чувствовал их необходимости. Все эти ударные и безударные, звонкие и глухие, схемы и сверхсхемы, несомненно, что-то значили, но, насколько я мог судить, не то, что предназначалось знать читателю и от чего зависело адекватное прочтение. Чувствовались только усилия исследователя обосновать взаимосвязь ритмики и эстетики, и я убеждался, что да, такая связь есть, но всякий раз забывал о ней, когда слушал или читал стихи, пробирающие до дрожи. И возникала крамольная мысль, что если без этого знания можно обойтись, то оно не очень-то и нужно, а значит, и не существенно. Свои сомнения я высказал учителю в коротком стихотворном вопрошании:

Сложное — ложно.

Простое — ничтожно.

Что же, скажи, непреложно?..

Ответа не предполагалось, но ответ пришел. Учитель написал: «...непреложно, наверное, только самое сложное и самое простое — то, про что писал Достоевский, что “эта живая жизнь есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на нас смотрящее, что именно из-за этой прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем”» (2.1.1982).

После такого ответа мое отношение к теории Гиршмана стало меняться. Впоследствии целостность и системность были мной осмыслены как противоположности, которые отражают простоту и сложность мира в их взаимовосполняющем единстве, что потом выразилось в монографии «Системология целостности» (2001).

Подобная двойственность у меня складывалась и с В. В. Федоровым: с одной стороны, восхищение его творческой оригинальностью, смелостью, целеустремленностью, с другой — безуспешные попытки воспринимать его космогонические конструкции без иронической улыбки. Тем не менее первый раздел в моей монографии называется «Поэтический космос».

Сейчас, находясь по-прежнему в том же донецком пространстве, но уже в другом времени, и перечитывая знакомые тексты своих коллег, в которых уловлено и зафиксировано состояние бытия в определенный период истории и в моменты творческих наитий, я обретаю новый ракурс для осознания прожитого и прочитанного: целостное восприятие внешне разрозненных явлений, проясняемое исторической дистанцией, которая, будучи зафиксированной, может стать и эстетической.

## References

- Fedorov V. V. *Problemy poeticheskogo bytiya* [Problems of Poetic Life]. Donetsk: DonNU Publ., 2008. (In Russian).
- Girshman M. M. *Literaturnoye proizvedeniye: Teoriya khudozhestvennoy tselostnosti. 2-ye izd.* [Literary Work: Theory of Artistic Integrity. 2nd ed.]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2007. (In Russian).
- Girshman M. M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [Rhythm of Artistic Prose]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1982. (In Russian).
- Korablev A. A. [M. M. Girshman's "The Path to Objectivity" as a Scientific Odyssey]. *Professiya: literator. God rozhdeniya: 1937* [Profession: Writer. Year of Birth: 1937]. Elets: Yeletskiy Gosudarstvennyy Universitet Imeni I. A. Bunina Publ., 2017, pp. 155–163. (In Russian).
- Korablev A. A. *Donetskaya filologicheskaya shkola: Opyt polifonicheskogo osmysleniya* [Donetsk Philological School: An Experience of Polyphonic Comprehension]. Donetsk: Lebed' Publ., 1997. (In Russian).
- Korablev A. A. *Donetskaya filologicheskaya shkola: Pushkinskiy vypusk* [Donetsk Philological School: Pushkin Issue]. Donetsk: DonGU Publ., 1999. (In Russian.)
- Schukin V. G. *Gorod i mif. Issledovaniya v oblasti geopoetiki* [City and Myth. Research in the Field of Geopoetics]. Moscow: LENAND Publ., 2021. (In Russian).