

RU

Полижанровость романа Г. Ш. Яхиной «Эйзен»

Котомцев Д. О., Келлер А. В.

Аннотация. Цель исследования – выявить специфику полижанровой структуры романа Г. Ш. Яхиной «Эйзен» и определить, какие жанровые компоненты обеспечивают его художественную целостность. Научная новизна работы заключается в том, что впервые предлагается системное описание полижанровой структуры «Эйзена», в которой буффонада, заявленная автором в подзаголовке, выступает трагикомическим модусом художественности повествования, а структура литературной биографии не исчерпывает жанровой природы текста. В результате анализа показано, что полижанровость романа Г. Ш. Яхиной образует жизнеописание-интерпретация, сопряжённое с историческим и производственным жанровыми компонентами. Выявлены два варианта жанрового синтеза: «инкрустирование» первичных жанров (письма, телеграммы, статьи, рецензии) и органический синтез константных жанровых форм. Полижанровость «Эйзена» осмыслена как стратегия художественного письма, передающая сложность, многосоставность и многозначность реальности, специфику творческого сознания художника и механизм формирования романной целостности. Полученные результаты уточняют представления о модификациях романной формы в современной русской литературе и открывают перспективы изучения повествовательной структуры романа «Эйзен».

EN

The polygenre nature of G. Sh. Yakhina's novel "Eisen"

D. O. Kotomtsev, A. V. Keller

Abstract. The aim of the study is to identify the specific features of the polygenre structure of G. Sh. Yakhina's novel "Eisen" and to determine which genre components ensure its artistic integrity. The scientific novelty of the work lies in the fact that it offers, for the first time, a systematic description of the polygenre structure of "Eisen", in which the "buffoonery" declared by the author in the subtitle functions as a tragicomic mode of the narrative's artistry, while the structure of a literary biography does not exhaust the genre nature of the text. The analysis shows that the polygenre character of Yakhina's novel forms a life narrative as interpretation, combined with historical and production-novel genre components. Two variants of genre synthesis are identified: the "inlaying" of primary genres (letters, telegrams, articles, reviews) and the organic synthesis of constant genre forms. The polygenre nature of "Eisen" is interpreted as a strategy of artistic writing that conveys the complexity, composite nature, and ambiguity of reality, the particular character of the artist's creative consciousness, and the mechanism by which the novel's integrity is formed. The findings refine current understanding of modifications of the novel form in contemporary Russian literature and open up prospects for studying the narrative structure of the novel "Eisen".

Введение

Полижанровость присуща художественному письму с ранних стадий развития литературы. В стремлении к жанровому синтезу «осуществляется стратегическая установка художественного сознания на осмысление релятивистского всеединства жизни» (Иванюк, 2007, с. 115). Уже «эпоха синкретизма» сущностно связана с нераздельным сосуществованием исходных жанровых стратегий (Бройтман, 2001, с. 14-18). В Новое (Modern) и Новейшее время (Contemporary) роман, занимая ведущую позицию в литературном процессе, благодаря открытости, «многостильности» (Бахтин, 1975, с. 75), «сложнейшей композиции стилей как голосов действительности» (Михайлов, 1997, с. 471), воссоздаёт полноту запечатления, осмысления и истолкования мира. Природе романа «присуща энергия неисчерпаемых изменений» (Пестерев, 2021, с. 10), а потому художественные поиски романистов неизменно расширяют границы и пределы «подвижности» романной формы. В связи с этим Т. Л. Мотылёва отмечала, что «роман в XX веке яснее, чем прежде, осознал себя как искусство, – следовательно, осознал своё право на художественный эксперимент» (Мотылёва, 1982, с. 6-7).

Однако может показаться, что «трансцендентность» (переход границ, выход за пределы) (Михайлов, 1997, с. 462), присущая роману как жанру, в современной неклассической (или постклассической) романной прозе лишает текст какого бы то ни было типа определённости – завершения целого, определённого типа фиксации и интерпретации действительности (Бахтин, 2000, с. 308). Полижанровость же может свидетельствовать о том, что жанр – «особый тип строить и завершать целое» – лишается статуса инструмента прочтения художественной целостности (Киреева, 2011). Однако эта мысль излишне пессимистична. А. Компаньон писал о жанре как о «самом очевидном опосредовании между индивидуальным произведением и литературой» (2001, с. 184). Мир, внеположный художественному произведению, способен влиять на жанровую структуру. В условиях тотального плюрализма, релятивности, скепсиса, в которых пребывает наша реальность вот уже больше восьмидесяти лет после Второй мировой войны, эпоха постмодерна и постмодернизм как художественная система сохраняют жизнеспособность как субпарадигма неклассической художественности (Тюпа, 2024, с. 161-163) (с чем, однако, бурно спорят теоретики литературы и культуры, предлагая вновь и вновь «актуальные» обозначения для фиксации современности: неомодернизм, метамодернизм, постпостмодернизм и т. д.). Раздробленная картина мира современного человека, утрата веры в истинность некогда незыблемых концепций (религиозных, политических, экономических и проч.), относительность и вариативность познания в постклассической науке приводят к существенным трансформациям как литературного процесса (отличающегося порой эклектикой и многообразием), так и специфики литературного произведения как такового. Приставка «поли-», обозначающая некое множество, характерна для метаязыка литературоведения и теории культуры последних десятилетий и эпистемологически эффективна: по мысли В. А. Пестерева (2021, с. 10-22), именно стремление к синтезу, соединению различных, подчас разнородных стилевых комплексов, к «адаптации» других литературных и внелитературных жанров, к скрещению идейно-тематических концептов определяют своеобразие романа как жанра во второй половине XX – начале XXI века. «Одной из установок новой словесности является новое “прочтение”, то есть реинтерпретация и неизбежная проблематизация границ романной формы и культурных моделей, потребность пересмотра их границ, которые в новой культурной реальности как бы испытываются на прочность (Н. Т. Рымарь)» (Кучумова, 2010, с. 3). И если вслед за М. М. Бахтиным считать жанр типом завершения определённого взгляда на действительность, то можно с уверенностью считать *полижанровость особой моделью художественного письма, запечатлевающей сложность, многосоставность, многозначность реальности*, которая в «XX столетии, а затем и в XXI <...> становится осознанным и целенаправленным принципом и приёмом творчества» (Пестерев, 2013, с. 194), то есть, по существу, стратегией. Трансформация жанровой структуры, по мысли теоретиков, – закон развития жанра (Fowler, 1982, p. 23).

Актуальность исследования обусловлена необходимостью системного описания полижанровой структуры современного романа, в котором взаимодействие различных жанровых компонентов становится способом художественного осмысления многосоставной реальности. Жанровый синтез – одна из актуализированных форм художественного синтезирования (Пестерев, 2021, с. 10-22) в структуре романа рубежа XX-XXI веков. Роман «Эйзен» (2025) Г. Ш. Яхиной, выбранный в качестве материала исследования, в этом отношении весьма представительен: «роман-буфф» (авторское обозначение жанра, что, однако, спорно: скорее, стоит говорить о трагикомическом модусе художественности, буффонадной тональности повествования) в его структуре совмещается с жизнеописанием (литературной биографией) Сергея Михайловича Эйзенштейна, производственным романом, что соответствует описанной в «Эйзене» эстетике соцреализма, и историческим романом. Системное описание полижанровой структуры «Эйзена» позволяет уточнить представления о модификациях романной формы в современной русской литературе и о способах художественного осмысления сложности, многосоставности и многозначности действительности.

Для системного описания жанровой природы романа Г. Ш. Яхиной были поставлены следующие задачи: 1) выявить спектр интерпретации жанровой природы «Эйзена» в критике; 2) обозначить роль первичных жанров в структуре романа; 3) проанализировать жанровые компоненты (стратегии) в полижанровой структуре «Эйзена», среди которых – жизнеописание, исторический роман, производственный роман.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы по теории жанра (разработанной М. М. Бахтиным и уточнённой школой теоретической поэтики Н. Д. Тмарченко), а также актуальные концепции жанрового облика романа, среди которых выделим исследования модификаций романной формы и способов художественного синтезирования в них В. А. Пестерева (изучавшего также полижанровость и полистилистику как тенденции неклассической прозы) и жанрового синтеза Б. П. Иванюка. Так, для нас значимо определение жанрового синтеза, лежащего в основе полижанровости произведения, данное Б. П. Иванюком: «Жанровый синтез – понятие, отражающее общую тенденцию жанров к взаимообогащению и объединению» (2007, с. 115). Научные изыскания, связанные с анализом полижанровости романной формы, по существу, следуют тем теоретическим векторам, которые были заданы В. А. Пестеревым и Б. П. Иванюком (Пестерев, 2013; Карслиева, 2014; Кондратова, 2023; Белей, 2024). О жанрово-синтетической структуре романа «Эшелон на Самарканд» писала Н. Ю. Букарева (2022), однако в несколько ином контексте: исследователь выявляет функции «жанровых вставок» (в терминологии Б. П. Иванюка) в нарративе романа.

Статья написана на основе системного подхода к изучению поэтики жанра. Структурно-функциональный метод позволил выявить состав и функции жанровых компонентов (жизнеописания, исторического и производственного романа) в полижанровой структуре «Эйзена»; герменевтический – интерпретировать авторскую стратегию «жизнеописания-интерпретации» и смысл сопряжения документального и фикционального;

мотивный анализ – проследить сквозные мотивы (маски, творения, границы, смерти), обеспечивающие единство жанровых регистров.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты и выводы могут быть использованы, с одной стороны, при анализе идентичных явлений в романной форме у различных писателей, а с другой – в практике преподавания таких литературоведческих дисциплин, как современная русская литература и теория литературных жанров.

Обсуждение и результаты

Неустаннне жанровые поиски характеризуют творческий путь Г. Ш. Яхиной, романное искусство которой создаётся на пересечении нескольких литературных полей: массовой литературы и нон-фикшн, с одной стороны; условно-метафорических и историософских романнх форм – с другой. Каждый роман писательницы уникален в модификации этих структур (роман воспитания с мифопоэтическим компонентом – «Зулейха открывает глаза» (2015), роман-притча – «Дети мои» (2018), исторический роман «Эшелон на Самарканд» (2021), романизованная биография «Эйзен» (2025)), что позволяет говорить о «внешней» полижанровости творческого мышления Г. Ш. Яхиной. В последнем же романе писательницы в жанрово сбалансированном и гармоничном виде создана особая форма жизнеописания художника.

На то, что жанровая природа «Эйзена» синтетична, обратили внимание многие критики. Н. Аншина (2025) в рецензии сразу замечает, что «Эйзен» – «не роман в традиционном понимании этого жанра», «не традиционный байопик», а «буффом этот роман лишь претворяется». К. Мильчин (2025) подчёркивает, что новое произведение Г. Ш. Яхиной – «не просто подробная биография Сергея Эйзенштейна. Это роман о цене гениальности, где гениальность напрямую связана с невозможностью нормальной жизни», что позволяет А. А. Бочацкой (2025) пронцательнo связать «Эйзена» с жанровой традицией романа о художнике. В рецензии Ф. Дубшана (2025) верно отмечается «квазидокументальность» жизнеописания Сергея Эйзенштейна («вроде бы биографический роман» с историческими экскурсами, «фантазия о уже придуманном образе, исправленная и дополненная») и комментируется авторское определение жанра – роман-буфф: «буффонада, комическое, цирковое представление, так и “Эйзен” наслаивает на историю жизни режиссёра множественные дополнения, явно нацеленные на развлечение читателя». Критик при этом довольно резко оценивает реализацию замысла Г. Ш. Яхиной – предложить собственную интерпретацию жизни и творчества С. М. Эйзенштейна на основе документальных свидетельств, публицистики, мемуаров и научных и научно-популярных изданий, которые, к слову, приведены в библиографии к роману, – связывая неудачу писательницы с «безнадёжной традиционностью формы», «нигде и никак не осмеливаясь всерьёз порвать с канонами и хотя б немного ввести читателя в измерение, которое творил Эйзенштейн». Вместо «увлекательного учебника чужого языка, карты странного ума и странного времени» получился, на вкус рецензента, сборник «приятно-салонных, буржуазных» анекдотов (Дубшан, 2025).

Довольно радикальная интерпретация жанровой поэтики и идейного смысла «Эйзена», предложенная Ф. Дубшаном, обусловлена отчасти теми «жанровыми ожиданиями», которые вызваны внешней формой романа – романизованной биографией. Их Г. Ш. Яхина декларативно разрушает, поскольку пыталась, по собственному признанию, «соткать художественное полотно из всей доступной нынче реальности того времени (дат, цитат, цифр...) и авторских предположений о личности героя – без швов и максимально близко к фактам» (Яхина, 2025, с. 534). Максимально близко, но не тождественно: искусство как раз и предполагает отбор и творческое сочетание эстетически значимых средств. Поэтому целью писательницы было развернуть «действие на границе fiction и non-fiction. Создать не научный труд, а художественный, но с предельно возможным уважением к правде» (Яхина, 2025, с. 534). Эмблематический знак *соединения документального и фикционального*, характерный для современного литературного процесса (назовём, к примеру, «Рос и я» (1986) М. Ю. Берга, «Часы» (1999) М. Каннингема, «Быть Босхом» (2004) А. В. Королёва, «Измеряя мир» (2005) Д. Кельмана, «Равель» (2006) Ж. Эшноза, романы П. Акройда и др.), и в то же время *игровая интерпретация* подобного синтеза (ремифологизация, насыщенная интертекстуальность, театральность повествования) – идентифицирующие признаки романизованной биографии, литературно-художественного жизнеописания (Дубкова, 2015). Этими же чертами надеются романы, повествующие о вымышленных героях, чья фикциональная биография – основа сюжетного действия («Парфюмер» (1985) П. Зюскинда или «Чагин» (2022) Е. Г. Водолазкина) *«трансгрессивного романа»* (Г. В. Кучумова) в условиях *транскультурных практик* художественного письма (Аминева, Хабибуллина, 2025). В подобном гетерогенном контексте неуместно даже в литературной критике говорить о творческой неудаче выбора «безнадёжно традиционной» формы романа-жизнеописания Г. Ш. Яхиной; «традиционность» же эта весьма нетривиальна и обусловлена полижанровой структурой текста, в которой трансформируются конвенции нескольких жанров.

Б. П. Иванюк выделил пять вариантов жанрового синтеза, которые реализуются в «полижанризме произведения», как то: 1) контаминация жанров; 2) «инкрустирование произведения жанровыми вставками»; 3) наличие малого жанра как структурного атрибута «неравновеликого» ему жанра; 4) жанровая аллюзия; 5) «органическое единство жанровых форм со свойственным ему наличием жанровой доминанты» (2007, с. 115-116). В романе «Эйзен» реализуются второй и пятый варианты жанрового синтеза. Слова самого Эйзенштейна могут стать метарефлексивным осмыслением полижанровости романа: «Эклектика! – смеётся счастливо Эйзен в ответ. – Только оцените этот восхитительный микс географии, жанров и времён!» (Яхина, 2025, с. 418).

Первичные речевые жанры, «инкрустированные» в структуру романа, всё же не составляют основу полижанровости «Эйзена», хотя функционально они весьма важны. Письма от Елизаветы Телешовой, Мамá, адресованные Эйзену, переписка Александра с американскими продюсерами и советским начальством *вносят интонации чужих голосов, передают речевые партии других сознаний*, окружающих Сергея Михайловича (хотя отрывки и его писем введены в повествование), ср.: «Дорогой Метрушка! Я не понимаю почему... от Вас нет ни строчки? Неужели это простая небрежность? Так тошно не знать ничего о близком человеке!»; «Моя тоска растёт с каждым днём. Я плохо сплю и до физической боли скучаю о Вас...» и др. (Яхина, 2025, с. 488, 490); телеграммы, публицистические статьи Эйзенштейна (например, «Ошибки “Бежина луга”»), рецензии на фильмы режиссёра (выписки из которых читает Эйзену Юлия Ивановна или Пера Аташева, чтобы привести его в чувство и вернуть к работе – жизни) *актуализируют как исторический (документальный), так и метапоэтический план жанровой структуры*. При этом функция рецензий не ограничивается выражением хулы или восторга, связанными с творчеством Эйзена, – они нужны и важны как компоненты психологического облика Сергея Михайловича, довольно тщеславного, гордого, эгоцентричного, болезненно чувствительного и нуждающегося в восхвалении человека. Не случайно потому именно чтение хвалебных рецензий помогает Эйзену восстановить здоровье, даже вернуть зрение после кратковременного нервного срыва.

Разрозненная и эклектичная реальность, в которой проживал Эйзенштейн как герой романа Г. Ш. Яхиной, *раздробленное пространство мысли* героя, в котором совместились разновекторные эстетические поиски эффективного воздействия на зрителя с помощью аффективного начала и «монтажа аттракционов» (в «Стачке» и «Броненосце “Потёмкине”»), «интеллектуального монтажа» в «Октябре», поэтизации реальности в мексиканской ленте, так и не созданной самим режиссёром, и картине «Бежин луг», символизации действительности в «Александре Невском» и полнокровной мифологизации в «Иване Грозном» (Прохорова, 2026, с. 207–210), обусловили постоянное *переключение между жанровыми регистрами в романе*. Сама Г. Ш. Яхина в послесловии комментирует жанрово-стилевую партитуру своего текста: «Постоянная смена регистра – словно качели: от психологической драмы – к документальности и обратно; от трагических нот – к юмору, сатире и гротеску; от динамичных киносцен – к размышлению; от частной истории художника – к большой истории страны» (2025, с. 533).

Жизнеописание, описание акта творения (производственный процесс) и исторический компонент, *константны* для романного мира «Эйзена». В фокусе повествования – жизненный и творческий путь режиссёра и теоретика кино Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898–1948). Вполне традиционна композиция биографических сюжетов: от юношества до смерти, в которой узловыми становятся восемь знаковых фильмов мэтра (отсюда – количество глав), раскрывающих этапы становления Эйзенштейна-художника, а также его детство в Риге, определившее, по Г. Ш. Яхиной, отношения с женщинами и сформировавшее художественное мышление будущего режиссёра (который отказался от профессиональной карьеры художника, заклеивший штампом «карикатуриста», шаржиста), учёба в Петербурге, служба в армии, интерес к актёрству и театру, сформированный общением с Всеволодом Мейерхольдом, гражданский брак с Перой Аташевой, любовная связь с Елизаветой Телешовой, дружба и совместная работа с Тиссэ, Александровым и Москвиным, путешествия в Европу и Америку, непростые связи с властью и другими режиссёрами (Дзигой Вертовым, Александром Довженко и др.) и, как итог, смерть. Впрочем, некоторые сюжетно-композиционные решения писательницы нарушают хронологическую линейность фабулы жизнеописания. Так, роман начинается с описания инфаркта, настигшего Эйзенштейна на приёме в честь вручения Сталинской премии за первую серию фильма «Иван Грозный». Вступительная преамбула задана, таким образом, *мотивами болезни, слабого сердца, смерти*, поскольку нарратор оставляет Эйзена в руках врачей и далее не сообщает читателю о его судьбе, что лишь в финале романа, замыкая композиционное кольцо, разрешается сведениями о том, что Сергей Михайлович пережил инфаркт и прожил после него ещё два года, гонимый властью и всеми оставленный (вторую серию фильма запрещают к показу, а переснять её у творца уже не хватает духовных сил). Однако начальная сцена, описывающая инфаркт, переданная весьма театрально, в духе заявленной автором буффонады (которая позже завершится трагикомическим эпизодом мнимого и жалкого общения с Ждановым в уборной – параллелью к эпизоду мексиканского «разговора» Эйзена с Синклером в туалете, лишь с той разницей, что художник и власть поменялись ролями), символизирует духовную смерть Эйзена. В конце романа пораженный его сердце недуг обретает статус логического завершения цикла жизни художника как такового, архетипа творца, который борется с непониманием публики и притеснением власти. Повествование в финале восьмой главы сжимается до предела, и нарратор фиксирует угасание режиссёра (масла привозят меньше, колбасы и вовсе нет; на реализацию замыслов нет сил; мать умерла) и его внезапную смерть и похороны: «После инфаркта в Доме кино Эйзенштейн проживёт ещё два года, но называть эти годы жизнью у него не повернётся язык. Дожитие, не более. Эпилог к роману» (Яхина, 2025, с. 520). «Точкой» же, впрочем, в жизнеописании Эйзенштейна становится не кремация и не передача его мозга на благо «большевистской науки», а биографический экскурс в жизнь и творчество его ученика Григория Александрова: путь великого художника не заканчивается смертью, а продолжается в восстановленном его некогда ассистентом мексиканского фильма, новыми наградами, очередным мировым признанием. (Сам же Александров осознаёт, что после смерти Эйзена не снял ни одного художественно значимого фильма.)

Другое композиционное решение, нарушающее стройность биографической канвы, – это «жанровые вставки» фактов о судьбах вошедших в жизненную и творческую орбиту Сергея Михайловича людей. Этот композиционный приём не нов для творческой практики Г. Ш. Яхиной (достаточно вспомнить эпизоды о не названном по имени вожде, в котором легко узнаётся Сталин, в романе «Дети мои», прерывающие ход

повествования и служащие авторскими комментариями о специфике исторических событий в СССР). В «Эйзене» же биографических микроновелл куда больше. Жанровая реконструкция жизнеописания, предпринятая Г. Ш. Яхиной, позволяет расширить биографический контекст до масштаба целой страны, переданного во множестве дополнительных сюжетных линий, так или иначе, по закону перспективы, сводящихся к Эйзенштейну. По принципу теоретически осмысленного Сергеем Михайловичем «интеллектуального монтажа» вводятся истории отца и матери Эйзена, оператора большинства его картин Эдуарда Тиссэ, ассистента и ученика Александрова, некогда учителя – Мейерхольда и его жены Зинаиды Райх, партийного деятеля Шумяцкого, режиссёра Дзиги Вертова, писателя и друга Эйзена Исаака Бабеля, гражданской жены режиссёра Перы Аташевой, актрисы Елизаветы Телешовой. «Монтажность» заключается в том, что каждая биографическая «вставка» так или иначе функциональна и служит для укрупнения образа Эйзена. В историях близких к Сергею Михайловичу людей преломляются и мотивы, которые будут сопутствовать ему самому: *творческие взлёты и падения, спад энергии, болезни, упрямое несогласие с властью, одиночество, прорывающая чувствительность, даже сентиментальность*.

Судьбы родителей, рассказанные в свете психоаналитической теории (не случайно Эйзенштейн желал снять фильм по мотивам трудов З. Фрейда), необходимы Г. Ш. Яхиной, чтобы ввести и объяснить *мотивы асексуальности, внутренне присущего эгоцентризма, интровертности* Сергея Михайловича, питающие и его творчество. Образы карикатурности, шаржа, карнавальности и буффонады восходят не только к детским и юношеским рисункам, когда юный Рорик осознал специфику своего гротескного, трагикомического дара, но и к тяжёлой семейной драме, свидетелем которой он стал и которая навсегда раздробила его личность на множество масок. *Маска, лицедейство* после этого – ведущий мотив в объяснении психологии героя, внутренний стержень его тяги к театру и актёрскому искусству: «Маска – не это ли была суть клоуна, хоть белого, хоть рыжего, а хоть и любых других мастей? А значит, его, Рорика, собственная суть. Маска – не это ли был самый важный жизненный рецепт? Главный и сокровенный урок Мамá обожаемому сыну?» (Яхина, 2025, с. 105). (Позднее карнавальный мир масок поразит Эйзена в Мексике, в искусстве Диего Риверы, в японском театре Но, окажет существенное влияние на его киноязык – ср. со статичными кадрами, запечатлевающими величие Александра Невского, или же с маской Анастасии во второй серии «Ивана Грозного».)

Судьбы Тиссэ, Вертова, Александрова, Мейерхольда, Бабеля – *вариации судеб художника*, которые могли воплотиться в жизни самого Эйзенштейна. Вертова, художника с уникальным стилем, мастера документализма, чьи лирические картины в конце концов поразили и Эйзена (считавшего венцом искусства эпический размах), постигло творческое замалчивание, цеховой остракизм. Мейерхольда и Бабеля ждал трагический финал – репрессии и гибель (в романе даже передано письмо Мейерхольда, в котором он рассказывает о пытках). Тиссэ же, гениального оператора и мастера света (символически наделённый очками, то есть неким искривляющим реальность фильтром), ждал путь признанного наставника, судьба почётногo кинематографиста, увенчанная наградами, тихая старость – но совершенно бесплодная (что, впрочем, не негативный образ, поскольку он сам, переживший Первую мировую войну и Гражданскую войну, желал лишь *покоя*, умиротворения, отхода от тьмы, к которой в конце творческой жизни пришёл Эйзенштейн). Судьба Александрова после отдаления от учителя (которого он в юности боготворил) – это жизнь талантливого ремесленника, чьи фильмы, по мнению Г. Ш. Яхиной, «*со-временны*», то есть живут лишь в своём времени, застывшие в нём навсегда. На закате жизни последний всплеск признания пришёл к Александрову лишь благодаря реконструкции материалов, отснятых совместно с Тиссэ и Эйзенштейном, и осознанием того факта, что в 1940-е годы он, как умел, поддерживал творческие искания Сергея Михайловича, хотя ничего не мог в них понять. Думается, что судьба Александрова *композиционно дублирует* и ученическую судьбу самого Эйзена, который, по сути, прошёл тот же путь восхищения Мейерхольдом, а потом – отдаления от него, критического взгляда и в конце концов, признания и помощи (именно Сергей Михайлович, рискуя, сумел сохранить архив Мейерхольда). (Таких композиционных «дублетов» в романе ещё несколько.)

Наконец, судьбы Аташевой и Телешовой (а также Юлии Ивановны) важны Г. Ш. Яхиной для воссоздания образа *жертвенности, безусловной любви, самоотречения во имя гения* – тех концептов, которые самой личности Эйзенштейна, по мысли писательницы, были чужды, но без которых полнота его жизни не была бы возможна (от устройства быта до потребности в преклонении). Г. Ш. Яхина, выстраивая крайне субъективное повествование, неустанно напоминает, что предлагает *личную интерпретацию* жизни Эйзенштейна («Моя гипотеза о личности Эйзена – эта книга» (2025, с. 533)), а потому она неоднократно обращается к женским образам, чтобы высветить нравственную неполноту, даже искалеченность Сергея Михайловича (к слову, отсутствие этического измерения в мемуарах «ЮО» удивило по прочтении Тиссэ). Женское – *гармонизирующее* – начало, не единожды спасавшее Эйзенштейна (от творческих кризисов, слепоты, бытовых забот), не может быть полноценно воспринято самим режиссёром: он игнорирует болезнь и смерть Телешовой, одиночество и тихую смерть Юлии Ивановны, участливую заботу о нём Аташевой. *Он весь – творческое начало*, сам фильм, в который он перевоплощается в процессе съёмок, а всё напускное и бытовое из писем (даже смерть близких) представляется лишним для производственного процесса, шире – процесса творения.

Следование фактам биографии Сергея Эйзенштейна в процессе выстраивания жизнеописания, разумеется, творчески преображается Г. Ш. Яхиной. Она сама в послесловии отмечает, что «чуть исправляла корявые цитаты», «объясняла художественно» «тёмные места» его биографии, «придумывала, как могли бы выглядеть утерянные кадры фильмов» (речь о мексиканской хронике и «Бежином луге») (Яхина, 2025, с. 534). Жизнеописание, воплощённое в романной форме «Эйзена», *осколочно-фрагментарно*, содержит немало пространственно-временных разрывов и лакун. Многие эпизоды биографии она выводит на первый план, укрупняя,

чтобы поддержать трагикомический модус повествования: так, в сюжете главы «Отец и сын» важна анекдотическая сцена насмешки Эйзена над Шумяцким, когда режиссёр описал чиновнику новый замысел на основе порнографической поэмы Ивана Баркова, пользуясь неосведомлённостью Бориса Захаровича (что в итоге привело к фактической расправе, учинённой партийным деятелем над творцом). Другие же эпизоды – работа Эйзена над фильмами «Дневник Глумова», «Горе и радость женщины», «Сентиментальный романс», еврейская тема, личные контакты с У. Диснеем, Ч. Чаплиным, западноевропейскими писателями, трудовая деятельность в Институте истории искусств АН СССР – даже не упоминаются или же даются ретушировано. В то же время писательница в главе «Энтузиазм: Симфония страха» уделяет колоссальное внимание «экскурсии» по эклектичной «башне из слоновой кости» – квартире Сергея Михайловича, чтобы передать внутренний мир, *хаотичный и транскультурный*, своего героя: «Башню эту, от коврика у входа и до последнего плинтуса, он спроектировал и воплотил как выражение собственного “я” – портрет, написанный не красками, но вещами» (Яхина, 2025, с. 417). Если обобщить, то представляется, что переход от биографического повествования к фикциональному придаёт «Эйзену» *романную целостность*, воплощает ключевую интенцию романа как жанра – *соприкосновение с незавершённым настоящим*, по М. М. Бахтину. Тип биографии, воплощённый в «Эйзене», назовём предложенным В. А. Пестеревым понятием *«жизнеописание-интерпретация»* – диалогом авторского «я» и «я» биографического героя (2013, с. 191).

Для Г. Ш. Яхиной, таким образом, куда важнее биографической полноты *психологическая фактура* образа, личность, своеобразие мышления, творческий метод Эйзенштейна, а потому она не ограничивается авторской интерпретацией научно верифицированных фактов, письменных источников (статей, мемуаров, критических материалов). Логика познанного характера позволяет ей моделировать реальность сообразно гетерогенному мыслительному пространству Эйзена, для которого *творчество составляло смысл и цель жизни*, а потому жанровые мотивы *производственного романа* (не в вульгаризированном смысле, свойственном некоторым производственным романам в соцреалистической литературе) важны для художественной целостности яхинского романа: «Фильм – плоть от плоти творца, его дитя, ещё и не рождённое на монтажном столе» (Яхина, 2025, с. 319). Это второй жанровый компонент в полиструктурной форме «Эйзена». Отметим и то, что трансформации фактического материала способствует паратекст романа. С одной стороны, это названия глав, отсылающие к фильмам Вертова, Тарковского, Александрова, Бергмана, Бенини и др., закрепляя художественную реальность в рамках *вымысла*, кинематографа (шире – *жизни как театра*). Они ёмко отражают ключевое событие на каждом этапе творческого становления Эйзена (глава «Мать» сфокусирована, к примеру, не только на «Броненосце “Потёмкине”», но и на тяжёлых взаимоотношениях с матерью, на постоянном дистанцировании и сближении между сыном и Юлией Ивановной). С другой стороны, трансформации служат эпиграфы, взятые из поэзии Дзиги Вертова, – творца, чей творческий лирический метод если не чужд, то точно противопоставлен методу Эйзенштейна. Настойчиво, таким образом, в роман вводятся культурные реминисценции, историко-литературный фон, расширяется виртуальное пространство романа, акцентируется тема творчества, а не только судьбы творца. Как мы уже указали вслед за Г. Ш. Яхиной, в восьми главах «Эйзена» последовательно рассказано о процессе замысла, творческого воплощения, производства и судьбы восьми этапных фильмов Сергея Эйзенштейна: от «Стачки» (на самом деле второго фильма в творческом наследии режиссёра) до эпопеи «Иван Грозный». Настоять не просто на структуре романа о художнике как «романа творения» (в терминологии Н. С. Бочкарёвой и интерпретации А. А. Бочацкой), а на форме производственного романа позволяет несколько факторов. Во-первых, это детальное *описание производственного процесса*: поиск финансирования, переписка с государственными органами, компромиссы с чиновниками, актёрская и операторская работа, труд гримёров и декораторов, постановка кадра, поиск удачных локаций, собственно режиссура, полемика с критиками, последующая теоретическая рефлексия Эйзенштейна в статьях. Во-вторых, это *понимание киноискусства в том числе как ремесла и коллективного труда* равноположно метарефлексивному модусу повествования – то есть осмыслению зарождения замысла, эстетических решений режиссёра, концепции каждого фильма. Образ производственного процесса в романе многомерный и включает пласты, которые традиционные романы о художнике обычно обходят стороной: «Работа с Эйзенем оказалась невыносима. Договариваться тот не умел, а только требовать. Всё желаемое хотел получить сполна, без скидок на бюджет, возможности актёрского организма, погоду или земное притяжение» (Яхина, 2025, с. 53). Среди них – униительные просьбы о финансировании, необходимость общения с бюрократами, даже торг за дополнительное время, выделенное на съёмку, киноплёнку, материалы для работы. К примеру, во время съёмок «Александра Невского» был необходим нафталин, чтобы снизить температуру в летнюю жару, что стало предметом добродушных насмешек и комических стишков в съёмочной группе. Подобное «снижение» творческого процесса, который обычно ассоциируется с гениальными прозрениями и чурается всякой бытовой конкретики, согласуется с избранной Г. Ш. Яхиной *буффонадной тональностью* повествования; в некоторых эпизодах производство фильма и вовсе передано *гротеском* (в Мексике Эйзен с товарищами чуть не погибли, застав ритуальное действо местных жителей; Эсфирь Тобак спасла несколько плёнок готовящегося к уничтожению фильма «Бежин луг»; пьянство Никандрова, исполнителя роли Ленина, невероятно похожего на вождя, и т. д.).

Эйзенштейну-творцу важно переключение регистров, переход от концепции к концепции, поиск тайны искусства. Каждый фильм Эйзена построен на идее, занимающей в определённый момент мысли создателя, будь то смерть и жестокость в раннем творчестве или же символизация или мифологизация реальности – в позднем. Думается, что *переход через границу* (пространственную) даже становится маркером трансгрессии между художественными формами в романе, в том числе и культурными контекстами. Монтаж – художественный

принцип кино – словно символ пограничности: «Монтаж – самое чувственное и сложное искусство внутри искусства кино – подчинялся воле режиссёра безраздельно. В монтажной не было оператора со своим взглядом на сцену, актёров с их капризами, переменчивой погоды. А были только время, сложенное из целлюлоида, и смыслы, которыми умело жонглировал автор» (Яхина, 2025, с. 127). Так, к примеру, можно в этом контексте объяснить внимание к восточной образности в финальной главе романа, в которой описана эвакуация в Алма-Ату. Образ «восточного базара» (достаток в мясе, конине, твороге, кумысе, кишмише, фруктах и овощах), мотивы избыточности, хлебосољства, света, тепла (жары), миража (например, памятен эпизод съёмок «рекламы» для привлечения американских инвестиций в производство «Ивана Грозного» – очень необходима была плёнка, а потому Эйзен придумал обустроить свою комнату знаками «западной культуры» (книги на западноевропейских языках, фото Чарли Чаплина и др.), а сам с блеском сыграл роль «космополита» в эвакуации) маркируют локус Казахстана, восточной страны. То же самое следует сказать и о локусе Одессы – морском, солнечном, как бы «избыточном» городе с добрыми и весёлыми людьми, немного иным русским языком и типом мироощущения (об этом всём, по существу, и говорил Бабель, советуя Эйзену перенести съёмки «Броненосца “Потёмкина”» в свой родной город); и о локусе деревни, в которой снимается «Бежин луг»; и, разумеется, о Мексике. Пространство в романе отражает ту или иную культурную среду, особый тип мировоззрения, и каждый раз переход через границу локусов живительно для творческой деятельности Эйзена: другая культура насыщает его разум и фантазию, предлагает новые формы воспроизведения действительности в киноискусстве. Деревня в «Бежином луге» открыла Сергею Михайловичу тайну лиризма, чувственного восприятия мира, который необходимо передавать киноязыком. Алма-Ата, в которой невозможно было построить исторически достоверные и качественные декорации (будь то Кремль или же Казань), открывает Эйзену ещё одну тайну – тайну сопричастности к мифу, к мифологическому пространству, для которого историческая конкретика, фактология, материальная культура не так существенны, как опыт приобщения зрителя к жизни и чувствам героя, в данном случае – к сложной фигуре Ивана Грозного, чей внутренний мир, мятущуюся душу Эйзенштейн задумал передать трагически-возвышенно, амбивалентно, во всей полноте человеческой личности, которая не может быть сведена к схеме. *Эйзен наконец осознаёт, что не только суггестия – свойство искусства, но и своеобразная интерактивность, акт соучастия, сопереживания, «диалога согласия» может быть сущностной особенностью искусства – тем, что вовлекает зрителя в виртуальную реальность и приобщает к мифу (архетипу, сказке – такими категориями мыслит сам Эйзен, считая их «рецептурой» модели любого фильма или книги).* «Потому как невозможно рассказать о ком-то, не сочувствуя. Сочувствие – условие творчества» (Яхина, 2025, с. 462). «Без сострадания нет искусства», – заключает режиссёр (Яхина, 2025, с. 477).

Наконец, ещё один жанровый план романа – *исторический*. Тема истории России – ключевая для творчества Г. Ш. Яхиной, она структурирует идейную концепцию каждого её романа. Обобщённо мы бы сформулировали её так: *в мире, где торжествует двойственность, трагический смысл исторических катаклизмов тоже обретает амбивалентный статус*. Подобная концепция относительности и релятивности соответствует эстетике постмодерна (Тюленева, 2006, с. 4-19). Однако в то же время в творчестве Г. Ш. Яхиной сильны нравственное начало, гуманистический пафос, вера в преображающую силу искусства (об этом, в частности, роман «Дети мои»), что соответствует метамодернистским этико-эстетическим установкам в культуре уже XXI века. Поэтому с полным правом можно говорить об историософском измерении романов писательницы, в том числе, разумеется, и «Эйзена», в котором *история осмыслена как религия, культура и этика* (Яхина, 2025, с. 85-86). Широта исторического (становление молодого СССР, политика репрессий, зарождение советского и мирового кинематографа, Великая Отечественная война) и-географического охвата (Советская Россия, Германия, Франция, США, Мексика), переданная приметами времени и места, запечатление эпохальных событий в киноискусстве, задуманное Сергеем Михайловичем (революция 1905 года, события Октябрьской революции, битва с Тевтонским орденом на Чудском озере как отражение вечной борьбы России, XVI век и фигура Ивана Грозного), позволяют Г. Ш. Яхиной предложить собственные интерпретации исторических событий в условно-аллегорическом и конкретно-эмпирическом ключе (аресты Шумяцкого, Бабеля, Мейерхольда *абсолютно реальны*). Отсюда – обилие исторических экскурсов, завершающих главы романа: о трагедии Гражданской войны, запечатлённой Тиссэ, о крестьянских восстаниях и закреплении советской власти, о восстании в Кронштадте и сущности фальсификации истории, о кулачестве и гибели и восстановлении деревень, об истоках «железного занавеса», о патриотизме и предательстве в образе Павлика Морозова, о пред- и послевоенных репрессиях и «генеральной линии» партии. Если в изложении биографической канвы Г. Ш. Яхина позволяет себе некоторые вольности и допущения, основанные на вымысле и обусловленные художественностью романа, то в передаче исторических фактов повествование выстраивается хроникально-фактологически. Игра с реальностью или нарушение исторической правды в романе отсутствуют, и в этом заключается историософская концепция писательницы (что, кстати, показывает различие в обращении с историческим материалом, основанном на вольности, в западноевропейском романе (Пестерев, 2013, с. 191-192)), ср.: «Кому принадлежит История? Кто смельчак, смеющийся объявить её собственностью?» (Яхина, 2025, с. 476). Однако это не противоречит тому, что жанровый формат исторического романа сопрягается с «романом культуры» в рамках целостности «Эйзена». Напротив, так удаётся передать и «дух эпохи», и специфику национального характера, и факты исторического времени в авторской трактовке, поскольку Г. Ш. Яхина последовательно отстаивает право художника на личную правду и субъективную интерпретацию событий: «История и Истерия – два крыла юного советского государства. Два вида топлива. Два лекарства – одно для успокоения ума, второе для возбуждения сердца. Выбирай. А лучше – принимай оба сразу» (Яхина, 2025, с. 344). Буффонадная тональность повествования, создающая некую дистанцию между реальностью

и вымыслом, между миром и сознанием Эйзена, уравнивается культурно-историческим и экзистенциальным измерением, привнесённым уже голосом авторского сознания, что и позволяет воплотить концепцию амбивалентности истории. «Правда» Тиссэ, стремящегося к покою, «правда» Александрова, добровольно избравшего путь ремесленника и создателя массового советского кино, и гротескная и мифологическая «правда» Эйзенштейна для Г. Ш. Яхиной и эстетически, и этически равны в общем историческом контексте.

Заключение

Проведённое исследование позволяет сформулировать выводы о жанровой структуре романа «Эйзен»:

1. Анализ критических отзывов показал широкий спектр интерпретаций жанровой природы произведения: от признания «Эйзена» «не романом в традиционном понимании» и «не традиционным байопиком», романом о цене гениальности и романом о художнике до упреков в «безнадёжной традиционности формы». Эти расхождения во многом обусловлены жанровыми ожиданиями, заданными внешней формой романизированной биографии, которые Г. Ш. Яхина сознательно трансформирует.

2. Первичные жанры – письма, телеграммы, публицистические статьи, рецензии – выполняют в «Эйзене» функции «жанровых вставок»: они вводят чужие голоса, создают историко-документальный и метапоэтический планы, участвуют в формировании психологического облика Сергея Эйзенштейна. Однако они не образуют основу *внутренней* полижанровости романа.

3. Жанровую структуру «Эйзена» определяет взаимодействие трёх доминантных компонентов: жизнеописания (литературной биографии), исторического романа и производственного романа (в том числе как романа творчества). Литературная биография приобретает характер «жизнеописания-интерпретации»: биографическая канва – от детства в Риге до смерти – сочетается с хронологическими сбоями, «жанровыми вставками» и «монтажом» судеб других персонажей. Производственный компонент раскрывает кино как ремесло и коллективный труд, а творческий акт – как смысл и цель жизни героя. Исторический компонент придаёт произведению историософское измерение: история Советской России осмысливается в амбивалентном ключе. Полижанровость «Эйзена» является реакцией на «целое героя» (М. М. Бахтин).

Разумеется, жанровая структура романа не может быть описана лишь в трёх проекциях. Трагикомический модус художественности, организующий идейно-эмоциональный тон повествования, обуславливает в «Эйзене» свойства комического романа. Исторические экскурсы, неизменно вводимые в романы Г. Ш. Яхиной, в «Эйзене» вновь обретают концептуальный статус, что позволяет говорить о переходе от жанровых конвенций исторического романа к историософскому роману. Не менее интересна интерпретация произведения Г. Ш. Яхиной как «романа культуры», поскольку не только история (История, по слову повествователя) значима как предмет изображения, но культура зарождения советской эпохи, сущность соцреализма, авангардистские практики моллодого кинематографа в Германии, США и СССР и их теоретическое осмысление, живопись и скульптура рефлексируются в «Эйзене», получают авторскую оценку, выходят на метапоэтический уровень текста.

Перспективы дальнейших изысканий видятся нам в изучении гетерогенной повествовательной структуры романа «Эйзен». Так как носитель жанрового мирообраза в романе – сложный, противоречивый, мятущийся герой Эйзен, созданный из масок, интеллектуальных, культурно-исторических, философско-эстетических идей и концепций, принцип изображения которого – эклектика, то повествовательная структура неизбежно трансформируется. Изучение параллельных магистральному сюжету роману нарративных историй – Юлии Ивановны, Тиссэ, Александрова, а также ряда эпизодических персонажей (Дзиги Вертова, Шумяцкого, Сталина и др.) – позволит соотнести жанровую структуру романа с её повествовательным воплощением, композиционно-речевым устройством.

Материалы исследования | Research materials

1. Яхина Г. Ш. Эйзен: роман-буфф. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2025.

Источники | References

1. Аминева В. Р., Хабибуллина А. З. Транскультурная литература как феномен нашего времени // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2025. Т. 1. № 5. <https://doi.org/10.20339/PhS.5.1-25.144>
2. Аншина Н. Грустная буффонада про «Эйзена» не из железа // Многобукв. Все о creative writing. 2025. 23 декабря. <https://mnogobukv.hse.ru/news/1113314243.html>
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
4. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000.
5. Белей М. А. Французский научно-фантастический роман XX-XXI веков: полижанровость и интертекстуальность. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 2024.
6. Бочацкая А. А. «Эйзен: роман-буфф» Г. Яхиной: жанровая специфика // Текст как культурно-языковой феномен: материалы Международной научно-практической конференции (Луганск, 19-20 ноября 2025 г.). Луганск: Луганский государственный педагогический университет; ИП Орехов Д. А., 2025.

7. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001.
8. Букарева Н. Ю. Жанровый синтез в романе Гузель Яхиной «Эшелон на Самарканд» // Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве: материалы Восьмых Международных научных чтений (Калуга, 28-29 октября 2022 г.). Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского», 2022. Ч. 1.
9. Дубкова М. В. Трансформация жанра биографии в творчестве Питера Акройда: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2015.
10. Дубшан Ф. Броненосец закрывает глаза // Skillbox Media. 2025. 23 апреля. <https://skillbox.ru/media/cine-music/guzel-yakhina-eisen/>
11. Иванюк Б. П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции (Екатеринбург, 5-7 октября 2006 г.). Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Издательский дом «Союз писателей», 2007. Т. 1.
12. Карслиева Д. К. Полижанровость романа Йена Макьюэна «Чёрные псы» // От текста к печатному изданию: проблемы филологического анализа и редакторской подготовки: материалы III Регионального научно-практического семинара. Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2014.
13. Киреева Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2011.
14. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых; CEU, 2001.
15. Кондратова Т. И. Элементы полижанровости в романе Ли Жучжэня «Цветы в зеркале» // Обучение китайскому языку и культуре: прошлое, настоящее, будущее: сборник. М.: ООО «Языки Народов Мира», 2023.
16. Кучумова Г. В. Роман в системе культурных парадигм: на материале немецкоязычного романа 1980-2000 гг.: автореф. дисс. ... д. филол. н. Самара, 2010.
17. Мильчин К. Цена гениальности // Горький Медиа. 2025. <https://gorky.media/context/tsena-genialnosti/>
18. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.
19. Мотылёва Т. Л. Роман – свободная форма: статьи последних лет. М.: Сов. писатель, 1982.
20. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: монография. Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2021.
21. Пестерев В. А. Полижанровость романа Даниэля Кельмана «Измеряя мир» // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2013. Т. 10.
22. Прохорова Т. Г. Мифологизация и демифологизация истории в романе Гузели Яхиной «Эйзен» // Филология и культура. 2026. № 2 (84).
23. Тюленева Е. М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново, 2006.
24. Тюпа В. И. Теория литературы. М.: РГГУ, 2024.
25. Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford: Harvard University Press, 1982.

Финансирование | Funding

- RU** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 25-28-20082, <https://rscf.ru/project/25-28-20082/>) и Академии наук Республики Татарстан.
- EN** The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 25-28-20082, <https://rscf.ru/project/25-28-20082/>) and the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan.

Информация об авторах | Author information

- RU** Котомцев Дмитрий Олегович¹, к. филол. н.
Келлер Арина Викторовна²
^{1, 2} Казанский (Приволжский) федеральный университет
- EN** Dmitry Olegovich Kotomtsev¹, PhD
Arina Viktorovna Keller²
^{1, 2} Kazan (Volga region) Federal University
- ¹ dima_kot_94@mail.ru, ² arinakeller232@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.09.2026; опубликовано online (published online): 20.10.2026.

Ключевые слова (keywords): полижанровая структура романа; роман Г. Ш. Яхиной «Эйзен»; жанровый синтез; производственный роман; трагикомический модус художественности; polygenre structure of a novel; G. Sh. Yakhina's novel "Eisen"; genre synthesis; production novel; tragicomic mode of artistry.