

*Посвящается юбилею
профессора М. М. Толубкова*





МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА

Филологический факультет

Кафедра истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX век и современность

*Коллективная монография
к юбилею профессора М. М. Голубкова*



МОСКВА – 2020

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Р89

*Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова*

Рецензенты:

А. Г. Коваленко, д-р филол. наук, проф., заведующий кафедрой русской
и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов;
В. Л. Коровин, д-р филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

Русская литература: XX век и современность : коллектив-
ная монография к юбилею профессора М. М. Голубкова. – Москва :
МАКС Пресс, 2020. – 332 с.
ISBN 978-5-317-06340-5
<https://doi.org/10.29003/m865.978-5-317-06340-5>

Коллективный труд, который читатель держит в руках, написан учениками и коллегами Михаила Михайловича Голубкова. В монографии представлен широкий спектр писательских имен и литературных явлений: рубежа XIX–XX вв. и первых десятилетий XX в. (творчество М. Горького, Л. Андреева, А. Грина, А. Гайдара, М. Зощенко, В. Маяковского, Ю. Олеши и др.), середины XX столетия (наследие А. Солженицына, А. Твардовского, М. Соловьева, В. Быкова, В. Астафьева, В. Солоухина) и современного периода (Ю. Поляков, В. Сорокин, Т. Толстая и др.). Все изучаемые вопросы так или иначе соприкасаются со сферой литературоведческих изысканий проф. М. М. Голубкова. Участники коллективного труда стремились отразить широту научных интересов своего коллеги и учителя, представить в виде глав книги свои разработки тех аспектов, которым юбиляр уделяет наибольшее внимание в своей исследовательской деятельности.

Ключевые слова: новейшая литература, русская литература, М. М. Голубков, современное литературоведение, литературный процесс.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

СОДЕРЖАНИЕ

Липгарт А.А. (<i>д.ф.н., проф., исполняющий обязанности декана</i>). Вступительное слово	6
---	---

О ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВЕ ПРОФЕССОРА М.М. ГОЛУБКОВА

Полякова Л.В. (<i>д.ф.н., проф.</i>). «Человек-артист».....	10
Ван Цзунху (<i>д.ф.н., проф.</i>). Поздравительные слова из Поднебесной	19
Ли Дзинь (Леденёв А.В.) (<i>д.ф.н., проф.</i>). Мемуарная заметка и комментарий: складень, преподносимый мастером Ли господину Го в честь его юбилея.....	22
Соколов Б.В. (<i>д.ф.н.</i>). О Михаиле Голубкове.....	28
Кихней Л.Г. (<i>д.ф.н., проф.</i>). Размышления над страницами романа Михаила Голубкова «Миусская площадь»	29
Бочкина М.В. (<i>к.ф.н.</i>). К вопросу об интертекстуальности романа М. Голубкова «Миусская площадь».....	34

ИССЛЕДОВАНИЯ

Агеносов В.В. (<i>д.ф.н., проф.</i>). Таинственный свидетель истории с «пятнистой биографией» (М. Соловьев и его роман «Когда боги молчат»).....	42
Блищ Н.Л. (<i>д.ф.н., проф.</i>). Солженицын как персонаж.....	59
Болдырева Е.М. (<i>д.ф.н., проф.</i>). «Босяк» как вербальная икона в рассказах М. Горького.....	69
Большакова А.Ю. (<i>д.ф.н., в.н.с.</i>) «...И в каждой капле – частичка мира»: о символическом реализме русской деревенской прозы.....	86
Михайлова М.В. (<i>д.ф.н., проф.</i>), Михенчева Е.А. (<i>д.ф.н., проф.</i>). А. Стриндберг – Л. Андреев: заочный диалог о «новой драме».....	99

Ничипоров И.Б. (<i>д.ф.н., проф.</i>). «Мысль семейная» в романах Юрия Полякова.....	114
Накано Юкио (<i>д.ф.н., проф.</i>). Александр Бахрах в его переписке с русскими писателями-эмигрантами.....	128
Солнцева Н.М. (<i>д.ф.н., проф.</i>). «Человек» М. Горького, «Человек» Вяч. Иванова, «Человек» В. Маяковского.....	138
Соколов Б.В. (<i>д.ф.н.</i>). Герман Бальк и Василь Быков о предательстве и подвиге.....	150
Султанов К.К. (<i>д.ф.н., проф.</i>). «Особенное» не значит «отдельное», или Диалог как проблема.....	160
Октябрьская О.С. (<i>д.ф.н., доц.</i>). Фольклорные мотивы в рассказе А.П. Гайдара «Голубая чашка».....	176
Чекин Л.С. (<i>д.геогр.н.</i>). Военные главы «Дороженьки»: загадки последнего прижизненного издания.....	186
Шеметова Т.Г. (<i>д.ф.н., доц.</i>). Мифологема южной ссылки Пушкина в цикле Б. Пастернака «Тема с вариациями».....	199
Кольцова Н.З. (<i>к.ф.н., доц.</i>), Монисова И.В. (<i>к.ф.н., доц.</i>) «Театральный код» в прозе как отражение театрализации жизни (на материале произведений Е. Замятина, М. Булгакова, А. Грина).....	209
Умеров Ш.Г. (<i>к.ф.н., доц.</i>). Метафора к окружающему миру: социальный генезис «новоопричного эпоса» Владимира Сорокина.....	222
Фан Хэ (<i>к.ф.н., доц.</i>). К вопросу о моделировании творческого процесса (на основе рассуждений Ю.М. Лотмана и К. Малевича).....	237
Руденко М.С. (<i>к.ф.н., ст. преп.</i>). Антирелигиозные рассказы М. Зощенко 1920–30-х гг.: жалобы потребителя.....	249
Кротова Д.В. (<i>к.ф.н., преп.</i>). Тема иллюзий в творчестве Т. Толстой.....	256
Комия Митико (<i>к.ф.н.</i>). Измененные финалы: трансформация пьесы Ю.К. Олеши «Заговор чувств» под влиянием постреволюционной цензуры.....	269
Жуйкова Е.В. (<i>к.ф.н.</i>). А.И. Солженицын и эстетика постмодернизма: к постановке проблемы.....	280

Семина А.А. (к.ф.н.). Между джазом и поэзией: «интонации» Бориса Пузыно.....	289
Мельничук Е.П. (асп.). А.И. Солженицын и А.Т. Твардов- ский: к истории взаимоотношений	302

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ЭССЕ

Бугославская О.В. (к.ф.н.). След прошлого	314
Новиков-Ланской А.А. (к.ф.н.). Над бездной. Комментарий к одной метафоре	325

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ГОЛУБКОВ –
УЧЕНЫЙ, ПЕДАГОГ, ПИСАТЕЛЬ

Предлагаемая вниманию читателей книга подготовлена усилиями коллег, друзей и учеников Михаила Михайловича Голубкова. Поводом к ее созданию послужил юбилей человека, который пользуется заслуженным уважением сотрудников филологического факультета нашего университета.

Профессору М.М. Голубкову принадлежит целый ряд монографий, учебников и учебных пособий, более восьмидесяти статей, около шестидесяти докладов на международных и всероссийских конференциях. Книги М.М. Голубкова «Русская литература XX века: После раскола» и «История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы)» имеют основополагающее значение для любого филолога, обратившегося к изучению отечественного литературного процесса XX – начала XXI вв. Учебники и учебные пособия, созданные при участии проф. М.М. Голубкова, стали базовыми для студентов бакалавриата и магистратуры, а также для аспирантов-филологов.

Вся научная и творческая жизнь М.М. Голубкова связана с МГУ имени М.В. Ломоносова. В 1982 г. Михаил Михайлович окончил филологический факультет, в 1986 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Концепция художественного времени в современной советской прозе» (научный руководитель – проф. Е.Б. Скороспелова), в 1995 г. – докторскую диссертацию «Русский литературный процесс 1920–1930-х годов как феномен национального сознания». За монографию «Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской ли-

тературы. 20–30-е годы» М.М. Голубкову в 1996 г. была присуждена Премия имени И.И. Шувалова.

Михаил Михайлович Голубков – не только исключительно продуктивно работающий ученый, но и прекрасный педагог, который взрастил не один десяток учеников. Под руководством Михаила Михайловича защищено 2 докторских и 22 кандидатских диссертации, М.М. Голубков является руководителем спецсеминара «XX век как литературная эпоха», в рамках которого студенты ежегодно пишут курсовые и дипломные сочинения.

Вклад М.М. Голубкова в научную и педагогическую сферы весьма ощутим не только в МГУ и других вузах нашей страны, но и за рубежом. Под руководством Михаила Михайловича занимаются студенты, аспиранты и стажеры из Китая, Кореи, Японии, Ирана и других стран. Книга М.М. Голубкова «Русская литература XX века: После раскола» переведена на корейский язык и в университетах Южной Кореи стала значимым учебным пособием для студентов, изучающих русскую литературу новейшего периода. М.М. Голубкова регулярно приглашают для чтения лекций в зарубежные вузы: в разные годы Михаил Михайлович выступал в Великобритании (Лондон), Чехословакии (Братислава), Польше (Варшава, Краков), Корее (Сеул), Японии (Сэндай) и других странах. Ежегодно Михаил Михайлович читает лекции в университетах Китайской Народной Республики (Фуданьский университет, г. Шанхай; Столичный педагогический университет, г. Пекин; Чжэцзянский университет, г. Ханчжоу и др.). Лекции М.М. Голубкова вызывают огромный интерес зарубежных коллег, и те суждения, которые Михаил Михайлович высказывает о русской литературе и истории русской литературной критики, становятся основой для дальнейших исследований иностранных ученых.

Заслуги М.М. Голубкова касаются не только научной и педагогической, но и административной сферы. С 2013 г. Михаил Михайлович руководит кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса. За семь лет, прошедших с момента вступления М.М. Голубкова в должность заведующего, кафедра достигла значительных результатов: сформированы и внедрены в педагогическую практику новые

учебные программы, соответствующие двуступенчатой системе высшего образования, разработаны новые учебные курсы, силами сотрудников кафедры создаются учебники и учебные пособия. Так, при активном участии М.М. Голубкова реализован проект, значимый не только в рамках кафедры, но и всего филологического факультета: речь идет о публикации учебника «История русской литературы Серебряного века (1890-е – 1920-е гг.). В 3 тт. / под ред. проф. М.В. Михайловой, проф. Н.М. Солнцевой. М., 2017». В Год литературы (2015) М.М. Голубков вместе с коллегами по кафедре организовал целый ряд мероприятий, в том числе серию лекций и видеоконференций с участием филологов России и зарубежья. Тогда же по инициативе М.М. Голубкова были реализованы совместные проекты МГУ и «Литературной газеты» («Мировая словесность: взгляд из XXI века»), а также МГУ и журнала «Литературная учеба».

С 2014 г. М.М. Голубков является председателем Диссертационного совета Д 501.001.32 при МГУ имени М.В. Ломоносова, с 2017 г. – председателем Диссертационного совета МГУ.10.05. За время работы М.М. Голубкова в должности председателя в Совете защищено 7 докторских диссертаций и более 50 кандидатских.

Наконец, нельзя не сказать и о еще одной важнейшей грани творческой деятельности юбиляра. М.М. Голубков известен своим коллегам как талантливый писатель. Его роман «Миусская площадь» вызвал заслуженный читательский интерес.

Филологический факультет гордится тем, что в рядах его профессорско-преподавательского состава трудятся такие ученые, педагоги, творчески одаренные люди, как М.М. Голубков. От имени факультета поздравляю Михаила Михайловича с юбилеем и желаю крепкого здоровья, успешной реализации всех планов и новых столь же блистательных достижений!

*Андрей Александрович Лингарт,
доктор филологических наук, профессор,
исполняющий обязанности декана
филологического факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова.*

**О ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВЕ
ПРОФЕССОРА М.М. ГОЛУБКОВА**

Л.В. Полякова

«ЧЕЛОВЕК-АРТИСТ»

В учебном пособии для вузов «Русская литература XX в.: После раскола»¹, объемную и содержательную теоретическую часть которого можно назвать монографией или даже книгой-концепцией – столь аргументированна, стройна и выразительна система авторских оценок сложнейших, в основном сохраняющих и сегодня свою дискуссионность вопросов, – М.М. Голубков, обращаясь к студентам, сообщил: «Эта книга представляет собой размышления о русской литературе XX века. Судьба автора сложилась так, что он впервые попал в университетскую аудиторию в качестве преподавателя литературной истории завершившегося столетия...»². Таким образом профессор акцентировал время начала своей профессионально-университетской деятельности, начало «судьбы автора», совпавших с только что завершившимся тогда веком. Учебное пособие открывало не только новое столетие, но и, как оказалось, новое, третье тысячелетие. Мне же в своем стремлении создать, пусть и юбилейный, однако более-менее целостный портрет дорогого коллеги захотелось как бы приостановить неумолимый «бег времени», раздвинуть горизонт хронотопа нынешнего бытия через обращение к какой-нибудь конкретной реалии того же давно умчавшегося XX столетия и, в особенности, к одной из сущностных многофункциональных примет именно его начала. Так появился заголовочный антиштамп моих юбилейных заметок – «Человек-артист». Он, по моим представлениям, многое характеризует в колоре образа яркой личности профессора М.М. Голубкова, выдающегося ученого и

¹ Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. Учебное пособие для вузов. М.: Аспект-Пресс, 2001. 267 с.

² Там же. С. 3.

педагога, равнодушного к проблемам современного состояния образования, к своим профессиональным обязанностям; создателя художественной прозы, давно ожидающего своего «двойника-читателя»; великодушного и влюбленного в людей, чуткого и внимательного к их делам и заботам; статного, импозантного, всегда ухоженного, с изысканными манерами и живой, о многом говорящей приветливой мимикой, с хорошо поставленным ровным голосом и абсолютно правильной речью. За кафедрой, будь то в студенческой аудитории или на научной конференции с участием всемирных знаменитостей, он всегда узнаваемо артистичен, в чем сравним, может быть, лишь с любимым студентами многих поколений филфака МГУ Н.И. Либаном.

Понятие «человек-артист» в начале XX века широко использовалось представителями разных видов искусства, в том числе литературы, к примеру, А. Блоком: тогда появился новый тип художника с новым самоощущением своей особой миссии по переустройству действительности³. Трагически звуча в 1919 году и устремляясь в нашу сегодняшнюю, ровно 100-летней протяженности реальность, доклад великого поэта в издательстве «Всемирная литература» и в публикации назывался «Крушение гуманизма». В финале Блок говорил: «У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим пространствам еще суждено сыграть великую роль. Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине; музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского.

Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая че-

³ См. об этом, например: *Синявина Н.В.* Концепт «Художник» в контексте русской культуры начала XX века // Вестник Московского гос. университета культуры и искусства (МГУКИ). 2016. № 5 (73). С. 90–95, а также: *Новиков В.И.* «Человек-артист» и давление времени. Два двойных портрета // Нева. 2002. № 5. С. 174–185.

ловеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество»⁴.

Обращение к метафоре «человек-артист» во многом было реакцией творческой интеллигенции на появившееся учение о «всеединстве» русского мыслителя В.С. Соловьева, чью философскую систему С.Н. Булгаков считал самым полновзвучным аккордом в истории философии, и означало не только высокое мастерство автора-творца, но и его единомыслие, одиночествование с массами разных социальных кругов общества. С годами влияние этой идеи все более усиливалось и на умонастроения работников именно «интеллектуального фронта». Она во многом определяла процесс социологизации искусства и задачи «жизнестроения», укрепляла взгляд на искусство как на инструмент преобразования мира, на вовлечение большей части жителей страны не только в мир художественной культуры, но и, по подобию артиста на сцене, в целенаправленные общественно-созидательные преобразования.

В процессе выстраивания структуры данного юбилейного портрета я вспоминала годы моего знакомства не с именем, нет (имя М.М. Голубкова я знала давно, как кажется теперь, всегда): совершенно особый интерес мой появился к выступлениям профессора именно на страницах «Литературной газеты» по проблематике, которая и меня саму не оставляла равнодушной. Это были вопросы преподавания литературы в школе. Именно они, открытые выступления профессора МГУ, убеждали в его одаренности не только профессиональным талантом, но и ярко выраженным государственным мышлением. Тогда, начиная с конца 1980-х годов, в пору наступившего в стране начальственного зуда от плохо продуманных и неподготовленных реформ в школьном образовании, поражало и восхищало гражданское неравнодушие московского интеллектуала,

⁴ Блок А.А. Крушение гуманизма // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4 / Под ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. Л.: Худож. лит., 1982. С. 347.

вплотную не связанного со школой и ее проблемами. Его частые выступления в прессе я собирала, цитировала, они, как правило, отвечали моим настроениям и оценкам, свидетельствовали не только о профессионализме, но об общественной активности литературоведа. Позже стали появляться совместные публикации, подписанные М. Голубковым и моим коллегой и другом В.В. Агеносовым, таким же равнодушным работником сферы образования. В разных центральных издательствах вышла серия совместных, написанных авторским коллективом под руководством профессора В.В. Агеносова учебников – именно так, не пособий, а учебников нового типа по русской литературе XX–XXI веков с грифом Министерства образования и науки. Учебники предназначены конкретно для академического бакалавриата филологических факультетов, для филологических вузов, для студентов филологических факультетов, а отдельные главы написаны не методистами широкого профиля, а известными исследователями, специалистами по конкретной проблематике русской литературы XX–XXI веков, что позволило учесть достижения современного литературоведения, новые концепции и факты литературной жизни. Впервые литература русского зарубежья была вписана в контекст развития единой национальной литературы. Михаил Михайлович освещал многие общие вопросы, прежде всего связанные с характеристикой процессов в литературном движении разных периодов, как правило, выстраивал методологию историко-литературных оценок, анализировал некоторые теоретические аспекты и особенности творческого пути отдельных писательских персоналий, в частности, непростого для школьников А. Солженицына. Последнее учебное издание, подготовленное авторским коллективом, датировано текущим 2019 годом⁵.

⁵ История русской литературы XX века: В 2 т. Учебник для студентов филологических факультетов / Под ред. В.В. Агеносова. М.: Дрофа, 2007; История русской литературы XX века: В 2 ч. Ч. 1: учебник для бакалавров / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во Юрайт, 2013; История русской литературы XX века. Учебник для вузов. М.: Русское слово, 2014; История русской литературы XX века. Учебник для академического бакалавриата: В 2 ч. Ч. 1. Изд. 2, доп. и перераб. М.: Юрайт, 2017; История русской литературы XX века. Учебник для филологических вузов: В 2 ч. Часть 1. М.: Юрайт, 2019 и др.

Много ли имен известных ученых-литературоведов и именно из университетской среды знаете вы, дорогой мой читатель, которые бросаются на «амбразуру» нашего проблемного вузовского и школьного преподавания отечественной словесности?! Но «человек-артист» и там защищает не только профессиональное репуте и достоинство учителя-словесника или вузовского профессора, но главное – он отстаивает «понимание литературы как сферы национального самосознания, формирующей важнейшие нравственно-этические ценности и гражданскую позицию молодого человека, ориентирующие его на национальные, а не “глобалистские” стандарты...», как и говорилось в смелом принципиальном выступлении М. Голубкова и В. Агеносова с эпиграфом из соответствующего документа: «Если бы Рособрнадзор не понизил минимальный порог на экзамене по русскому языку с 36 до 24 баллов, то каждый пятый выпускник не получил бы аттестата», – в статье «Экзамен по демагогии». Эта статья-вердикт написана известными профессорами в порядке реакции на возвращение, по настоянию президента В.В. Путина, в школу после десятилетнего перерыва сочинения как самостоятельного вида экзамена, «когда некоторые работники культуры и особенно издатели книг типа “Тысяча лучших сочинений” вдруг проявили лихорадочный интерес к сочинению»⁶. Однако, как напишут авторы статьи в «Литературной газете»: «И тут происходит самое невероятное: *по чиновничьему недосмотру ли, по злему умыслу, по непониманию, – бог весть! – сочинение оказывается... не по литературе!* Провозглашенная президентом идея забалтывается, обесмысливается и открыто саботируется!...».

В.С. Соловьев социальную и всемирную среду рассматривал как живое существо, призывал мыслящего человека, не индивидуалиста, «не подчиняться» общественной среде и не господствовать над ней, а быть с нею «в любовном взаимодействии», «служить для нее деятельным, оплодотворяющим началом движения» не только в интересах какой-то группы, собственного на-

⁶ Агеносов В.В., Голубков М.М. Экзамен по демагогии // Литературная газета. 2014. 6–12 авг.

рода, но всего человечества. Не созерцание, а активное отношение к действительности: «пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы преобразить его» – социально-философский постулат Соловьева, сформулированный на основе понимания им миссии, роли артиста на сцене, роли человека на «сцене» жизни.

Философ специально уточнял, что всеединство, по самому понятию своему, требует полного «равноправия», «равноценности» и «равноправности» между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным. В формуле великого русского мыслителя принципиально важен акцент на «равноценности между единым и всем». Это тот самый акцент на воспитании личности, в частности, и на государственном подходе к вопросам преподавания литературы, предполагающем высокую степень профессионализма учителя, когда написание учебников именно специалистами высшего класса становится и действенной формой помощи вузовской кафедры, ее профессоров школьному педагогу и самому школьнику: отношение молодого человека к литературе как учебнику по жизнестойкому мирозерцанию и человеколюбию формируется ранее всего в школе. Как написали авторы потрясающей по силе выражения гражданского чувства и выразительности публицистического слога, убедительности аргументов статьи «Экзамен по демагогии» В. Агеносов и М. Голубков, «эрозия литературы в школе есть явление общественно опасное. Литература является носителем своеобразного генетического кода, без которого человек и общество теряют преемственные связи по вертикали времени. Через литературу человек получает накопленный столетиями опыт национальной жизни, частного поведения, манеры чувствовать и думать. <...> *Нет ни одного значимого аспекта национальной жизни, который не отражен литературой!* И только литературные тексты спасут восстанавливаемое в законных правах сочинение от пустословия и демагогии... Кому помешало сочинение, форма проверки знаний, существовавшая в русской школе на протяжении двух с лишним столетий?..

Оглянемся на то, что происходило в школе благодаря усилиям правительственных реформаторов, которые в общественном сознании персонифицированы в образах трех министров образования: Филиппова, Фурсенко и нынешнего Ливанова. Когда Филиппов с пассионарной энергичностью, достойной лучшего применения, стал насильственно насаждать ЕГЭ, как картошку при Екатерине, казалось, что хуже быть просто не может. Когда на этом месте его сменил Фурсенко, выяснилось, что может. Появление Ливанова, в первых же своих заявлениях выразившего претензии упразднить науки, показало: может быть даже хуже Фурсенко. У каждого были жажда реформ и полное отсутствие понимания их конечной цели»⁷. Чтобы так писать в периодическом издании с тиражом почти 115000 экземпляров, бесспорно, надо иметь большие способности на гражданский, профессиональный и просто человеческий нравственный поступок.

Процитируем еще В. Соловьева. Он призывал человеческую личность не «подчиняться» общественной среде и не «господствовать» над нею, а быть с нею «в любовном взаимодействии», «служить для нее деятельным, оплодотворяющим началом движения» не только в интересах какой-то группы, собственного народа, но и всего человечества. Не созерцание, а активное отношение к действительности: «Пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы преобразить его», – таков социально-философский постулат В. Соловьева, сформулированный на основе понимания им миссии, роли «артиста на сцене».

Философия всеединства, единства Творца и творения обоснована В. Соловьевым в цикле статей со значимым названием «Смысл любви» (1892–1893). Главным субъектом исторического процесса автор, поборник социальной и межнациональной гармонии считал все человечество как действительно существующий собирательный организм, существующий на нравственной основе, на основе любви. Его стихотворение «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887), предвещающее написание цикла о всеединстве, звучало как нравственно-философское кредо поэта и мыслителя:

⁷ Агеносов В.В., Голубков М.М. Указ. соч.

Смерть и Время царят на земле, –
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Филантропия профессора Голубкова, его талант любви к людям известны, они – неотъемлемая часть его личности и интеллекта. Знаю, как он любил и ценил своего научного руководителя профессора Е.Б. Скороспелову, и она отвечала ему не только своей благодарностью, но и особой привязанностью. «Мой Добрыня» – называла она его, гордилась своим учеником, заложившим прочный фундамент и для своей собственной научной школы. Талант любви к людям, преданная любовь к друзьям, талант дружбы, даже культ дружбы Михаила Михайловича вызывают не только уважение, но и ответные чувства.

В чрезвычайно актуальной ныне историко-культурной парадигме «всеединства», ориентира «не на раскол», а на сплочение и русского общества, и всех народов мира по-особому читается яркое издание профессора М. Голубкова «Русская литература XX в.: После раскола», с которого мы начали свое юбилейное эссе.

В порядке юбилейного поздравления и общепринятого пожелания Михаилу Михайловичу крепкого здоровья, благополучия, творческих успехов и радости в жизни я желаю ему еще довести до логического завершения идею успешной реализации своего творческого амплуа и направления в работе кафедры, связанного с изучением русской литературы последних лет, ярко выделяющего этот коллектив из других филологических кафедральных сообществ университетов России, и укрепить работу Диссертационного совета, председателем которого он является, до закономерного впечатляющего итога – открыть в совете МГУ.10.05 вторую специальность с шифром «литературная критика», – убедив в целесообразности этой несложной реорганизации соответствующие государственные инстанции.

Авторитетный и опытнейший литературовед А.Н. Николюкин в своем интервью около года назад сформулировал подобную

мысль так: «В советские времена считалось, что литературовед, чем бы он ни занимался, должен активно участвовать в текущей литературной жизни, защищая наши советские идеалы. Различие между литературоведом и критиком не принималось во внимание. На самом деле это две весьма различные сущности. Критик пишет о текущем процессе, историк литературы – об исторически завершённом. При жизни Пушкина критики писали о его южных поэмах, но историк литературы смог написать о них только после завершения всего творчества Пушкина. Ныне же защищают диссертации о еще пишущих поэтах и прозаиках, получают ученые степени и считают себя историками литературы. Хотя на самом деле они критики»⁸.

И в большой степени, полагаю, старейший ученый прав.

«Не место красит человека, а человек место», – гласит русская народная пословица. Профессор М.М. Голубков для филологического факультета МГУ бесспорное достояние, добавим – достояние общенациональное. Однако в данном случае известная пословица ошибается в своем противопоставлении: МГУ, филологический факультет, кафедра этого вуза – они бесспорно «красят» не только университетскую профессуру, но и обучающуюся молодежь. Однако это «место» еще и не в меньшей степени ко многому обязывает,кратно усиливает чувство ответственности. Хронотопическая парадигма современности беспощадно востребует сегодня ту самую «новую роль личности, новую человеческую породу», которую Соловьев призывал идти в мир и о которой писал А. Блок ровно 100 лет назад в своей знаменитой работе «Крушение гуманизма», определяя цель движения к *«человеку-артисту»*, *«способному жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в ко-*

⁸ *Николюкин А.Н.* Без писателей не было бы России. Интервью // Лит. газета. 2018. 30 мая – 5 июня.

торую неудержимо устремилось человечество»⁹, добавим от себя, поменяв направление движения стихии и в сотни раз увеличив ее разрушительные силы.

Сведения об авторе:

Полякова Лариса Васильевна, доктор филологических наук, профессор ТГУ им. Г.Р. Державина (Тамбов, Россия).

Ван Цзунху

ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА ИЗ ПОДНЕБЕСНОЙ

С Михаилом Михайловичем мы познакомились давно, причем заочно. В 2000 году я поступил в докторантуру Пекинского университета иностранных языков и начал, так сказать, научное «хождение по мукам». Поначалу я затруднялся в выборе темы для исследования, но мой научный руководитель Чжан Цзяньхуа (знаменитый русист-литературовед), настоятельно посоветовал мне книгу М.М. Голубкова «Утраченные альтернативы». И с тех пор моя научная карьера неразрывно связана с известным профессором МГУ.

Читая книгу, я был глубоко увлечен размышлениями автора о литературном процессе 20–30-х гг. прошлого века. И я решил не просто читать, а переводить интересующие меня параграфы, чтобы как-то зафиксировать эти замечательные и совершенно новые для китайских русистов мысли. Самая значимая для меня наход-

⁹ Блок А.А. Указ. соч. С. 347.

ка – это идея о том, что в русской прозе первой трети XX в. ошутим мощный импульс экспрессионизма и импрессионизма, что и заложило основу моей будущей диссертации.

Первая очная встреча с Михаилом Михайловичем состоялась в Пекине в октябре 2002 г. Тогда в Пекинском университете иностранных языков проводилась международная конференция под названием «Русская литература в мировом культурном контексте». Профессор Голубков сделал замечательный доклад, в котором рассматривалась кольцевая структура русской литературы XX в. Во время кофе-брейка я подошел к нему и с большим волнением рассказал о своих находках после прочтения его «Утраченных альтернатив». Михаил Михайлович высказался с одобрением и подарил мне свою новую книгу «Русская литература XX века: После раскола». После конференции я сразу погрузился в чтение и с радостью заметил, что новая книга является продолжением и расширением предыдущей. Чтение этой монографии настолько взволновало меня, что незаметно для себя я стал переводить ее, абзац за абзацем, глава за главой, до самой последней страницы. Можно без преувеличения сказать, что обе его книги окончательно определили мои научные интересы и тему докторской диссертации – «Экспрессионистские тенденции в русской прозе первой трети XX века». Одно время я был так увлечен идеями М.М. Голубкова, что моими излюбленными фразами стали: «профессор Голубков сказал следующее...», «профессор Голубков так считает...». В обосновании темы диссертации я много раз ссылался на Михаила Михайловича, отвечая на вопросы оппонентов. Меня часто критиковали, говоря, мол, не следует постоянно ссылаться на Голубкова, ведь он не во всем прав, и хватит так слепо верить!

В 2003 г. я получил прекрасную возможность преподавать китайский язык в МГЛУ. Профессор, узнав о моем приезде, пригласил меня в гости. Я помню, как мы сидели на кухне, ели, пили чай и разговаривали обо всем. Я рассказал ему о выборе темы своей диссертации, а он дал мне ряд ценных советов и предложил несколько дополнительных источников. А после разговора под-

вез меня в МГЛУ. В марте 2004 г. я закончил диссертацию и ждал защиты. Мой научный руководитель оказался доволен диссертацией и захотел сделать защиту примечательной. Он пригласил в качестве оппонентов самых заслуженных ученых в области исследования русской литературы: это проф. Пен Кэсюнь и проф. Жэнь Гуансюань из Пекинского университета, проф. Бай Чуньжэнь из Пекинского университета иностранных языков, проф. У Цзелинь из Пекинского педагогического университета, старших научных сотрудников Ши Наньчжэн и Лю Вэньфэй из Китайской Академии общественных наук. И впервые в истории защиты докторской диссертации нашего Университета был приглашен профессор М.М. Голубков из МГУ! Все вместе, всемером, они составили роскошную команду оппонентов, хотя обычно на защите докторской у нас присутствует только пять! Присутствие профессора МГУ на моей защите, безусловно, сыграло свою роль. Моя диссертация была оценена как лучшая диссертационная работа года в нашем университете и впоследствии была представлена к государственной награде, вошла в лучшую сотню диссертаций года во всем Китае. В этом, несомненно, была большая заслуга профессора Михаила Михайловича Голубкова.

Потом мы виделись еще пару раз на международных конференциях, и я каждый раз узнавал от него много нового и интересного в исследовании русской литературы и зачастую получал его новые книги в подарок. В 2015 г. я получил государственный грант и поехал в МГУ на стажировку. Я подал заявку, чтобы профессор М.М. Голубков был моим научным руководителем. Благодаря его поддержке мое желание сбылось. Он познакомил меня с коллегами, пригласил участвовать в заседании кафедры и, узнав, что я занимаюсь русским литературным авангардом, специально организовал лекцию по этой теме. Я был очень тронут такой заботой и искренне благодарю его за все сделанное.

У М.М. Голубкова прекрасные отношения со многими китайскими славистами, его часто приглашают в Китай на конференции и лекции. Это не только потому, что он большой ученый и прекрасный лектор, но и благодаря его личному обаянию. В жиз-

ни он очень общительный и открытый, особенно за праздничным столом. Я хочу в этом году пригласить его к нам в Университет для чтения лекции.

По случаю 60-летнего юбилея М.М. Голубкова я написал эту статью и с большой теплотой и радостью вспомнил об истории нашего с ним общения. Хотелось бы искренне поздравить Михаила Михайловича с Днем рождения и пожелать ему здоровья, счастья и творческих успехов!

Сведения об авторе:

Ван Цзунху, доктор филологических наук, профессор Столичного педагогического университета, директор института иностранных языков СПУ (Пекин, Китай).

李靖 李 Дзинь (Леденёв А.В.)

**МЕМУАРНАЯ ЗАМЕТКА И КОММЕНТАРИЙ:
СКЛАДЕНЬ, ПРЕПОДНОСИМЫЙ МАСТЕРОМ ЛИ
ГОСПОДИНУ ГО В ЧЕСТЬ ЕГО ЮБИЛЕЯ**

好时节，愿得年年，常见中秋月¹

Заметка

Лет тридцать тому назад, когда я работал в славном городе Ярославле и бывал в Москве редко, случилось мне забежать на кафедру истории русской литературы XX века и встретить там

¹ Чудное время! // Осени золотой венец // Радуюсь, смотря на полную луну! (徐有贞 Сюй Ючжэн, поэт династии Мин). Перевод Ли Цзинь.

молодого преподавателя Михаила Голубкова, с которым я уже был знаком к тому времени лет десять. Застать я хотел кафедральный «генералитет», но никого из тогдашних профессоров в это время в к. 967 не было, и я немного приуныл (не помню точно, что мне нужно было от них).

Однако обаятельная Мишина улыбка (это свойство внешности вполне отражает характер юбиляра – всегдашнюю расположенность к общению, готовность поддержать и ободрить) быстро улучшила мне настроение. Мы поговорили о жизни и о литературе (общее настроение было тогда праздничным: едва ли не каждый день публиковались «возвращенные» шедевры), договорились «быть на связи» (как сейчас говорят), и нужно было идти по своим делам. Как-то так получилось, что у меня в сумке был только что приобретенный сборник И. Анненского, и мне почему-то захотелось подарить его Мише, что я и сделал на прощанье.

Лет через десять я уже работал на кафедре (вернулся из Ярославля в Москву), и как-то на перемене между занятиями мы с Мишей вспомнили давний эпизод, и выяснилось, что Анненского Миша давно ценит и очень хорошо знает (он мог цитировать его без всякого напряжения). И мы повспоминали «Смычок и струны», и помечтали – вероятно, каждый о чем-то своем, и как-то особенно хорошо помолчали.

Сейчас я на юге Китая, и здесь праздник середины осени (Полной Луны), и каждый третий китаец (или китаянка) носят фамилию Ли, что делает меня их фонетическим «однофамильцем»: если прочитать мою фамилию по слогам, то первый слог (второй предударный) за счет редукции звучит почти как «Ли», а все остальное... ну, все филологи хорошо знают про транскрипцию и транслитерацию, и даже про разницу между этими вещами.

Как бы то ни было, я хочу напомнить, что **6 (шесть)** в китайской культуре – особо почитаемая цифра. С китайской администрацией в том университете, где я сейчас нахожусь, мы общаемся по-английски. Михаил Михайлович много раз бывал в Китае, и хорошо знает нюансы китайской культуры. Ему нравится Китай, и это здорово! Надеюсь, небольшой «китайский акцент» в статье

о русской литературе, написанной по-английски, напомним ему о празднике Полной Луны и о счастье быть профессором русской литературы!

Комментарий

On the “lee” syllable in *Lolita*

It is a well-established fact that the intertextual density of Nabokov's novels is of a higher degree and that very few novelists might stand the comparison with Nabokov in this respect. Much attention has been paid by the annotators to the allusions of the middle syllable in *Lo-lee-ta* to *Annabel Lee* by Edgar A. Poe. Poe is referred to quite explicitly many times in the novel. It is no secret that these allusions have been deliberately implanted in the text by the narrator. Less obvious, however, are allusions of the higher level, invisible for English- and French-speaking Humbert Humbert, and, generally, elusive for rationalization. They stem from the initial lyrical impulses rather than from deliberate trimming and smoothing of the final text.

The initial lyrical “throb” of the future fictional composition might be presumably associated in Nabokov's imagination with the tunes and modes of Russian poetry. One of the latent evidences of lyrical heredity of Nabokov's novels is the tendency to charge semantically blank (or neutral) particles with strong contextual meaning, which is to use morphological particles (meaningless as such) as independent and meaningful units.

The very first lines of the novel – its opening exposure of the main lyrical theme – literally teem with the sound repetitions of “lo”, “lee” and “ta” syllables. The same sound repetitions are dispersed through “ullulations” of the other “real poem” – the list of Lolita's class. Sometimes and somewhere phonetics seems to be the only motivation for the particular choice of the name (e.g. Lull, Oleg). It is important to note that in the Russian version of the novel Nabokov rendered the names according to his specifically British pronunciation of the “l” sound and consistently used the “soft sign” (Ь) after “l”, therefore indicating the softness of the consonant. The uttermost importance of this seemingly irrelevant detail stems from the role the particle

“ли(ль)” plays in the Russian grammar, namely – the indication of interrogation in the sentence and the implication of at least two possible answers to a question (asked or implied). The intonation of ambiguity or doubt is often inherent to the word-combinations with the particle “ли”. It is with this particle that the oscillation of sense and rhythm in Russian poetry is closely connected. In a sense “ли” device is a grammatical agent of destiny or of artistic teleological intuition in making, – at the very point of choice (or of seemingly random selection) from the lottery wheel of carefully shuffled possibilities.

The flexibility of the particle, which refers to the option between its two phonetic variations, made it a favorite device of rhythmical adjustment in Russian poetry. Without turning to the specific lore of Russian versification I will exemplify the importance of “ли” particle in Russian poetry by just two citations:

1. Brozhu li ya vdol' ulits shumnykh...
V boyu li, v stranstvii, v volnah?
(Pushkin's lines, recalled by professor Pnin).²
2. O, kak davno! Skvoz' etu t'mu
Skazhi odno: *ty ta-li, ta-li?*
I struny lastilis' k nemu
Zvenya, no lastyas' trepetali.

Nepravda-l', bol'she nikogda
My ne rasstanemsy? Dovol'no...
I skripka otvechala *da*,
No serdtsu skripki bylo bol'no

("Oh, how long ago! Through this darkness
Tell me only, are you the one, the one?"
And the strings caressed the bow ringingly,
But trembled as they caressed.
Is it not true, we will never part

² See: Nabokov V. *Pnin*. Doubleday, 1957, pp. 67, 73.

Again? That is enough...
And the violin answered yes,
But the violin's heart was aching").³

The example taken from Annensky's poem is especially relevant to the issue under consideration. It is quite possible that the distant echo of the verses and some features of the image of Annensky himself provided Nabokov with additional creative impulses when he was developing the "theme" of the future novel. Arguments in favor of this suggestion are too numerous to list them all (neither of them, however, may serve as an utmost verification). Here are just a few facts given without meticulous argumentation:

1. The lines cited are from the central poem of Annensky's "Trefoil of Allurement." Annensky's poems, which comprise his second book of verses, *The Cypress Chest* (1910), are arranged according to the "trefoil" principle: each of the "trefoils" consists of three poems. The first part of the "Trefoil of Allurement", the poem entitled *Poppies*, contains the rambling metaphor, which includes the simile "like outspread wings of scarlet butterflies."

2. Some biographical details of Annensky's life are of the same semantic area, as that of Humbert Humbert's (Comparative Philology as his main subject, translations from the French poetry, his death of heart failure). Many characteristic features of Annensky's poetry might have helped Nabokov to shape the personality of *Lolita's* central male character. The specific poetic aura of the respected St. Petersburg scholar and (as it turned out not long before his death) the refined poet stems from the feeling of anxiety for the beautiful, from the insatiable longing for something sublime and elusive – longing, mixed with suffering and based upon infinitely refined reactions to odors, heightened sensitivity of touch, and even subtle response to temperature.

The sound echo of Annensky's line (ty ta-li, ta-li) is easily

³ Annensky I. "The Bow and The Strings." From Annensky I. *The Cypress Chest*. Bilingual edition / Tr. by R.H. Morrison. Ann Arbor: Ardis, 1982, p. 8. Italics are mine. – *AL*.

produced if the syllables “Lo. Lee. Ta.” are reshuffled in the succession “Ta. Lee. Lo.” The direct evidence of Nabokov’s special attitude toward these particular sounds is his poem *Irregular lambics*, written at the same time that the last portions of *Lolita*, that is in 1953. The poem is not only an exquisite play on *lo-*, *li-*, *ta-* : two final lines produce magic metamorphosis of the *esli* conjunction. The poem plays with the following note: «Title. “Irregular” (or “faulty”, *nepravil’nie*) refers to the fact that in Russian prosody *esli* (if) is never scudding, as for example the word *meshdu* (between) is allowed to be by an old tradition. There is no reason, however, why this other light and fluid disyllable should not be treated similarly, especially at the beginning of an iambic line»⁴.

The most condensed definition of Nabokov’s literary style, from my point of view, is his own poetic formula “nich’ya mezh smyslom i smychkom”, literally, “the draw between sense and the bow”⁵.

All I want to suggest is not to overestimate the analytical deliberateness of Nabokov’s novels and not to dismiss its underlying lyricism.

Сведения об авторе:

Леденёв Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия); декан филологического факультета МГУ-ППИ (Шэньчжэнь, Китай).

⁴ Nabokov V. *Poems and Problems*. New York: McGraw-Hill, 1971, p. 145.

⁵ Nabokov V. *Stikhi*. Ann Arbor: Ardis, 1979, p. 287.

Б.В. Соколов

О МИХАИЛЕ ГОЛУБКОВЕ

С Мишей Голубковым я познакомился в 1991 году, когда перешел работать в Отдел советской литературы ИМЛИ РАН. Тогда наше знакомство продлилось недолго, наверное, меньше года. Вскоре Миша из ИМЛИ ушел, чтобы сосредоточиться на преподавании в МГУ. Мне запомнился его острый интерес к русской истории, причем он всегда настаивал, что история литературы непременно требует теоретического осмысления, иначе филологическая наука – уже не наука.

Потом мы расстались на много лет и вновь встретились только осенью 2005 года. Судьба занесла меня на заседание диссертационного совета филфака Московского Городского Педагогического университета на Большой Пироговской. И тут я увидел Мишу. Вернее, это он меня окликнул. Я-то его узнал не сразу, ведь теперь он был с бородой. И так получилось, что Голубкову как раз нужна была моя книга о Владимире Сорокине, творчеством которого он тогда очень интересовался. Книжка у меня, по счастью, была с собой, и я ее Мише с удовольствием подарил. С тех пор мы стали встречаться чаще и довольно быстро подружились. Я стал порой появляться на заседаниях диссертационного совета филфака МГУ и видел, как Миша неизменно доброжелательно относится к соискателям и какой он хороший организатор. А когда я работал над биографией Вольфа Мессинга для ЖЗЛ, Миша неожиданно признался, что литзаписчик мемуаров Мессинга, известный журналист Михаил Хвастунов, – его отец. Потом я и с Мишиными сестрами познакомился. А в работе над биографией Мессинга мне Миша тогда помог и советом, и кое-какими материалами.

Потом увидел я Мишу и как руководителя кафедры, поразился, как он умеет ненавязчиво, не применяя авторитарных методов

руководства и никого не обижая, всегда провести свою линию. А для этого нужен подлинный талант. И я глубоко уважаю моего друга за то, что он всегда держит свое слово и до последнего сражается за каждого своего студента, аспиранта и сотрудника. А еще Миша глубоко убежден, что на кафедре жизненно необходимо заниматься не только преподаванием, но и наукой, и привлекает к научным штудиям и аспирантов, и студентов, свято веря, что сплав энтузиазма молодых и опыта старших может привести к действительно прорывным открытиям.

Сведения об авторе:

Соколов Борис Вадимович, доктор филологических наук, директор по связям с общественностью Ассоциации исследователей российского общества «АИРО-XXI» (Москва, Россия).

Л.Г. Кихней

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД СТРАНИЦАМИ РОМАНА МИХАИЛА ГОЛУБКОВА «МИУССКАЯ ПЛОЩАДЬ»

Вольф Мессинг в 1937 году в одном из варшавских театров предсказал «гибель Гитлера, если он повернет на Восток». Этот исторически достоверный и в то же время логически необъяснимый акт предвидения будущего, отображенный в одной из ключевых сцен «Миусской площади», становится жанровой призмой, сквозь которую «прозревается» «даль свободного романа», написанного профессиональным московским филологом Михаилом Голубковым.

О чем этот роман? На первый взгляд, это еще одно художественное отражение многократно исследованного жизненного материала. В центре повествования драматические перипетии московской семьи, втянутой в водоворот сталинской эпохи. Константин Грачев (герой первой части триптиха «Москва – Берлин (1933)») связан с деятельностью советской разведки в Германии; его брат Борис (герой второй части «Утро красит нежным светом... (1937)») – с деятельностью наркомата, возглавляемого Орджоникидзе и фактически уничтоженного в 1937 году; их сестра Антонина (героиня третьей части «Солнечная активность в марте (1952)») невольно оказывается причастной к «делу врачей»... Однако постепенно читатель начинает понимать, что речь в романе идет о другом...

Мистика истории, иррациональная логика судьбы – вот главный предмет авторского внимания, тот фокус, который стягивает в единое смысловое целое разрозненные сюжетные линии трех частей романа. Фабульные повороты увлекают читателя в лабиринт частных судеб – лабиринт, построенный на извечном сопоставлении личности обстоятельствам. Герои, попадающие в практически безысходные ситуации Большого террора, казалось бы, обречены. Но в переломные моменты их жизни в действие вступают некие надличностные силы, воздействующие на исход событий и поведение людей.

Автор задается вопросом о природе этих сил: что это? цепь случайностей или некие неисследованные закономерности бытия? Непреложность этих сил подчеркнута знаковой фигурой Мессинга, образ которого при всей своей реалистической подлинности становится неким «мистическим» камертоном повествования.

Парадоксальное соединение реально-исторического и мистического планов бытия реализуется автором в переплетении двух сюжетов: явного и тайного. Явный сюжет связан с бытом, повседневным «живым» миром. Тайный сюжет двойится: с одной стороны, он соотносится с омертвевшей идеологической реальностью, ставшей фатальной силой истории; с другой – ассоциируется с силами Провидения, Возмездия и пр.

В итоге вещные детали, бытовые ситуации (с помощью которых автор мастерски воссоздает колорит эпохи) при всей своей конкретности и «чувственной» достоверности становятся вестниками судьбы. Портсигары, черные драгоценные камни оказываются символами, которые выполняют магическую функцию соединения двух пластов реальности. Двоятся также некоторые эпизоды романа: так, Елифания Степановна, сотрудница органов, от которой зависят жизни десятков людей, вдруг проваливается сквозь разобранный сантехниками пол коммунальной квартиры и попадает в кипящий чан с бельем (чем не адский котел с кипящей смолой?). И эта бытовая катастрофа оказывается спасением для обреченных по «делу врачей». Жизненный сюжет потек по другому руслу...

Закономерно, что проблему «нераздельности и неслиянности» жизни и идеологии М. Голубков решает, ориентируясь на интертекстуальный опыт литературы, в частности, на гетевские и булгаковские ассоциации. Не случайно во второй части романа появляется образ черта («Люсика-Люцифера»), искушающего Бориса, а страшная энергия расщепления атома становится метафорой абсолютного зла.

В этом смысле идеологический мир, как он описан в триптихе, являет собой альтернативную инфернальную реальность, законы которой не совпадают с законами обыденного мира и подчас оказываются сильнее их. В связи с этим в романе затрагивается важнейшая философская проблема XX века – проблема поглощения живой жизни мнимой реальностью идеологии. Но иллюзорность этой реальности, по Голубкову, отнюдь не лишает ее энергетики, скорее, наоборот – она часто оказывается роковой силой, которая влечет героев к гибели. Часто трагизм ситуации связывается с катарсическим очищением (вспомним, например, эпизод, когда Бориса в финале второй части уводят по «белой дороге»).

Однако автор дает и другие модели поведения героев: так, вслед за Солженицыным он задается вопросом о странном поведении людей на политических процессах (в этом плане любопытны размышления Бориса о подсудимых, выступающих в качестве своих собственных обвинителей).

В романе поставлена еще одна важная философская проблема, связанная с ответственностью ученого перед человечеством, она намечена уже во второй части триптиха и развернута в его третьей части. Попытки сумасшедшего ученого Афанасия Шумелко переделать человеческую природу (пришить голову человека к телу барана) в широком историческом контексте можно понимать как реализацию идеологических метафор, связанных с призывами создания сверхчеловека (своего рода социалистической «белокурой бестии»).

Однако ирония истории заключается в том, что безумные устремления к радикальной переделке человека обречены на пародийный и одновременно трагический финал. Так, эксперименты Шумелко заканчиваются тем, что он отрезает голову Борису Яновскому, главному редактору Госкультпросветиздата. Здесь невольно вспоминается эпизод из первой главы «Мастера и Маргариты», что позволяет двояко трактовать эту трагифарсовую ситуацию. Характерно, что в роли «консультанта с копытом» в романе выступает Сталин, что опять же намекает на «демоничность» власти.

Выявление закономерностей человеческой судьбы, связанной не только с исторической эпохой, но и с высшими силами, требует новых повествовательных стратегий (которые Николай Гумилев называл методом «галлюцинирующего реализма»). В качестве таковых в художественном тексте могут выступать сюжеты сна, бреда, потока сознания. Зачастую М. Голубкову великолепно удается использовать эти повествовательные формы. Так, сцена гибели Орджоникидзе увидена героем как бы в тройном сне, при этом каждый раз, просыпаясь, Борис попадает в другой сон, который репрезентирует ту или иную из известных версий гибели соратника Сталина.

Тем не менее, вторая часть кажется несколько «затянутой», она изобилует описаниями и пространными внутренними монологами. А в некоторых случаях тайный и явный сюжет «не стыкуются», в результате чего отдельные ситуации оказываются сюжетно не мотивированными. Так, в рамках реалистической

поэтики появление Люцифера требует либо выстраивания авторского мифа (как это сделано у Гете или Булгакова), либо особой повествовательной мотивации – в духе «галлюцинирующего реализма», – иначе разрушается и структура образа, и само волшебство художественного вымысла.

К счастью, в первой и третьей частях романа подобного дисбаланса не ощущается, и читатель в полной мере может наслаждаться акмеистическим колоритом «городского текста», как бы осязая саму фактуру и «вещный мир» «эпохи Москвошвея». Но «московский текст» (не случайно в название романа вынесен топоним *Миусская площадь*) одновременно выступает и в ипостаси «московского мифа», вот почему фантазмагория и гротеск в историческом повествовании оказываются вполне естественными и органичными.

И последнее соображение. Все герои триптиха погружены в эпоху. Однако думается, что главным героем все-таки является само время, прячущееся за спинами персонажей. На играх со временем и построен магистральный сюжет романа – события прошлого бросают длинные тени в будущее, и возникают мотивы предсказания и предвидения. Роман оказывается «шкатулкой с двойным дном»: время исчезает, и фабула, которая, как правило, зиждется на линейном разворачивании времени, оказывается смещенной. В результате этого все ситуации двоятся, и сквозь быт начинает просвечивать бытие, сквозь сцепление случайностей – судьба, сквозь игру рока – человеческая воля и сила духа.

Прошло уже 12 лет со времени публикации «Миусской площади», и роман живет, обрастая отзывами, оценками, интерпретациями, но по-прежнему хранит в себе какую-то неразгаданную загадку, привлекая новые читательские поколения.

Сведения об авторе:

Кихней Любовь Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы Института международного права и экономики имени А.С. Грибоедова (Москва, Россия).

М.В. Бочкина

**К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
РОМАНА М. ГОЛУБКОВА
«МИУССКАЯ ПЛОЩАДЬ»**

Обращение к предшествующей литературной традиции в романе М. Голубкова «Миусская площадь» многообразно, что в целом характерно для практики писателей-неомодернистов. Богатый реминисцентный фон произведения многофункционален, отсылки прослеживаются и на идейно-содержательном уровне, и в системе персонажей романа, и на уровне мотивной структуры «Миусской площади». Заимствование образов и вечных сюжетов – не просто дань традиции: в первую очередь, отсылки в произведении реализуют диалогичность романа, автор мыслит свое творение как часть культурного процесса, он активно взаимодействует с ним, развивает существующие в литературе идеи, а подчас и полемизирует с ними. Роман, в котором исторические и социальные реалии выходят на первый план, тем не менее очень прочно связан с художественно-эстетической сферой как русской, так и зарубежной культуры. Подобные черты романа-триптиха позволяют отнести его к так называемому «филологическому роману», автором которого выступает профессиональный филолог, – как, например, А. Варламов, Е. Водолазкин и др. В романе «Миусская площадь» также можно увидеть черты жанра «интеллектуального романа», поскольку явления жизни в нем интерпретируются на границе литературы и философии. Можно сказать, что произведение рассчитано, в первую очередь, не на массового читателя, а на читателя эрудированного, хорошо ориентирующегося в культурном контексте.

В первой части романа-триптиха можно отметить отсылки к «Фаусту» И. Гете, к примеру, интересной деталью является вино «Черный доктор», которое внезапно достает из-под пиджака Вальтер, называя это «маленьким фокусом известного иллюзиониста». В развитии сюжета можно отметить мотив обмена судьбами: поменявшись портсигарами с Вальтером, Константин получает долгую жизнь на родине вместо предначертанной скорой смерти, которая настигает немца. Фауст же обретает новую жизнь и могущество в обмен на свою душу. В «Миусской площади» подчеркивается мистичность данного сюжетного поворота в описании сцены в Берлинском кафе: «...мир сузился до круга, высвеченного маленьким абажуром, и в этом кругу были два портсигара, со звездой и со свастикой, с колосьями и рысаками, и неспешно ложились в своем порядке карты, вышедшие из колоды и подвластные какой-то нездешней логике. И страшно было смотреть, и нельзя было не смотреть, как будто в самом деле в кругу света, выхваченного из тьмы, творились и решались две судьбы и две жизни»¹. Аллюзии к «Фаусту» присутствуют и во второй части романа. Мефистофель становится прообразом Луиса (он же Люцифер), пытавшегося заключить договор с Борисом. Луис способен останавливать время, подобно своему литературному предшественнику. Однако некоторые сюжетные пересечения, формирующие структуру романа, – отнюдь не основная функция данного мотива. С помощью обращения к указанному произведению автор «Миусской площади» вводит в свой роман философскую проблематику, развивая важную для драмы И.В. Гете идею, заключающуюся в том, что вера не противоречит познанию. Признание существования иррациональной области бытия, интуитивное его постижение и религиозное чувство, связанное со стремлением обнаружить закономерности своей судьбы, понимаются как цель познания, его условие, как высшая его ступень. «Да просто, по-моему, разумный человек

¹ Голубков М.М. Миусская площадь. Трём поколениям москвичей посвящается...: роман-триптих. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 61.

не может не верить»², – произносит один из персонажей романа, ученый-физик. «Высшая гармония, механизмы которой недоступны человеческому разуму»,³ – результат божественного сотворения мира.

Здесь возникает еще одна важная параллель – в повествовательной ткани романа прослеживаются аллюзии к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова. «Да вы хоть Канта вспомните, его доказательства бытия Божия»⁴, – отмечает все тот же ученый-физик, подобно тому, как разговор о Канте завязывается в романе М. Булгакова. «Видите ли, раз есть Бог, то есть и дьявол»⁵ – еще одна отсылка к беседе Воланда с Берлиозом. Одной из важнейших мыслей М. Булгакова, с которой солидаризируется автор «Миусской площади», является трактовка природы исторических событий как результата действий мистических сил, борьбы тьмы и света, лежащих в их основе. В романе также преломляются рассуждения М. Булгакова о дьявольской, inferнальной природе власти и ее механизмов. В первой части триптиха анализируется государственное управление в России и Германии в 1930-е гг. с их ритуальными действиями, с тотальным опьянением толпы, попытками «мистическими средствами получить максимально возможную власть»⁶. Процессы 1930-х и 1950-х гг. осмысливаются автором как попытка бороться с дьяволом его же средствами: «Вспомните великую инквизицию: думая, что борется с дьяволом, она творила руками только лишь его волю. Кстати, вам те времена ничего не напоминают? Скажем, практика охоты на ведьм? Всеобщее умопомрачение, когда в каждом угадывается слуга дьявола?»⁷. К слову, от М. Булгакова автор наследует не только идею власти дьявола на земле, его влияние на социально-политические процессы, разрушившие судьбы героев романа.

² Голубков М.М. Миусская площадь. Трем поколениям москвичей посвящается...: роман-триптих. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 133.

³ Голубков М.М. Указ. соч. С. 134.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 59.

⁷ Там же. С. 137.

Влияние классика прослеживается и на других уровнях, к примеру, в разработке московского текста в романе, топографии Москвы в «Миусской площади».

Особый реминисцентный фон «Миусской площади» создают произведения В. Набокова, писателя, чье творчество всегда составляло интерес М. Голубкова как филолога. В своем романе М. Голубков вступает в творческий диалог с В. Набоковым. Одним из важнейших в произведении является мотив прозрачности. Борис отмечает прозрачность окружающих: «И тут Боря понял: он уже видел прозрачного человека, который шел с женой по тому самому скверу, где они с братом беседовали только что, а потом растворился в воздухе, исчез!»⁸. В образе Луиса прозрачность тесно связана с его дьявольской сущностью. По мнению Константина, для радиации все люди прозрачны и пронцаемы. В «Приглашении на казнь» В. Набокова лейтмотив прозрачности подчеркивает отличие главного героя от всех остальных людей. С Цинциннатом, отмечающим свойства прозрачности в окружающих, соотносится Борис, увидевший в людях подобную особенность. Сходство героев состоит еще и в том, что они оба становятся жертвами алогичного обвинения. Гротескный судебный процесс в «Приглашении на казнь» является прямой параллелью к ситуации 1937 г. Трактовка событий этого времени восходит к набоковским идеям, которые, в свою очередь, близки кафкианскому абсурду: «Повседневность все более и более походила на фантасмагорию, и Борис Алексеевич начинал понимать, что истину он перестает знать, как будто один или несколько немногих извлекли из него самую возможность ее постижения. Себя же он начинал ощущать актером массовки, втянутым против воли в пьесу абсурдистского театра»⁹. Судебные процессы 1937 г. сравниваются с театральными действием с его шутовской эксцентрикой, со сном: «В какой-то момент Борису представлялось, что он просто перепутал сон с

⁸ Голубков М.М. Указ. соч. С. 123.

⁹ Там же. С. 185.

явью и вся эта политическая галиматья с разнообразными политическими блоками и центрами просто-напросто приснилась»¹⁰. «Это было подлинное зазеркалье, мир странных подобиий и мнимостей, обладающий, однако, несомненной иллюзией подлинности»¹¹ – описание судебного процесса в романе дается в кафкианских и набоковских традициях, отмечается гипнотическая странность подсудимых, противоречие их реального положения и действий. Ситуацию 1937 г. Борис характеризует как «алогичность происходящего». М. Голубков формулирует в своем романе мысль о советском государстве как чрезвычайно противоречивом явлении, в котором «два противоположных сюжета парадоксально слились»¹², где наряду с научно-техническим прогрессом и развитием оказывались возможны политические репрессии. Подспудный сюжет «являл собой некое страшное подобие чеховского подводного течения, выстраиваемого неким неявным драматургом по законам зазеркалья, как если бы на шахматной доске вмиг изменились правила и ферзь, сохраняя величественные очертания, превратился в пешку, а конь, не утратив горбатой прыгливости, – в короля, и характер подобных метаморфоз нельзя было предугадать»¹³. Здесь возникает еще один набоковский мотив – мотив шахмат, аллюзия к роману «Защита Лужина». Однако хотелось бы отметить не только сходство героев, пытающихся защитить свое право на частную жизнь. Между героями В. Набокова и М. Голубкова есть принципиальное различие – герои «Миусской площади» стремятся отгородиться от общественного зла, но отнюдь не от самой истории, им присуще чувство личной ответственности перед ней, они осознают необходимость сделать верный, с моральной точки зрения, выбор.

Мысль о борьбе с дьяволом его же методами, приводящими лишь к исполнению его воли, реализуется в романе также с по-

¹⁰ Голубков М.М. Указ. соч. С. 209.

¹¹ Там же. С. 210.

¹² Там же. С. 195.

¹³ Там же. С. 184.

мощью обращения к творчеству Ф. Достоевского. Примечательно, что в первой части романа упоминается Раскольников. Идея зла во благо и насильственной справедливости как основная характеристика власти затрагиваемых в романе эпох развенчивается в «Миусской площади», как и в романе Ф. Достоевского. Называется в произведении М. Голубкова и Свидригайлов, отчасти дублирующий теорию Раскольникова. На идейном уровне своеобразно преломляется мысль Ф. Достоевского о совести, нравственном самосуде личности, несравненно более страшном, чем суд внешний, государственный и общественный. Борис поступает по совести, жить не по правде для него хуже, чем быть несправедливо осужденным. Отправляясь под арест, он осознает, что «это восхождение есть великая жертва, которую ему нужно принести и во имя своей сестры тоже»¹⁴.

Тему разработки атомного оружия в романе «Миусская площадь» автор затрагивает не без оглядки на роман А. Солженицына «В круге первом». Проблема нравственного выбора, личной свободы в условиях сталинских репрессий волнует обоих авторов. М. Голубков, как и А. Солженицын, отвергает возможность компромисса ради спасения собственной жизни, однако писатель дает совершенно иную трактовку вопроса о создании атомного оружия. В своем письме Кузнецов отмечает, что, несмотря на всю опасность атомного оружия, его появление нельзя предотвратить. Единственной возможностью не допустить его применение он видит в наличии его у каждой из враждующих сторон, в частности у СССР. Поэтому для Бориса немыслимо передать информацию о разработке атомного оружия в Америку, и даже под угрозой репрессий; он понимает всю ответственность не перед властью, проявления которой негативны для героя, а перед страной и историей.

Интертекстуальные переключки в романе «Миусская площадь» реализуют не только связь романа с предшествующей литературой, но и «включают» взаимодействие трех частей романа,

¹⁴ Голубков М.М. Указ. соч. С. 276.

пронизывая романное полотно на мотивном уровне. В то же время отсылки к широкому контексту формируют диалогичность романа, его философскую и нравственную проблематику.

Сведения об авторе:

Бочкина Мария Васильевна, кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы.

ИССЛЕДОВАНИЯ

В.В. Агеносов

**ТАИНСТВЕННЫЙ СВИДЕТЕЛЬ ИСТОРИИ
С «ПЯТНИСТОЙ БИОГРАФИЕЙ»
(М. Соловьев и его роман «Когда боги молчат»)**

Имя Михаила Соловьева (Михаила Степановича Голубовского) до недавнего времени было неизвестно не только отечественному читателю, что вполне естественно (эмигрант), но даже и писателям послевоенной эмиграции. Ни в одном исследовании русской литературы этого периода не упоминаются ни его двухтомный роман «Когда боги молчат», переведенный на многие языки, ни вышедшие в нью-йоркском издательстве имени Чехова «Записки советского военного корреспондента».

Обладая, по его собственным словам, «пятнистой биографией», Соловьев тщательно запутывал будущих исследователей, давая самые разные, порой противоположные сведения о себе.

С достоверностью не известно, родился ли он 15 марта 1907 или 1908 года. Известно только, что в селе Петровском на Ставрополье в многодетной семье крестьянских революционеров. Отец погиб в Гражданскую войну. Из пяти его братьев четверо были героями Гражданской войны: старший брат Степан, убегая из белогвардейского плена, отморозил ноги; Василий был красным командармом, генерал-лейтенантом, в Великую Отечественную воевал под Москвой, дошел до Берлина. Иван выбрал карьеру профессионального военного и дослужился перед войной до подполковника. Григорий был убит в 1932 г. кулаками. Михаил уже в 12 лет вместе с 13-летним братом Иваном вступает в сформированную в 1918 г. 1-ю Ставропольскую рабоче-крестьянскую дивизию. В 1920-м воевал в составе Первой Конной.

Как участник Гражданской войны учился со стипендией имени Фрунзе сразу по двум специальностям (журналистика и исто-

рия) в МГУ, после окончания которого отправился на Дальний Восток. Если исходить из автобиографического романа «Когда боги молчат», то Михаил участвовал в строительстве Комсомольска-на-Амуре. Известный исследователь послевоенной эмиграции И.Р. Петров считает, что пребывание Голубовского в Дальне-Восточном крае подтверждается двумя его книжками¹. Некоторое время будущий писатель работал в аппарате Верховного Совета. Затем перешел в «Известия» спортивным репортером. Официально это называлось «заведующий сектором физической культуры и культурных развлечений». В 1932–1936 гг. он – военный корреспондент «Известий» и офицер Красной Армии. После процесса над редактором «Известий» Н.И. Бухариным был в числе многих сотрудников газеты выслан из Москвы. Однако вскоре его вернули в число армейских корреспондентов. Участвовал в Финской войне.

В начале Великой Отечественной войны был старшим лейтенантом, командиром казачьего разведывательного эскадрона в корпусе Доватора. В сентябре (или октябре) 1941 г. оказался в плену в лагере военнопленных под Яропольцем. По его словам, из лагеря военнопленных его выкупили в ноябре 1941 г. сердобольные русские женщины.

А уже весной 1942-го Голубовский стал редактором бобруйской газеты «Новый путь». Печатался под псевдонимом Бобров.

Вопрос об участии будущего писателя в РОА весьма запутан. Сам он в письме 1950 г. старейшей политической деятельнице Е.Д. Кусковой пишет, что не грешен. Что по его требованию ИРО² изучил картотеку власовского движения, и там его имени нет³. Вместе с тем из романа известно, что он встречался с Власо-

¹ Козловский Ю., Голубовский М., Петухов П. Работа сельских советов Дальне-Восточного края. М.: Сов. строит-во, 1932. Голубовский М. Десять лет проведения ленинской национальной политики в Дальне-Восточном крае. М.: Сов. строит-во, 1933.

² ИРО – Международная организация по делам беженцев (англ. International Refugee Organization IRO) была учреждена ООН 20 апреля 1946 г. для оказания помощи беженцам, появившимся в результате Второй мировой войны.

³ Опубликовано И.Р. Петровым. См.: На всю эту братию надо хороший кулак. Письмо М. Соловьева Е.Д. Кусковой. Режим доступа:

<http://labas.livejournal.com/1051170.html> (дата обращения: 31.01.2019).

вым. Однако Голубовский, видимо, понял, что сотрудничество Власова с немцами дискредитирует идею освободительного движения и попытался создать некую иную структуру, органом которой была редактируемая им почти независимая от власовского движения газета «Руль». О том же говорит его дружба с вождем т.н. Локотской республики Брониславом Каминским, утопически утверждавшим возможность независимости будущей России от Германии. Тем не менее, по сведениям И.Р. Петрова, в мае 1945 г. Бобров был арестован вместе с 12 другими чинами РОА.

Конец войны встретил в Австрии в лагере Парш под Зальцбургом (Австрия), где издавал журнал «Огни» и редактировал газету «Почта Колумба»⁴. За 1946–1949 гг. было выпущено, по данным указателя Шатова, 798 номеров. В Зальцбурге же издал книгу «Сонник» не очень высокого качества, которую в США переиздал Керша (Бруклин, Нью-Йорк, 1950-е, США). Переехал в США, жил в Александрии (штат Вирджиния).

В 50-е гг. занимался активной общественной деятельностью: входил в руководство леводемократического мельгуновского Союза борьбы за свободу России (отвечал за издательскую деятельность)⁵, в Совет Освобождения Народов России, Союз Андреевского флага. В результате травли НТС-овцами, не простившими Соловьеву критику их позиций, он вынужден был уйти из Союза, основал переводческую контору и всего себя посвятил литературному творчеству.

За десятилетие 1953–1963 опубликовал роман «Когда боги молчат», «Записки советского военного корреспондента».

В 1962 г. выходит необычный мистический роман М. Соловьева «The Smiling Kouros». В пяти главах («визитах») незнакомец рассказывает историю необычной любви как героев романа, так и

⁴ Сведения о ди-пийском периоде жизни М. Соловьева предоставлены мне Р.В. Полчаниновым.

⁵ Существует карикатура, опубликованная, судя по стилистике рисунка, видимо, во Франкфуртском «Сатириконе»: за столом сидит С. Мельгунов, за ним А. Керенский, а рядом опирается на стол М. Соловьев. См.: Умирать надо вовремя. Режим доступа: <https://dahr-blog.livejournal.com/1044670.html> (дата обращения: 31.01.2019).

статуи юноши Куроса, ищущего свою Кору. Несмотря на то, что действие происходит в современной Греции, основные персонажи носят античные имена: Пенелопа, ее подруги Титина и Тотула, сестра Пенелопы – Анна. Роман был написан на русском языке, но русский текст не сохранился. Имеется только английский перевод Г. Стивенса (H.C. Stevens).

Что делал М. Соловьев последующие 16 лет, покрыто тайной. Умер он в апреле 1979 г. Более точная дата неизвестна. Похоронен в Вашингтоне.

Главное произведение писателя – роман «Когда боги молчат» (1953, русская редакция – 1963).

Создав эпическую картину жизни большой семьи Суровых, «людей хлеборобческой природы, но не хлеборобов», Тимофея, его жены тетки Веры и их 19 детей, Соловьев ставит в центр повествования самого младшего «поскребыша» Марка. Ему к началу революции и Гражданской войны всего 11 или 12 лет. Это позволит писателю, как он сам скажет, «посмотреть, что выйдет из этого, от детства потрясенного человека, и куда он дальше пойдет». «Поглядеть, что выйдет из человека, в новую почву, в революцию, корнями вросшего, ничего, даже воспоминаний, за революционными пределами не имеющего, и бедой, трудом, ударами закаленного, и нормального родительского водительства лишенного, и совсем в одиночестве среди людей войны оказавшегося».

Каждый этап жизни Марка связан с той или иной исторической вехой жизни России. Писатель воссоздает сложную и противоречивую эпоху в конкретном ее воплощении.

Уже в первой главе писатель, подобно автору «Тихого Дона», не только показал довоенную жизнь земледельческого села, «ставропольской нации», но и первые тревоги, доставшиеся семье Марка: гибель на фронте двух его старших братьев Якова и Сереги, драму потерявшего руку Семена.

Достаточно зажиточное южное хлеборобское село после Первой мировой войны, в которой погибло множество односельчан, совсем не хочет продолжения старой власти. Революцию хлеборобы воспринимают как начало новой справедливой жизни.

В романе с легким юмором показан мирный процесс перехода власти к Совету. «Никто, – говорит писатель, – за власть не борется, никто не сопротивляется, даже передел земли прошел без особых споров и потрясений... То было время, когда люди... мечтой жили, полновесному революционному слову верили и думали, что мир великой правды перед ними открывается».

Но силы столь любимого некоторыми современными публицистами самодержавия не могли смириться с новым порядком. И очень скоро персонажи романа, в том числе и семья Суровых, столкнулась с жестокостью защитников старого порядка. Только в «Тихом Доне» и много позднее в «Докторе Живаго» можно найти такую диалектическую оценку Гражданской войны, какую дает М. Соловьев:

«Междоусобное побоище – болезнь заразная: заболеешь, скоро не вылечишься. Казалось попервоначалу, что недоброе братоубийственное дело долго твориться не может, опамытуются люди, ведь братья же, христиане православные, и делить им вроде нечего. Но дальше в лес – больше дров. Дни тяжелые, словно лопасти каменного молотильного катка, катились, и все меньше оставалось у людей надежды, что кончится взаимное истребление и брат брату руку подаст. Что-то темное и страшное, от людей может вовсе независимое, тем недобрый дням свой жестокий облик давало, и люди не имели силы темному и страшному препону воздвигнуть».

И он же словами командира зеленых Павла Хлопова объясняет, почему в этой жестокой междоусобице участвовали те, кто еще недавно был горячим сторонником перемен: «Приехал в хутор таким апостолом, что хоть сразу на кресте за коммунистическую веру распинай. А потом стал примечать: новая власть большую нелюбовь к народу имеет, жалости в ней нет».

Стоило красным проявить эту жалость, объявить амнистию борцам с незаконными действиями большевиков – и отряд зеленых складывает оружие и возвращается к мирному труду. Другое дело, что, как выяснится в конце первой книги романа, не надолго хватило у власть имущих гуманизма: при сопротивлении кре-

ствия созданию колхозов вспомнили об амнистированных зеленых и погнали их в Сибирь.

Уже во втором томе романа автор устами одного из персонажей выскажет только сегодня устанавливающуюся мысль о том, что история Гражданской войны трактовалась упрощенно – «на одной стороне трудовой народ, отменяющий неправду и зло старого, а на другой – защитники старого, эксплуататоры, буржуи и прочее в этом роде. Так ли это? Отвечает ли это правде? Это отвечает той простой и единой мерке победителей, которой мы хотели все мерить, но правде отвечает? ...Отбросив нашу мерку, нам придется признать, что у белого движения была своя правда, и в свете дальнейшего не такая уж и худосочная. Оно было попыткой сдержать наш анархический, опасный бунт, который мог принести и принес России неисчислимые беды... В белом движении не люди голубой крови, а фронтовые солдаты и офицеры сражались, а мы о них – враги трудового народа! В нем было много такого, что способно украсить историю любого народа, а мы – нам не подходит, сгружай на свалку... Защитники, мол, привилегий. С таким упрощением можно, конечно, жить, даже удобно, но когда увидишь его нутро, становится противно... Победили те, которым наплевать, и установили они железную истину, что всякий, кто был, есть и будет против них – слуга дьявола и подлежит истреблению...».

Вновь приведем цитату из романа: «На каком-то крутом повороте пути простая и добрая правда выпала из колесницы русской революции, и тогда, в этот несчастный момент, особые свойства и заслуги человека были отменены, и стал он как бы во все и не венцом творения, а пузырем на болоте, о котором люди жестокие еще и скажут, что вонюю тот болотный пузырь наполнен».

Нелишне вспомнить, что примерно в то же время, когда создавался роман Соловьева, Б. Пастернак писал о сначала восторженном приятии Юрием Андреевичем Живаго революции, а затем о том, как она быстро ожесточилась, омертвела и стала ненавистна его герою.

Значительный интерес представляют для современного читателя главы о московском периоде жизни Марка.

Автор показывает, как уже в первых дискуссиях «взбудораженного поколения взбаламученного времени» формируются страшные принципы будущих лет, «азарт революционного разрушения... Новое поколение пробудили к жизни, привили разрушительные свойства революции, но созидательных идей не дали. Уничтожив прежние понятия о красоте человеческих отношений, новых не создали. Оставили человека голым на голой земле».

Казалось бы, давно забыт роман Пантелеймона Романова «Без черемухи» (в романе он назван «Без цветов»), но и сегодня актуально звучит вопрос о красоте человеческих отношений и противостоящем им безнравственном физиологическом удовлетворении желаний.

Казалось бы, кто сегодня помнит об обществе «Долой стыд» времен 20-х гг., демонстрация которого показана в романе, пропагандирующем эксгибиционизм. Но сегодня оно возродилось в демонстративном гомосексуализме и гей-парадах.

Характерно, что М. Соловьев не только развитием сюжета разоблачил эти явления, но и прямо выразил мысль, что «всевозможные вывихи тех лет больше всего в словах выражение находили, а во всем более существенном молодежь оставалась хорошей и чистой, то это ведь потому, что русская натура всегда была здоровой».

Иное дело влияние на людей практики коммунистического строительства, предполагающей возможность человеческих жертв во имя будущего. «Вера в цель, – рассуждает автор на страницах романа, – была шорами, надетыми на его [Марка. – В.А.] глаза; из-за них он [и не он один. – В.А.] только вперед видел, а то, что по сторонам проносится, что позади остается, как бы вовсе и не замечал».

Несколько страниц романа, посвященных взаимоотношениям Сталина с женой и ее матерью, убедительно показывают, насколько был убежден в праве на жестокость во имя будущего вождь партии. Можно найти некоторые неточности в описании

похорон Надежды Аллилуевой и посещении Сталиным ее могилы. (Впрочем, художнически эти не имевшие места визиты описаны с необычайной глубиной и достоверностью.) Но несомненно, что автор романа сумел показать постепенное вырождение партии и искажение великих целей революции.

«Учение партии, – утверждает М. Соловьев, – хоть и принятое новыми апостолами всевластия, еще жило, но оно уже теряло свое началополагающее значение: началом становилось не учение, а единодержавная воля. Жестокий прагматизм убивал последние остатки партийности... Вера умирала, фразеология крепла».

Это противопоставление поистине грандиозных планов и их бесчеловечного воплощения убедительно реализовано в сюжетах строительства города на Амуре, добычи необходимых стране угля и леса. Энтузиастов-комсомольцев, съехавшихся со всех уголков СССР на грандиозную стройку, совершенно бессмысленно отправляют зимой в тайгу, где нет ни жилья, ни продовольствия и – главное – где до весны нельзя начинать строительство.

Вставной эпизод (записки геолога Петра Сергеевича Новикова) о том, как на добычу найденного им угля были брошены тысячи заключенных, помещенных в нечеловеческие условия, составших и погибнувших вместе с охранявшими их конвоирами, дважды повторяется. В сценах заготовки леса принудительно отправленными на эту работу колхозниками и опять же заключенными; и в рассказе о восстании заключенных на прииске Холодном. Тем самым «осатанелость» показана не как единичное явление, а как закономерность.

Характерно, что герой романа Марк Суров, уже во многом начавший сомневаться, отказывается признать правду восставших в Холодном, бросает им обвинение в предательстве и угрожает расправой, хотя и видит страшные последствия насаждавшихся на прииске правил.

Будущее, показывает автор романа, все еще было универсальным оправданием происходящего. Марк уверен: «Оно придет, и если не все их ошибки, срывы, падения оправдает, то все-таки

скажет, что достойны они милости и снисхождения, так как, будучи несовершенно и слабыми, взяли на себя подвиг и положили начало векам новых свершений».

Но если Марку Сурову понадобится еще немало времени, чтобы во втором томе романа понять, что цель не оправдывает средства, то М. Соловьев пытается уже в первом томе найти истоки этого заблуждения: особенность русского характера, по мнению писателя, – «однолюбство, иступленная приверженность единоверию и легкость, с какой мы подавляем сомнения, не зная им подлинной цены. Сомнения мы часто принимаем за слабость, тогда как с них все великое зачинается. Другой стороной нашего однолюбства является нетерпимость к инакомыслящим. Того, который не согласен с нами, мы сразу к врагам причисляем, огнем и мечом истребляем, не понимая, не зная, не веря, что свобода не с единства, а с различий зачинается, и если действительно о свободе болеть, то прежде своей, чужую свободу нужно уважить».

Значительны страницы, где показано, что лишь немногие понимают необходимость демократии, свободы мнений, пытаются противостоять догматическим требованиям. Так, наблюдая за беспартийным только что освобожденным из ГУЛАГа инженером Виноградовым, настойчиво, хотя и бесполезно пытающимся опровергнуть приказ Сталина зимой отправить тысячи людей на Амур, Марк приходит к неутешительному выводу, что Виноградов среди членов бюро крайкома партии – «единственный, кто сам по себе, просто человек. Все другие – винты и винтики, объединенные в машину их чувством партийности, дисциплины, сознанием, что так должно быть. Все они были винтами и винтиками машины власти, и каждому винту и винтику положена нагрузка и функция, и каждый обречен на износ и замену.

А Виноградов сам по себе, сила в себе. «А наша сила в чем?», – мысленно спросил себя Марк, и тут же ответил. В совместности. В партийности. Стадности. Влились в общее. А Виноградов не влился. Его воля вне совместности. В нем самом воля, и она его воля, а не общая».

Лишь немногим партийным работникам, героям романа, присуща такая самостоятельность мышления (например, первый воспитатель Марка Пересветов, большевик-подпольщик бывший секретарь крайкома Вавилов), но их ждет трагическая судьба.

Итогом первого тома служит авторское начало тома второго:

«Россия во тьме задыхалась; мутное солнце обреченности, под которым ей довелось жить, не светило и не грело – мертвое солнце. Просто немыслимо придумать, какое зло до войны совершено еще не было и что не было сделано, чтобы русскую народную правду окончательно забить и в глубокое подполье загнать. Вовсе одинокой и беззащитной правда тогда осталась – ведь она в человеке живет, делами его движется, совестью его дышит, а если человек задавлен и страшно, самоубийственно молчит, и страшно, самоубийственно голосует, апробирует и аплодирует, то какая же он правде защита? Одним словом, перед войной тянулись годы, когда Россия набухала горем, а годы эти предуготовили минуту-смерч» – войну.

Во втором томе романа М. Соловьев рассказывает о том хаосе, который творился в первые дни войны, и одновременно показывает, как рядовые красноармейцы и их командиры в этой неразберихе совершали подвиги, как ценой многочисленных потерь совершался героический рейд в тыл врага. Не обходит писатель и вопрос о цене подвига. «Как при поражениях, так и при победах, русских солдат гибло больше, чем солдат противника, – подчеркивает автор романа. – О сохранении жизни воюющего человека те, что наверху, думать не хотели, что делает солдатский подвиг вдвойне святым».

Показана в книге и судьба попавших в плен советских солдат и офицеров. Лишь в наши дни стали известны страшные цифры потерь: за первые четыре месяца войны в плен, по официальным данным, попали 3,3 миллиона человек. Яркие конкретные описания существования в фашистских пересыльных лагерях прямо в поле писатель сопровождает страшным мартирологом: «Сколько людей в тех пересылках было – не считано, сколько в общих ямах-могилах погребено – неведомо, сколько беды лагерные лю-

ди хлебнули – не рассказано». Не менее драматично описаны и стационарные лагеря для пленных: «Душегубка, а то, что и в ней люди как-то выживали, нужно признать за одно из чудес войны и за свидетельство подвига, все еще не описанного». Автор отдает дань уважения советским военным врачам и медицинским сестрам, спасшим тысячи узников, называя их великими подвижниками: «Они... боролись в голоде, в царстве вши, в мире великого отчаяния».

Сегодняшнему читателю все эти факты покажутся знакомыми. Он знает их из повестей Константина Воробьева «Убиты под Москвой» (1963) и «Это мы, господи!» (опубликована в 1986); из романов В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (опубликован в 1988) и В. Астафьева «Прокляты и убиты» (1995). Нелишне напомнить, что впервые роман «Когда боги молчат» вышел в 1953.

Расскажет автор романа о том, что ответной реакцией на безразличие советских властей к судьбам воинов стало нежелание чудом вышедших из окружений солдат, осевших в примках у сельских вдовушек, возвращаться в строй, идти в партизанские отряды.

Есть и еще один аспект войны, до сих пор лишь слегка получивший отображение и осмысление как в научной литературе, так и в художественной. Речь идет о жизни нашего народа в фашистском тылу, под фашистским игом.

«В войну... было много такого, о чем не говорится и, Бог весть, будет ли сказано... Много лет с войны прошло, а правде о тогдашней жизни людей, отданных врагу, до сих пор хода не дается», – говорит Соловьев в одном из авторских отступлений и пытается восстановить утаенную правду.

С первых страниц второго тома писатель утверждает, что «немецкая дорога с русскими дорогами совсем не смыкается». Вместе с тем миллионам людей, оказавшихся в оккупации, брошенных на произвол судьбы, нужно было жить. И в свете этого провозглашенная Сталиным тактика сожженной земли (не оставлять немцам заводов, полей, продовольственных складов) была антигуманной по отношению к своим людям. Страдали не столько немцы, сколько оставшееся без средств существования население.

Вначале Марка неприятно поражает, что идет война, «враг кругом шатается, а они [люди. – В.А.] словно от всего в стороне живут и ничего знать не хотят». Но со временем Марк понимает, что «немецкая оккупация растекается по поверхности земли, корней у нее нет. А кругом происходит подспудное, что невысказанно трудно выразить. Живая завязь возникает, жизнотворение ничем и никогда не может быть остановлено. Государства воюют, а люди живут волей к жизнотворению». Отлученные в колхозах от собственности крестьяне засеивают поля. Рабочие налаживают производство кастрюль, необходимых каждой хозяйке. «Мысль пришла – немец тут вовсе не самое важное. Немецкие войска, автомобили, танки, щеголевато одетые офицеры в высоких блестящих сапогах, немецкая речь – все это постороннее, а за ним, за этим фасадом, живет совсем другое и это другое – русские люди, русская земля, небо русское, жизнь русская».

Не менее сложной и неоднозначной оказывается и проблема сотрудничества с немцами. Дважды сталкивает писатель своего героя со старостами в оккупированных районах. Знакомится Марк и с бургомистрами, и с полицейскими. И начинает понимать, что всех этих людей в предатели и немецкие наемники зачислять – «одна из хитрых неправд войны. Были такие, что людей бедой били, но и такие, что людей от беды защищали». Надо было налаживать жизнь под немцами, обеспечивать население питанием, заботиться о детях и сиротах, о стариках. Надо было кому-то жестко пресекать беспредел выпущенных немцами из тюрем уголовников. Часто жители, а то и партизаны, просили уважаемых и честных людей стать старостами и бургомистрами. Многие из них прятали евреев, помогали сбежавшим из немецких лагерей военнопленным.

И вновь скажем, что только через 17 лет в повести В. Быкова «Сотников» встретится аналогичный сюжет.

Автор романа показывает и становление народного сопротивления немецкой оккупации. Другое дело, что перед любимыми персонажами писателя встает проблема, лишь много лет спустя получившая продолжение в «Жизни и судьбе» В. Гросс-

мана: «Простая победа над иноземным врагом – мало для нашего народа... дали немцу пинка, выиграли войну, а дальше?» Герои романа, противостоящие врагу, хотят сказать вернувшейся советской власти: «Милости просим. Но только давайте вместе землю в порядок приводить и старое рушить. Мы без вас тут кое-чему научились, давайте теперь вместе. Народ, если он вместе, все может».

Так возникает сложнейшая и характерная для всей военной прозы второй эмиграции тема «между двух звезд», впервые поднятая в одноименном романе Л. Ржевского (1953), позже – в «Кудеяровом дубе» (1958) Б. Ширяева.

«На святой Руси, – рассуждает оказавшийся в тылу врага бывший генерал Высоков, ставший командиром партизанского отряда, – в данный момент пришли в столкновение три силы. Иноземное нашествие – это одна сила. Против него стоит наш народ – это другая сила. Отражая иноземного захватчика, наш народ укрепляет то положение вещей, которое сложилось до войны и враждебно ему... Из этого положения вытекает, что есть еще одна сила, она не выражена, не организована, но она есть. Это сила подспудно живущей, уже давно живущей воли нашего народа к новому».

Так возникает в романе и чрезвычайно диалектично решается тема так называемого Русского освободительного движения. Уже в наши дни историк К. Александров почти дословно повторил аргумент М. Соловьева о причинах невиданного ранее массового участия 120 тысяч человек в войне против своего государства: «Большевики истребили в России целые сословия, уничтожили Церковь и старую морально-религиозную основу воинской присяги, ввели новое крепостное право и принудительный труд в масштабах страны, развязали массовые репрессии и отказались, тем более, от собственных граждан, попавших в плен»⁶.

⁶ Большое интервью Кирилла Александрова. Режим доступа: <http://russia-xx.livejournal.com/85407.html> (дата обращения: 31.01.2019).

Впервые художественно достоверно изображается драматическая судьба генерала Власова и его окружения. С одной стороны, писатель показывает искреннее раскаяние ранее успешного генерала в том, что он и его товарищи по партии творили с народом до войны. С другой стороны, постоянные уступки Власова немцам, нравственные компромиссы, на которые он сознательно идет, приводят Власова, как показывает автор романа, к моральной и физической деградации.

Писатель пытается доказать, что хотя деятельность генерала Провского (Высокого) и существование края, куда попал Марк, потерпели крушение, сама попытка бросить вызов Сталину, независимо от того, достигла бы она успеха или нет, имела несомненное значение. Она показала, что Сталин не смог подавить в русском обществе волю к сопротивлению.

В романе художественно доказана утопичность надежды, что фашисты смирятся с идеей самостоятельного российского государства. Особенно ярко нарисована сцена в кабинете Розенберга, кричащего: «Россия не страна! Не нация! Не народ! Историко-этнографическая случайность! Ненужная подробность мирового развития! Завоевание и покорение! Кровь и железо!...».

Желание увидеть новую Россию без сталинской «осатанелости», показывает М. Соловьев, объединило вчерашних коммунистов, комсомольцев, репрессированных советской властью людей. Другое дело, что значимость Победы заслонила задачу исправления ошибок прошлого. Народ тогда не получил заслуженной свободы.

Так возникло подробно описанное в романе великое отступление тысяч советских людей на чужбину, в эмиграцию. «Когда прошлое, осужденное и отвергнутое народом, начало снова надвигаться с востока на штыках побеждающей русской армии, люди еще раз отвергли его и выбрали горькую долю беженства... Катились эшелоны с беженцами – на неведомый Запад, в чужие земли, на неведомую судьбу стремились люди. Страх перед новым народоистреблением витал повсюду, разрастался».

По мнению М. Соловьева, «гордость и бунт выражены в этом исходе с родины... не от немцев, а от своих».

«Нет ничего страшнее Бога умолкнувшего и оставившего человека», – говорил Марку мудрый дед Осип. «Но ведь это не Бог отступает, – полемизирует с ним в финале романа Марк, – а человек отступает от Него, убивая в себе порыв к добру, счастье ласкового отношения к жизни; отступает и тем создает эпохи молчащих богов».

Любимые персонажи автора романа, пройдя долгий и сложный путь исканий, заблуждений и открытий, не допустили, чтобы боги оставили человека, прекратили его житнетворчество. В твердом убеждении, что он не умрет, а растворится в будущем, мистически уходит из жизни Марк Суров; погибли все его братья, кроме Корнея, прошедшего всю войну, увенчанного множеством орденов; но главное «частично восполнившего убыль в суровском роду: у Корнея росло три сына и дочь, да вдобавок сироты Ивана, Борис и Наташа, крепко-накрепко в Корнееву семью и в сердце его заключены были».

До сих пор мы говорили об исторических событиях, охваченных авторским видением. Пора сказать и о мастерстве М. Соловьева.

Автор владеет умением, поставив в центр одного персонажа, построить многосюжетное повествование о судьбах всего рода Суровых.

Фольклорными образами наполнено описание главы рода Тимофея: «природа, отформовав тяжелое тело, избыток сил в бороде ему вогнала... Подстать бороде был и весь Тимофей. Глаза серые, усмешливые. Нос тупой из бородищи, словно птенец голый из гнезда, глядит. Плечи широченного прямого разворота. Ступал легко, размашисто, хоть людям и казалось – где он ногу в чоботе с широким голенищем поставил, земля там прогнулась, а если он, скажем, плечом шевелил, то кому-другому на ум падало, что толкни он тем плечом угол хаты, быть ей без угла».

Воплощением христианской любви является жена Тимофея тетка Вера. Это она уговаривает сына не мстить избившему ее белому офицеру, но она же с палкой бросается на высокопоставленного чекистского чиновника, сказавшего, что ее сын обречен.

Кочуя от одного сына к другому, тому, кому она нужнее, тетка Вера, как и они, вступит в борьбу с фашистами и будет ими казнена.

Взрывчатым характером и необычайной смелостью наделил автор Корнея, в нескольких словах охарактеризует веселого гармониста и танцора, раскрасившего подаренные брату санки.

Соловьеву подвластны и характеры интеллигентов, для которых «жизнь оказалась сложнее, труднее, запутаннее, чем революционная теория»: Виктора Пересветова, Льва Бертского. Писатель рассказывает о них уважительно, ярко, иногда с юмором (красные штаны Бертского).

Сюжеты соловьевского романа увлекательны, динамичны и драматичны. Личная жизнь героев вписывается в те исторические рамки, о которых говорилось выше.

Несколько выпадает из реалистического сюжета романа линия Марка и любимой им девушки Кати, Колибри, как он ее называет. Почти детективная история работы Колибри на советскую разведку, ее похищения японским разведчиком дипломатом кажется, по крайней мере, на первый взгляд, надуманной. Но в философском и психологическом осмыслении пути Марка эта глава имеет очень большое значение. Колибри – воплощение идеи свободной жизни, предназначенности человека для счастья. Марк в период их любви мечется между проповедуемыми Колибри мыслями и оправданием жестокости и насилия во имя высокой цели. Это находит выражение в их диалоге, когда девушка спрашивает Марка:

«Во имя счастья будущих людей? Но, Марк, уверен ли ты, что будущие поколения людей примут от вас счастье, забрызганное кровью младенца?».

«Нет, младенец не должен быть убит. На нашем пути Смердяков. Мы устраним его».

Колибри: «Марк, не в вас ли самих Смердяков? Как устранить его, если он в вас?».

Марк: «Мы научимся свободе, ты увидишь, Колибри, мы научимся. Если не мы, то новое поколение. Оно уже идет».

Колибри была неумолима:

«Новое поколение? Но что оно примет от вас и что понесет дальше? Оно научится от вас понимать свободу, как подавление, передаст свое знание следующим поколениям, и новая цепь неволи протянется в века».

На протяжении всего романа, даже когда Колибри ушла из реальной жизни Марка, он ведет с ней мысленный диалог, все чаще поверяет свои поступки словами Колибри.

Немалая роль в этом споре принадлежит вставной новелле «Записки для памяти геолога Петра Сергеевича Новикова».

Безусловное мастерство Соловьева-художника проявляется в пейзажах, помогающих осмыслить происходящее. По контрасту: идет Гражданская война, льется кровь, а «вокруг него [Марка. – В.А.] степь лежала, степь без конца и края, до самого соединения с небом. В ней все так спокойно, так непоколебимо, что с непривычки страшно становилось». По сходству – Марк едет в «неведомое», где его ждут испытания: «Осенний ветер гулял по степи, с лихим посвистом налетал на города и села, выл дурным голосом в тесных улицах, а там, смотришь, уносился ввысь и безобразничал средь туч – гнал их по небу, сбивал в кучу, а то вдруг начинал разгонять, рвать на шматки. Надоедало ему в вышине забавляться, опять падал на землю и выл в трубах домов, гудел над рощами и селениями, на что-то жаловался, кому-то грозил».

Не менее выразительны авторские оценки. Выше уже приводились логические рассуждения писателя. Вот еще одно, полемизирующее с оценкой большевиков в «Балладе о гвоздях» Н. Тихонова («гвозди бы делать из этих людей»):

«Настоящий, однако, человек, даже после больших вбиваний в жизнь, все-таки не мертвый гвоздь; он живой душой поверх своего места глядит и хочет знать – верно ли, в ряд ли с правдой и с мечтой жизнь его поставила? И пока это так, пока человек правду чувствует и мечте не чужд, только по крепости он гвоздю подобен; ну, а если того нет, мечты то есть и правды, тогда, конечно, и человека нет, а имеется человекогвоздь, которому все равно куда его вбивают – в очередное переписывание истории или, скажем, в живые и кровоточащие души людские».

Но немало в романе и лирических авторских отступлений. Таких: «Ах, какая непотревоженная тишина бывает в зимнюю хабаровскую ночь! Идет человек и чувствует – вокруг она. Холодная, колючая, искристая и такая плотная, что ее грудью». Или таких: «Если плачет мать, это горе, если плачут миллионы матерей – война. Плачьте, матери!».

Даже из приведенных примеров ясно, что автор владеет широкой языковой палитрой: от просторечия до философской лексики, от диалектизмов до литературного языка.

Роман М. Соловьева, только что ставший доступным отечественному читателю, – еще одна страница в художественной истории России, в осмыслении взаимоотношений личности и революции и заметное явление в литературном наследии второй эмиграции.

Сведения об авторе:

Агеносов Владимир Вениаминович, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор Института международного права и экономики им. А.С. Грибоедова (Москва, Россия).

Н.Л. Блищ

СОЛЖЕНИЦЫН КАК ПЕРСОНАЖ¹



Своеобразный «музей» артефактов русской литературы XIX века обнаруживается в прозе современного писателя М. Шишкина: помимо шинели, в нем есть и тяжелая трость с цилиндром, и

¹ Статья впервые опубликована в журнале: Вестник Университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». 2019. № 1 (17). С. 129–134. *Примеч. ред.*

гусарский ментик, и охотничьи сапоги с ружьем, пенсне и медицинский саквояж. Литература XX века представлена лишь двумя предметами. Это сачок для ловли бабочек, оставшийся висеть в швейцарских горах, да ветхая шапка-ушанка. Совершенно очевидно, что столь противоречивые предметы символизируют В.В. Набокова и А.И. Солженицына.

С 1974 г. Солженицын жил в Цюрихе, всего в 210 километрах от Монтре, но классики из-за «формальных условностей» так и не встречаются: «Они списались, договорились о встрече. Набоков записал в дневнике: “6 октября, 11.00 Солженицын с женой”. Очевидно, Солженицын ждал ответного подтверждения. Он приехал со своей Натальей в Монтре, подошел к отелю, но решил ехать дальше, думая, что Набоков болен или по какой-то причине не хочет их видеть. В это время Набоковы просидели целый час в ожидании гостей – был заказан в ресторане ланч – не понимая, почему тех нет. Больше они так и не встретились»². Л. Улицкая в эссе «Перечитывая “Дар” Владимира Набокова» также сожалеет о несостоявшейся встрече двух классиков и напоминает о том, что именно Солженицын рекомендовал Набокова в 1972 г. к номинации на Нобелевскую премию.

При всей противоположности эстетических позиций Солженицына и Набокова, в мемуарном дискурсе они оба запечатлены тотально одинокими изгнанниками, по-королевски неприступными, избегающими контактов – один в Монтре, а другой – в Вермонте. Оба стали частыми персонажами в художественных произведениях писателей последующих поколений.

А.И. Солженицын был канонизирован при жизни. Ян Сатуновский в иронической миниатюре зафиксировал наступление «эпохи Солженицына» в 1970-е гг.:

Одни говорят:
в эпоху Солженицына
антисемитам нет числа.

² Шишкин М. Клякса Набокова [Электронный ресурс] // Знамя. 2015. № 4. URL: <http://www.zh-zal.ru/znamia/2015/4/3sh.html> (дата обращения 1.10.2018).

Другие говорят:
в эпоху Солженицына
антисемитам грош цена.
Не знаю, кто прав, кто виноват
в эпоху Солженицына³.

Сюжет романа Владимира Сорокина «Тридцатая любовь Марины» разворачивается в конце 1970-х гг., которые запомнились повествователю «чудовищным количеством подпольных художников, поэтов, писателей, одержимых идеей эмиграции»⁴. Главная героиня тайно влюблена в писателя (в нем угадывается Солженицын) и оказывается в компании молодых сторонников диссидентов. В руках героини – диссидентская кружка-символ: «И пили многие наверно из этой глиняной “гостевой” кружки – грубой, серовато-коричневой, поблескивающей глазурью... Марина снова отхлебнула, разглядывая в чае свое отражение. Этого края с небольшой извилистой трещинкой касались губы Сахарова, Орлова, Якунина, Щаранского, Даниэля, Синявского, Владимова, Буковского, Копелева, Роя и Жореса Медведевых...»⁵. А далее прописными буквами подчеркивается обожествление кумира: «И ОН тоже касался этого края. Марина вздрогнула, провела языком по трещинке. Вот здесь были ЕГО твердо сжатые губы...»⁶.

В биографии Солженицына просвечиваются житнетворческие узоры писателей-классиков, в частности, Достоевского: триумфальное вхождение в литературу первой публикацией, превращение лагерного опыта в художественный текст. Литературная репутация Достоевского-пророка по инерции закрепилась и за Солженицыным. Мотив контаминации классиков прозвучал в рассказе С. Довлатова «Поплиновая рубашка» (сб. «Чемодан»). Героиня рассказа – учительница, принудительно помогавшая в

³ Сатуновский Я. Одни говорят: в эпоху Солженицына... // Октябрь. 1991. № 7. С. 113.

⁴ Сорокин В.Г. Тридцатая любовь Марины. М.: Corpus (ACT), 1984. С. 70.

⁵ Сорокин В.Г. Там же. С. 35.

⁶ Там же.

проведении выборов. В квартире рассказчика она видит портрет Достоевского, но приняв его за Солженицына, доверительно произносит опасную в тоталитарном государстве фразу о том, что «выборы – сплошная профанация»⁷. В. Войнович в книге «Портрет на фоне мифа» вспоминал, что фотографии Солженицына украшали квартиры многих московских интеллигентов: «Солженицын был очень опальный, поэтому каждый держатель портрета не только выражал свое восхищение им, но и сам как бы демонстрировал приобщение к подвигу»⁸.

Взаимозаменяемость классиков в массовом сознании подчеркивает и Зиновий Зиник в книге «Перемещенное лицо». Героиня – скандальная кинозвезда – рассказывает о своем искусстве пиара: «... вчера меня спросили: кто написал “Преступление и наказание”? Я взяла и ответила: “Преступление и наказание” написал Наполеон. Или Мао-цзе-дун”. И газеты тут же раструбили мой безграмотный ответ. А если б я ответила правильно, то есть, что “Преступление и наказание” написал Солженицын – меня бы никто и слушать не стал»⁹.

Сам писатель задает такую модель литературного поведения – те жизнетворческие узлы¹⁰, которые направлены на социальный протест и борьбу. Противостояние писателя социуму иллюстрируют заголовки статей из советских газет: «Позорная судьба предателя», «Злобный лжец», «Литературный власовец», «Отщепенцу презрение народа», «Позор новоявленному Иудушке». Тимур Кибиров в поэме «Солнцедар» иронично зафиксировал этот про-

⁷ Довлатов С.Д. Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Азбука-классика, 2006. Т. 3. С. 435.

⁸ Войнович В. Портрет на фоне мифа. М.: Эксмо, 2002. С. 12.

⁹ Зиник З. Перемещенное лицо. Роман. NEW YORK: «RUSSICA PUBLISHERS», 1985. С. 108–109.

¹⁰ Вспомним, что с самого начала в художественном и публицистическом дискурсе Солженицына и о Солженицыне были отражены устойчивые компоненты его жизнетворческого облика: фронтовое прошлое, арест из-за люстрации переписки, лагерь как изнанка советской жизни, смертельная болезнь и чудесное исцеление, триумфальная первая публикация («Новый мир», 1962, № 11) и последующая всемирная известность, изгнание из союза писателей (1969), Нобелевская премия по литературе (1970), бунт против советской тоталитарной системы, преследование КГБ, публикация на Западе «Архипелага ГУЛАГ», лишение гражданства «за измену Родине», высылка из СССР (1974)... и т.д.

цесс журналистского бичевания: «Лит. газета клеймит Солженицына, <...> впрочем, стрелочник пойман уже»¹¹. Семитизируя окончание фамилии, Кибиров отразил еще и тенденцию к различным звуковым играм.

Современники по-разному реагировали на раторборческую позицию Солженицына. Например, Игорь Яркевич в рассказе «Солженицын, или Голос из подполья» «мечтает» о перевоплощении в писателя: «Был бы я Солж, дружил бы я с Беллем и мы бы с ним презрительно морщились при аббревиатуре КГБ, ненавидели бы тоталитаризм в любом его проявлении, даже в латентном. Тысячи диссидентов – а каждый из них неоднозначен – искали бы в моих книгах Путь и каждый день, по многу раз напиваясь, называли бы меня Лев Толстой нашей эпохи»¹². Яркевич «обрезает» фамилию классика, подчеркивая тем самым мотив двойничества, обусловленный самой корневой семантикой.

Вспомним, что слова Солженицына «жить не по лжи» символизировали целую эпоху в сознании советской интеллигенции. Мария Шнеерсон в документально-художественной книге «Александр Солженицын. Очерки творчества» сравнивает «огнеопальный дух» писателя с протопопом Аввакумом: «Человеческий облик Солженицына – писателя, мыслителя, раторборца, его своеобразный новаторский стиль, даже самый жанр его книги “Бодался теленок с дубом” – все чудесным образом перекликается с “Житием протопопы Аввакума, им самим написанным”»¹³.

Противостояние «злым силам» становится неизменной стилевой приметой писателя. До изгнания он славится жестким неприятием нормативных канонов официального соцреализма, в изгнании – противостоит демократическим свободам западников. Интересны авторские самономинации в обеих книгах, посвящен-

¹¹ Кибиров Т. Солнцедар [Электронный ресурс] // URL: <http://modernpoetry.ru/main/timur-kibirov-stihotvoreniya#sol> (дата обращения 12.05.2019).

¹² Яркевич И. Солженицын, или Голос из подполья [Электронный ресурс] // URL: <https://yarkevich.livejournal.com/14739.html> (дата обращения 11.12.2018).

¹³ Шнеерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. Frankfurt a/M.: Посев, 1984.

ных периодам этих противостояний, – «теленок» («Бодался теленок с дубом») и «зернышко» («Угодило зернышко промеж двух жерновов»). Эти образы-символы, связанные с народной крестьянской этимологией, органично вписываются в художественно-исторический дискурс писателя и подчеркивают трогательное сочетание поэтического и мужицкого в его характере и стилистике.

Аттестация первого рассказа Солженицына устами Анны Берзер и Льва Копелева – «лагерь глазами мужика» – во многом объясняет триумфальное вхождение «Одного дня Ивана Денисовича» в литературу. Да и сам Солженицын признавался в остром желании отстоять «мужицкую суть», предчувствуя ее «этическую силу». Писатель был уверен, что «к этому мужику Ивану Денисовичу не могут остаться равнодушны верхний мужик Александр Твардовский и верховой мужик Никита Хрущев»¹⁴. Солженицын осознавал и свою схожесть с Твардовским, подчеркивая его «обреченность на одинокое стоянье», обусловленное как масштабом личности, так и тем, что «из мужичества он пришел»¹⁵.

В романе Саши Соколова «Палисандрия» в одной из сцен с участием «верховного мужика» Хрущева подпольно присутствует Солженицын. Хрущев, сидя в кафешантане, рассматривает сплошь иссеченную поверхность стола и догадывается, что это бывшая плаха. В нарочито метафорическом рассказе официанта сплетаются символика иконы и плахи, мотивы поисков духовных истоков и праведного пути, а наш герой сначала «скрывается» под фамилией писателя-деревенщика Солоухина. Возможно, Соколов иронизирует по поводу одной единственной тайной (но быстро ставшей известной КГБ) встречи Солженицына и Солоухина в марте 1984 г. в вермонтском имении писателя. О ней упоминается в книге «Угодило зернышко...». Прежде чем назвать фамилию автора, Саша Соколов перебирает основные житнетворческие приметы: он «нашумел своими речами и манифестами», он «горяч» и «задирист», «не лишен был известной

¹⁴ Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-PRESS, 1975.

¹⁵ Там же.

публицистической жилки», был удален «в послание» за «антиправительственные дерзости»¹⁶. В «Послании» же «его знали под несколько видоизмененной фамилией – Солженицын»¹⁷. В памяти соколовского героя Палисандра всплывает образ одинокого путешественника с «раскольниковой бородкой».

В 1978 г. вышел номер эмигрантского журнала «Континент» (ред. В. Максимов), приуроченный к юбилею А.И. Солженицына. В поздравительных эссе от литераторов стран-сателлитов СССР доминирует образ Солженицына-борца. Чешский журналист Людвиг Вацулик отметил «нравственную отвагу»¹⁸ писателя, польский писатель и главный редактор журнала «Культура» Ежи Гедройц писал о нравственном подвиге Солженицына, заговорившего о «советском империализме», послевоенной депортации поляков и расстреле в Катыни¹⁹. Главный редактор болгарского журнала «Бъдъще» Ценно Барев опозитизировал Солженицына, который «взмахом меча» прорвал «сумрачную завесу молчания, окружавшую страдания рабов»²⁰. «Если бы мне приходилось выбирать между Солженицыным-писателем, Солженицыным-историком, Солженицыным-моралистом и Солженицыным-бойцом, я выбрал бы этого последнего», – писал главный редактор чехословацкого журнала «Сведетви» Павел Тигрид²¹.

Кстати, восприятие Солженицына многими литераторами на Западе преимущественно как бойца и борца (в политическом и социальном контексте) поначалу его очень расстраивало. Однако в очерках изгнания признается, что не жалеет о своих публицистических «драках»: «Эта деятельность была, да, ошибочна, но я не жалею о ней: “душа требовала” врезать сперва коммунистам, потом западным радикалам, потом “плюралистам”, и я не мог

¹⁶ Соколов С. Палисандрия: Роман. Эссе. Выступления. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 92.

¹⁷ Там же. С. 93.

¹⁸ Континент. 1978. № 18. С. 54

¹⁹ Там же. С. 136.

²⁰ Там же. С. 178.

²¹ Там же. С. 202.

иначе»²². Здесь ключевое слово «врезать». И как оно точно передает специфику народно-романтической аргументации.

Художественно-полемические дискурсы, разворачивающиеся вокруг художественно-документальных книг Солженицына, становятся своеобразными формами проявления мифогенности его жизнетворческих стратегий. Книга Солженицына «В круге первом» вызвала творческий ответ у Дмитрия Панина (он послужил прототипом образа Сологдина «В круге первом»), который издает книги «Записки Сологдина» (Франкфурт/М., 1973) и «Солженицын и действительность» (Париж, 1975), где рассказывает свою правду о «шарашке». Как реакция на книгу «В круге первом» появилась художественно-документальная книга Льва Копелева «Утоли моя печали» («Ардис», 1981). Лев Копелев – прототип солженицыновского Льва Рубина – живописует «шарашку» по-своему: один из главных героев – Саша Солженицын – изображен грозным, вечно бунтующим гневным правдоискателем, считающим, что «язык Толстого устарел».

Для консервативного литературного мира в 1980-е годы Солженицын стал персонификацией русской литературы²³ и России. Левый блок (А. Синявский и редакция журнала «Синтаксис») упрекал Солженицына за то, что тот «монополизировал истину, и любовь к России монополизировал»²⁴. Отвечая Солженицыну на критику «Прогулок с Пушкиным», Синявский указывает классику на его стиливую глухоту, отсутствие чувства иронии, приводит примеры неудачных простонародных выражений и подшучивает над «эротическими сценами в древнерусском духе»²⁵. (Сергей

²² Солженицын А.И. Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания // Новый Мир. 2000. № 12. [Электронный ресурс] // URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/12/solge.html (дата обращения 16.05.2019).

²³ В интервью Джону Глэду, опубликованном в журнале «Время и мы» в 1986 г., Максимов говорил: «Солженицын – хотим мы того или не хотим – является сейчас персонификацией русской литературы. Люблю я его или нет, я буду начинать свое выступление с него и им кончать. Когда я говорю – Солженицын, я имею в виду все явление неконформистской русской литературы, которую он начал. История сошлась вокруг него, и мы его обязаны поддерживать. Потому что, если мы будем пытаться его компрометировать, пытаться его унижить, мы, говоря просто, будем рубить сук, на котором сидим».

²⁴ Синявский А.Д. Открытое письмо А. Солженицыну // Синтаксис. 1991. № 31.

²⁵ Синявский А.Д. Чтение в сердцах // Синтаксис. 1987. № 17. С. 192.

Довлатов в повести «Иностранка» не без иронии вводит в книгу микросюжет о том, как один из героев «тайно ездил к Солженицыну», чтобы узнать: «...что Исаич думает о сексе? Получил ответ, что “все сие есть блажь заморская, антихристова лжа...”»²⁶). Синявский последовательно проводит мысль о «примитивных вкусах» Солженицына. Изящные стилистические средства и сложные формы отстранения Солженицын, по мнению Синявского, «не понимает», потому что «ему подавай другое, положительный герой, воспитательные задачи, отображение действительности, партийность...»²⁷.

В романе-антиутопии Владимира Войновича «Москва 2042» в пародийном образе Сим Сими́ча Карнавалова синтезированы многие мифологемы биографического текста Солженицына. Сим Сими́ч Карнавалов живет в имении «Отрадное» (отсылка к «Войне и миру»), скрытом от людских глаз, где ежедневно проводит репетиции возвращения в Россию. Особенно утрированы в образе Карнавалова повадки бывшего зэка и бытовой аскетизм, неутолимая жажда стать пророком и вождем. В книгу включено «Лирическое отступление о бороде», где герой Войновича проводит социологическое наблюдение о связи лидерских качеств с ношением бороды: «Я думаю, что марксизм никогда бы не мог покорить массы, если бы Маркс в свое время был побрит хотя бы насильно. Ленин, Кастро, Хомейни не смогли бы произвести революции, будучи бритыми, <...> ни одному безбородому еще не удалось прослыть пророком»²⁸. Марина Палей в романе-памфлете «Жора Жирняго» (2006) также развивает мотив связи лидерских качеств и бороды: «То, что Садам Хусейн ликом своим схож с Марксом, – общее место. Но недавно я заметил, как разительно похож Хусейн на Солженицына. И это при том, что каждый из данной троицы – двойник Фиделя Кастро и Салтыкова-Щедрина»²⁹.

Спустя почти 20 лет после выхода романа «Москва 2042» В. Войнович опять обращается к образу Солженицына в книге

²⁶ Довлатов С.Д. Собр. соч.: В 4 тт. СПб.: Азбука-классика, 2006. Т. 3. С. 295.

²⁷ Синявский А.Д. Там же. С. 197.

²⁸ Войнович В. Москва 2042. СПб.: ВИТА НОВА, 2016. С. 322.

²⁹ Палей М. Жора Жирняго [Электронный ресурс] // Урал. 2007. № 7. URL: <http://www.zh-zal.ru/ural/2007/2/pa4.html> (дата обращения 13.05.2019).

«Портрет на фоне мифа». Здесь уже отчетливо проступают невротические мотивы, породившие острый приступ творческой зависти. Эмоциональны воспоминания о том, как вдохновенно «с белорусским акцентом» читал Твардовский плотную машинопись первого текста Солженицына, замечено, что на встречу в Дом учителя Солженицын был «привезен и отправлен обратно на машине Твардовского», а «сам Твардовский добрался на такси»³⁰. По мнению Войновича, Твардовский вел себя как «деревенский отец, воспитавший далеко пошедшего сына»³¹.

Теперь вернемся к шишкинским артефактам – к сачку для ловли бабочек и шапке-ушанке, к истории не встречи в Швейцарии двух великих писателей XX века. Все это может прочитываться как пожелание новой русской литературе облачить в набовковские изящные формы словесного выражения правдолюбие, пафос и праведный гнев Солженицына.

Сведения об авторе:

Блиц Наталья Леонидовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

³⁰ Войнович В. Портрет на фоне мифа. М.: Эксмо, 2002. С. 23.

³¹ Там же. С. 24.

Е.М. Болдырева

«БОСЯК» КАК ВЕРБАЛЬНАЯ ИКОНА В РАССКАЗАХ М. ГОРЬКОГО

«Босьяк», «босячество», «образ босьяка» – эти слова в литературоведческих исследованиях неразрывно оказываются спаянными с именем Максима Горького на протяжении более 100 лет. Эта связка приобрела статус некоей литературоведческой аксиомы: «В современной русской литературе мир оборванных, босых, бездомных описывается с наибольшей любовью и постоянством г. Горьким»¹; «В эту пору явился Горький и сделал то, чего до него никто не делал. Он дал тип, носящий не имя собственное, Коновалова или Орлова, а нарицательное имя “босьяка”»².

Исследователи творчества М. Горького связывают интерес писателя к фигуре босьяка с его биографией: в огромном количестве статей звучит мысль о том, что Горький сам был босьяком, странствуя «по Руси», неоднократно сталкивался и общался с людьми подобного типа и поэтому отразил данный тип в своих многочисленных произведениях. Однако пристальное прочтение рассказов М. Горького о босьяках не позволяет согласиться со словами «отразил» и «запечатлел». В этом смысле ключевыми оказываются слова критиков Н. Стечкина и К. Чуковского, рассматривающих фигуру босьяка не в аспекте мимесиса, то есть отражения действительности или подражания ей, а в аспекте семиозиса, то есть творения особой реальности, важной для Горького, причем семиозиса теургического, когда искусственно смоделиро-

¹ *Игнатов И.* Философия босячества (у Ришпена и г. Горького) // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 316.

² *Стечкин Н.Я.* Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 461.

ванный им тип вмешивается в реальность и начинает влиять на поведение людей и их мировосприятие. «Обыкновенно бывает так, что писатель открывает, систематизирует, выявляет общественное явление, которое было всем известно, но в общих, туманных, неопределенных чертах. С Максимом Горьким вышло иначе. Явление, всем давно знакомое, печальное, ужасное, он так осветил искусственно, озарил его таким *ярким бенгальским огнем*³, что оно получило совсем особое значение. Когда же описания Максима Горького вернулись к своим оригиналам, то те возгордились, и начали действовать и жить по Горькому. На улицах стали попрошайничать, ссылаясь на Горького, и не один кошелек любезно открывался для удовлетворения пьяной жажды героев “босячества”. “Босяки” обнаглели, они стали бить в лицо мирных обывателей, стариков, женщин»⁴. Ключевыми в этом суждении оказываются слова «яркий бенгальский огонь», актуализирующие искусственность воссозданного Горьким типа босняка, приоритет стратегии моделирования над стратегией отражения. «Как хотите, а я не верю в его биографию. – Сын мастерового? Босяк? Исходил Россию пешком? Не верю»⁵, – писал К. Чуковский в своем эссе «Максим Горький». Об искусственности и формульности рассказов Горького Чуковский говорит в этой же работе: «Написав однажды “Песнь о Соколе”, он ровненько и симметрично, как по линейке, разделил все мироздание на Ужей и Соколов, да так всю жизнь, с монотонной аккуратностью во всех своих драмах, рассказах, повестях – и действовал в этом направлении. Распря Ужа и Сокола повторяется в Бессеменове и Ниле (“Мещане”), в Гавриле и Челкаше, в Максиме и Шакро (“Мой спутник”), в Павлине и Черкуне (“Варвары”), в Матрене и Орлове, в Палканове и Вареньке Олесовой, в Якове и Мальве, в Петунникове и Кувалде (“Бывшие люди”), в Каине и Артеме. Все эти имена, – которые слева, те Ужи, а которые справа – Соколы. Будто жизнь – это

³ Курсив мой. – Е.Б.

⁴ Стечкин Н.Я. Там же. С. 462.

⁵ Чуковский К.И. О Горьком // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 818.

большая прихода-расходная книга, где слева дебет, а справа кредит. И так аккуратна у него эта бухгалтерия...»⁶. Таким образом, мы будем исходить из гипотезы о том, что босяк Горького является не отражением реально существующего социального явления, а искусственно смоделированной конструкцией, и в моделировании этом Горький руководствуется определенными принципами.

В чем же проявляется «формульность» рассказов М. Горького о босяках? Во-первых, в инвариантной модели композиции персонажей: из рассказа в рассказ «транслируется» одна и та же универсальная антагонистическая пара: босяк – «небосяк», человек «дна» – человек из социальной «середины», не случайно эта «парность» часто реализуется в заглавиях: «Каин и Артем», «Супруги Орловы», «Мой спутник», «О мальчике и девочке, которые не замерзли», «Два босяка» и т.д. Стремясь акцентировать важные для себя качества типа босяка, Горький постоянно выстраивает серию оппозиций, настойчиво противопоставляя по разным параметрам этих героев. Босяк – представитель городской культуры, и слово «городской» часто у Горького имеет явно позитивную коннотацию: в рассказе «Горемыка Павел» он замечает: «Иногда к нему привязывался пьяный, но его молчаливая, суровая фигура странно действовала на других, менее пьяных, и они вступались: – Брысь ты! Не трожь человека! Городской человек это!»⁷. «Небосяк» часто оказывается крестьянином, к которому герои относятся с явной неприязнью, называя их, как Мальва, «земледами тупорылыми»⁸, «кротами таракановичами». В рассказе «Мой спутник» Шакро так говорит о крестьянах: «Что такое крестьянин? Вот! – Шакро показывает мне комок земли»⁹. В рассказе «Мальва» героиня заявляет: «В деревне, брат... – Как

⁶ Чуковский К.И. О Горьком // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 818.

⁷ Горький М. Собр. соч.: в 30 тт. Т. 1. Повести, рассказы, стихи 1892–1894. М.: Гослитиздат, 1949. С. 282.

⁸ Горький М. Собр. соч.: в 30 тт. Т. 3. Рассказы 1896–1899 гг. М.: Гослитиздат, 1950. С. 280.

⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 286.

в яме: и темно, и тесно»¹⁰, – а фраза Якова при взгляде на море «Ежели бы все это земля была! – Да чернозем бы! Да распахать бы!»¹¹ звучит для босяка кошунственно и оскорбительно. От босяков пахнет морем и соленым ветром, от «небосяков» «деревней воняет», босяку свойственно телесное, здоровое начало (в рассказе «На плотях» Силан Петров живет с Марьей, женой своего сына Митрия, но их безнравственные с точки зрения этических законов отношения представлены возвышенно-поэтически: «Эки пакостники! А удалыцы народы!»¹²), «небосяк» же демонстрирует «духовность», которая на фоне этического релятивизма жизни босяка оказывается у Горького явно скомпрометированной (Митрий из рассказа «На плотях», не желающий жить с женой, рассуждает о чистоте души и о необходимости жизни во Христе, но он характеризуется собственным отцом как «комар пискливый» и «несчастливая кикимора»). Босяки стремятся к открытому безграничному пространству («Мне в деревне темно и тесно», – утверждает Мальва¹³) – «небосяки» тяготеют к тесноте, скученности, сдавленности и замкнутости; босяк демонстрирует презрение к этическим нормам, а «небосяк» – жизнь согласно общему закону; босяку свойственны мобильность, подвижность, тяга к перемене мест, а его антагонисту – стремление к устойчивости, привязанность к земле; для босяка характерна жадность к разнообразию впечатлений, жадность к жизни, для «небосяка» – жадность к материальным благам (Гаврила мечтает вложить деньги в хозяйство и разбогатеть, а Челкаш разменял бы эти деньги на удовольствия). Босяк тяготеет к отчуждению от людей – «небосяк» стремится вписаться в жесткую социальную иерархию (Мальва мечтает избить весь народ, Григорий Орлов – раздробить всю землю в пыль, стать выше всех ростом и плюнуть на людей с высоты, – а Гаврила хочет жениться, предварительно задоблив тестя деньгами, Максим из «Моего спутника» терпит Шакро, потому что

¹⁰ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 262.

¹¹ Там же.

¹² Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. Рассказы, стихи 1895–1896. М.: Гослитиздат, 1949. С. 12.

¹³ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 263.

«это ведь мой спутник»). Таким образом, отношения в этой паре складываются вполне определенно: босяк подавляет «небосяка», издевается над ним, явно паразитирует за его счет, а «небосяк» терпит либо ради выгоды (Гаврила), либо боясь потерять связь со «спутником» (Максим): «Бывало – спит он, а я сижу рядом с ним и, рассматривая его спокойное, неподвижное лицо, повторяю про себя, как бы догадываясь о чем-то: – Мой спутник... спутник мой...»¹⁴. Босяки в порабощении других находят наслаждение: Челкаш наслаждается, чувствуя себя господином другого... Григорий Орлов, мечтая о подвиге, начинает работать в холерной больнице, но это быстро ему надоедает, и он восклицает: если бы холера превратилась в богатыря, я бы с ним сразился, погиб, а на могиле бы моей написали – Григорий Орлов. Спас Россию от холеры. Если б эта, например, холера да преобразилась в человека, – в богатыря... хоть в самого Илью Муромца, – сцепился бы я с ней! Иди на смертный бой! Ты сила, и я, Орлов, сила, – ну, кто кого? Придушил бы я ее и сам бы лег... Крест надо мной в поле и надпись: «Григорий Андреев Орлов... Освободил Россию от холеры»¹⁵. Однако к презрению, которое испытывает босяк к «небосяку», примешивается и зависть, подобная той, что Ларра испытывал к несвободным людям. Челкаш сам когда-то был мужиком и в Гавриле видел что-то родное – и ласковые слова матери, и солидные речи отца, и сочный запах земли, чувствуя себя навсегда выброшенным из этого мира. Так что презрение гордых героев к «несвободному стаду» – это зачастую замаскированная зависть, горечь от ощущения невозможности быть встроеным в устойчивый миропорядок. «Он чувствовал себя одиноким, вырванным и выброшенным навсегда из того порядка жизни, в котором вырабаталась та кровь, что течет в его жилах»¹⁶.

Кроме этого методичного и «аккуратного» противопоставления босяка и «небосяка», искусственность и формульность данного героя проявляется в том, что все горьковские босяки в опи-

¹⁴ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 390.

¹⁵ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 160.

¹⁶ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 446.

сании их внешности, поведения, образа жизни повторяют друг друга. Все знаки уже не выступают в виде иконических мотивов, напротив, они предполагают сходство между персонажами, которые иначе могли бы показаться разными. Горький не столько запечатлевает особенности характеров в этих знаках, сколько указывает на то, как отдельный герой представляет собой некую широкую, общую идеологическую категорию. В каждом использованном для описания персонажей мотиве зашифровывается некое значение, важное для Горького. По сути, его босяк есть не индивидуальный образ, он становится некоей вербальной иконой и представляет собой пучок знаков, повторяющихся мотивов, образующих своего рода «алфавит босячества». «Канон босяка» включает в себя следующие клише:

• Море (вообще обязательный элемент для раннего творчества Горького, давно устоявшаяся эмблема свободы) / прогулки героев по берегу / небо и звезды: «лежали на песчаной косе»¹⁷; «волны, набегаая на берег и мягко шумя, мыли его голые и грязные ноги»¹⁸; «Волны бились о берег, море – тут розоватое, там темно-синее – было дивно красиво и мощно»¹⁹; «Костлявая и длинная фигура дедушки Архипа вытянулась поперек узкой полоски песка – он желтой лентой тянулся вдоль берега»²⁰; «тихого шороха волн о песок»²¹; «на прибрежный песок одна за другой с грустным плеском вбегали зеленоватые волны»²²; «Ветер ласково гладил атласную грудь моря; солнце грело ее своими горячими лучами, и море, дремотно вздыхая под нежной силой этих ласк, насыщало жаркий воздух соленым ароматом испарений»²³; «Море – смеялось. Ноги их вязли в песке, и шли они медленно»²⁴; «море, синее и блестящее на солнце»²⁵; «решив идти до Керчи

¹⁷ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 14.

¹⁸ Горький М. Указ. соч. Т. 1.

¹⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 20.

²⁰ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 88.

²¹ Горький М. Указ. соч. Т. 1.

²² Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 206.

²³ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 247.

²⁴ Там же. С. 298.

²⁵ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 360.

берегом»²⁶; «Целый день ходили мы по берегу»²⁷; «От горизонта до берега, на всем протяжении моря, рождались эти гибкие и сильные волны»²⁸; «Река – точно море»²⁹; «Впереди плотов сияло чистое, ясное небо, и солнце, еще холодное по-утреннему, но яркое по-весеннему, важно и красиво всходило все выше в голубую пустыню неба из пурпурно-золотых волн реки»³⁰; «В окно смотрел кусочек голубого неба с двумя звездами на нем»³¹; «Море спокойно раскинулось до туманного горизонта и тихо плещет своими прозрачными волнами на берег»³².

• Звон якорных цепей, шум машин, «оглушительная музыка трудового дня», демонстрирующие «затиснутость» босяка жестокой жизнью: «Закованные в гранит волны моря подавлены громадными тяжестями, скользящими по их хребтам, бьются о борта судов, о берега, бьются и ропщут, вспененные, загрязненные разным хламом»³³; «Звон якорных цепей, грохот сцеплений вагонов, подвозящих груз, металлический вопль железных листов, откуда-то падающих на камень мостовой, глухой стук дерева, дребезжание извозчичьих телег, свистки пароходов, то пронзительно резкие, то глухо ревущие, крики грузчиков, матросов и таможенных солдат – все эти звуки сливаются в оглушительную музыку трудового дня»³⁴; «Я взглянул в сторону гавани, где возвышался лес мачт, окутанных клубами тяжелого черно-сизого дыма, оттуда плыл глухой шум якорных цепей, свист локомотивов»³⁵; «Машина лихорадочно-торопливо щелкала челюстями и хрипела. Шум оглушал и опьянял. Проклятая машина, действительно, была безжалостна к нам, пожирая снопы с удивительной быстротой»³⁶; «в гавани, среди свиста пароходов и локомотивов, звона цепей, криков

²⁶ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 360.

²⁷ Там же. С. 485.

²⁸ Там же. С. 406.

²⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 2. С. 18.

³⁰ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 32.

³¹ Там же. С. 12.

³² Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 44.

³³ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 422.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 14.

³⁶ Там же. С. 372.

рабочих, в бешено-нервной сутолоке порта, охватывавшей человека со всех сторон»³⁷; «Облитые потом, грязные и напряженные лица с растрепанными волосами, приставшими к мокрым лбам, коричневые шеи, дрожащие от напряжения плечи – все эти тела, едва прикрытые разноцветными рваными рубашами и портами, насыщали воздух вокруг себя горячими испарениями и, слившись в одну тяжелую массу мускулов, неуклюже возились во влажной атмосфере, пропитанной зноем юга и густым запахом пота»³⁸.

- Костер и встречи у костра (тот костер, у которого в рассказе «Макар Чудра» цыган рассказывает повествователю романтическую историю, «переселяется» в рассказы о босяках: жгут костер Коновалов и Максим, встречаются у костра с чабанами Максим и Шакро в рассказе «Мой спутник»).

- Борьба с морской стихией (лодка, на которой идут на дело Челкаш с Гаврилой или борются с морской стихией Максим и Шакро).

- Грязь, разорванная одежда, босые ноги, что является аксиоматичным маркером фигуры босяка и представителя социального дна: «Он был бос, в старых, вытертых плисовых штанах, без шапки, в грязной ситцевой рубаше с разорванным воротом»³⁹; «голой грязной пяткой»⁴⁰; «На нем красная кумачовая рубаша, невероятно грязная и рваная, холщовые широкие шаровары, на одной ноге остатки резинового ботика, на другой – кожаный опорок»⁴¹; «Штаны представляли собой коллекцию разнообразных дыр, ноги были босы»⁴²; «Тяжело дыша, в разорванной рубаше, с растрепанными волосами на голове, с царапинами на потном и возбужденном лице»⁴³.

- Животное утробное начало («Эх, брат, коли бы теперь тысячу рублей море мне швырнуло – бац! Сейчас открыл бы кабак; тебя в приказчики, сам устроил бы под стойкой постель и прямо

³⁷ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 382.

³⁸ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 48.

³⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 422.

⁴⁰ Там же. С. 424.

⁴¹ Там же. С. 6.

⁴² Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 272.

⁴³ Там же. С. 122.

из бочонка в рот себе трубку провел. Чуть захотелось испить от источника веселия и радости, сейчас я тебе команду «Максим, отверни кран!» – и буль-буль-буль – прямо в горло»⁴⁴; «смачный кусок урвать можно»⁴⁵; «я знал моего спутника как малого наивно-дикого, крайне неразвитого, веселого – когда он был сыт, унылого – когда голоден, знал его как сильное, добродушное животное»⁴⁶; «Он по целым дням рассказывал мне о своих гастрономических наклонностях и познаниях, – рассказывал чмокая, с горящими глазами, оскаливая зубы, скрипя ими, звучно втягивая в себя и глотая голодную слюну, в изобилии брызгавшую из его красноречивых уст»⁴⁷; «Его желудок был маленькою пропастью, поглощавшей все без разбора – виноград, дыни, соленую рыбу, хлеб, сушеные фрукты»⁴⁸).

• Тоска как одна из доминирующих эмоций героя, причем тоска не мотивированная конкретными причинами, а своего рода интегральная основа личности босяка («становилось так тошно, что ему хотелось сейчас же воротиться домой, в Россию...»⁴⁹; «Дедушка воодушевился злобой и тоской»⁵⁰; «томительное и щемящее чувство тоски, как тень сопровождавшее его думы, становилось тяжелее, овладевало им все более»⁵¹; «ел, с тоской и болью в сердце»⁵²; «Арефию сделалось как-то особенно тошно»⁵³; «Панька пришел домой и тоскливо задумался о чем-то»⁵⁴; «А на меня, видишь ты, тоска находит. Такая, скажу я тебе, братец мой, тоска, что невозможно мне в ту пору жить, совсем нельзя»⁵⁵; «тоска и жажда водки сосет его внутренности»⁵⁶).

⁴⁴ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 16.

⁴⁵ Там же. С. 22.

⁴⁶ Там же. С. 386.

⁴⁷ Там же. С. 388.

⁴⁸ Там же. С. 390.

⁴⁹ Там же. С. 90.

⁵⁰ Там же. С. 92.

⁵¹ Там же. С. 100.

⁵² Там же. С. 116.

⁵³ Там же. С. 220.

⁵⁴ Там же. С. 248.

⁵⁵ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 8.

⁵⁶ Там же. С. 122.

• Разнообразные телесные деформации, происходящие с героем («я сорвал с ладоней обеих рук кожу, защемленную в ручках тачки»⁵⁷; «Маслова спустили сверху. Он был бледен и без памяти. Его несли, держа за голову, за ноги и за правое плечо. Вместо левой руки у него болталась какая-то красная рвань, из которой струйками бежала, капала и брызгала кровь. Между безобразных кусков мяса и прямо из них торчали острые белые куски костей и виднелись жилы...»⁵⁸; «один босяк, уходя из аула, где работал, захватил с собой железную ложку. Черкесы догнали его, обыскали, нашли при нем ложку и, распоров ему кинжалом живот, сунули глубоко в рану ложку»⁵⁹).

• Тяжесть и утомительность для героев мыслительных процессов, им тяжело думать, их философия либо сводится к набору аксиом «сытый голодному не товарищ», как говорит Ленке дед Архип, либо представляет собой примитивную редуцированную рефлексия, мимикрирующую под философский дискурс («почему солнце, шатаясь по голубой пустыне небес, не сбивается с своего пути и не соскучится расхаживать, как часовой, вечно по одному и тому же месту?»⁶⁰; «Каждый раз, как я бываю у моря, я все думаю – чего люди мало селятся около него? Были бы они от этого лучше, потому оно – ласковое такое...»⁶¹; «я иной раз задумаюсь про жизнь – даже страшно станет! Особливо ночью... не спится когда... Смотришь: перед тобой море, над тобой – небо, кругом темно таково, жутко... а ты тут – один! И станешь тогда сам для себя таким ма-аленьким, маленьким... земля под тобой шатается, и никого-то на ней, кроме тебя, нет»⁶²), либо при малейшем усложнении вопроса мыслительная деятельность доводит героев до головной боли («Он думал. Это были тяжелые, неповоротливые думы, и много нужно было времени, чтоб они, наконец, оттиснулись в голове Арефия в форму вопроса: имеют ли люди

⁵⁷ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 214.

⁵⁸ Там же. С. 374.

⁵⁹ Там же. С. 410.

⁶⁰ Там же. С. 278.

⁶¹ Там же. С. 50.

⁶² Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 260.

право родить детей, коли не могут вывести их в люди? Арефий Гиблый чуть не свихнул себе мозгов, когда, наконец, разрешил этот вопрос суровым и тяжелым «нет, не имеют!»⁶³).

- Стремление идти вдаль, вперед, к бескрайности и бесконечности но при этом отсутствие цели и непонимание сущности своих желаний («Пойдем... Куда? – ответил и спросил товарищ. – Как куда? Куда хотим. Все пути-дороги нам открыты. Куда желаем, туда и дернем»⁶⁴; «Слушай! – сказал он. – Ты знаешь, чего хочешь? – Кабы знала! – с глубоким вздохом, очень тихо ответила Мальва»⁶⁵; «В босяки бы лучше уйти... Там хоть голодно, да свободно – иди куда хочешь! Шагай по всей земле!..»⁶⁶).

- «Народный дух», дух «волжской вольницы», исконное народное начало («Ты разве-ка грусть-тоску-у мою-у...» – вытягивал Маслов речитатив, и постепенно слова песни рождали из себя ту заунывную русскую мелодию»⁶⁷; «Можно было думать, что именно Коновалов, а не Фролка – родной брат Разину. Казалось, что какие-то узы крови, неразрывные, не остывшие за три столетия, до сей поры связывают этого босяка со Стенькой и босяк со всей силой живого, крепкого тела, со всей страстью тоскующего без «точки» духа чувствует боль и гнев пойманного триста лет тому назад вольного сокола»⁶⁸).

- Телесность, витальность, «сочность» («У одного из передних весел стоял Силан Петров, в красной рубаше с расстегнутым воротом, обнажавшим его могучую шею и волосатую, прочную, как наковальня, грудь. Шапка сивых волос нависла ему на лоб, и из-под нее усмехались большие, горячие, карие глаза. По локоть засученные рукава рубашки обнажали жилистые руки»; голос Мальвы называется «сочным» – заметим, все женщины у раннего Горького круглые и мягкие: Марья из рассказа «На плотях» «кругленькая, полная, с черными бойкими глазами и румянцем во

⁶³ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 224.

⁶⁴ Там же. С. 354.

⁶⁵ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 286.

⁶⁶ Там же. С. 132.

⁶⁷ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 364.

⁶⁸ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 19.

всю щеку, босая, в одном мокром сарафане, приставшем к ее телу»⁶⁹; Мальва «круглая, мягкая и свежая»; Матрена Орлова «маленькая, полная женщина»⁷⁰.

• Тяготение к одиночеству (Мальва хочет жить одна далеко в море, а Коновалов мечтает о переселении на остров Робинзона, заявляя при этом, что даже Пятница ему будет мешать: «Очень мне понравилась книга; так бы туда к нему и поехал. Понимаешь, какая жизнь? Остров, море, небо – ты один себе живешь, и все у тебя есть, и ты свободен! Там еще дикий был. Ну, я бы дикого утопил – на кой черт он мне нужен! Мне и одному не скучно»⁷¹).

• Синтез боли и наслаждения⁷² («– Васька!.. Это ты бил меня? – полушепотом спросила она. – Ну, а кто? – Ничего не понимая, он смотрел на нее и не знал, что ему делать. Не ударить ли ее еще раз? Но в нем уже не было злобы, и рука его не поднималась на нее. – Стало быть, ты меня любишь?»⁷³; «Она молчала, но – она знала зачем, знала, что теперь ее, избитую и оскорбленную, ожидают его ласки, страстные и нежные ласки примирения. За это она готова была ежедневно платить болью в избитых боках»⁷⁴).

Можно еще до бесконечности продолжать этот каталог повторяющихся элементов, из которых конструируется Горьким образ босяка, однако уже можно отметить, что элементы эти зачастую несовместимы и несочетаемы друг с другом. Горьковский босяк оказывается амбивалентной фигурой: грязь и лохмотья соседствуют с возвышенно-романтическими мечтами, герои даны на фоне свободного моря, бушующих волн – и одновременно окружены непроходимыми заборами городских улиц и затиснуты ревом машин и звоном корабельных цепей, они испытывают и безудержное веселье во хмелю, и выматывающую

⁶⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 2. С. 28.

⁷⁰ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 124.

⁷¹ Там же. С. 48.

⁷² См. подробнее: Михайловский Н.К. О г. Максиме Горьком и его героях (1898).

Примеч. ред.

⁷³ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 260.

⁷⁴ Там же. С. 132.

душевную тоску, они презирают «небосяков» и испытывают острую зависть к ним (Челкаш) или странную зависимость от них (Максим из «Моего спутника» или Григорий Орлов), они одновременно воплощают в своем поведении и нищепанские идеи и исконно русскую удаль, народные корни. Такое впечатление, что Горький искусственно создал своего босяка из абсолютно разнородных элементов – из яркой романтики и неприглядной «правды жизни». По сути, аналогичный процесс происходит и в ранних романтических рассказах Горького⁷⁵. В рассказе «Макар Чудра» Лойко Зобар, с одной стороны, цыган, давно укоренившийся в литературе тип благородного разбойника, но с другой – он чуть ли не полиглот («и грамоту русскую и мадыарскую понимал»⁷⁶) и виртуоз-музыкант («Проведет, бывало, по струнам смычком – и вздрогнет у тебя сердце, проведет еще раз – и замрет оно, слушая, а он играет и улыбается»⁷⁷), что уже слишком для варвара. Горький не может определиться, чего ему больше хочется – грубой витальности, суровой правды жизни – или возвышенной романтики, поэтичности. Да и вообще возникает впечатление, что герои романтических легенд и рассказов о босяках кочуют из текста в текст: чабан Рагим, рассказывающий легенду о Соколе, – и чабаны на берегу моря, которых встречают Максим и Шакро и которые философствуют: «Я был в восхищении от старого чабана и его жизненной морали»⁷⁸. И в этом смысле невозможно обойти стороной вопрос о соотношении романтических и реалистических рассказов, которые параллельно писались ранним Горьким. Реалистические рассказы, хотя и создавались одновременно с романтическими, по сути, оказались их «кривым зеркалом». Идеальный горьковский персонаж – абсолютно свободный человек – в романтических рассказах предстает в героическом ореоле и поднимается над толпой (Сокол, Данко, Лойко, Радда);

⁷⁵ О соотношении образов босяков и романтических героев прозы Горького см.: Михайловский Н.К. О г. Максиме Горьком и его героях (1898). *Примеч. ред.*

⁷⁶ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 27.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же. С. 404.

в реалистических же рассказах этот идеал оказывается пародийно сниженным, и программные горьковские слова произносят более чем сомнительные персонажи, а принцип свободы, который они реализуют в своем поведении, предстает в отвратительном, фарсовом обличье. Герой рассказа «Мой спутник» Шакро говорит: «Кто силен, тот сам себе закон! Ему не нужно учиться, он и слепой найдет свой дорога»⁷⁹. Это слова, достойные Ларры, но произносящий их герой – совершенно фарсовый персонаж, «малый наивно-дикий, крайне неразвитый, сильное добродушное животное», который не желает работать и беззастенчиво пользуется добротой своего спутника Максима. Парадокс и в том, что устойчивый в раннем творчестве Горького образ повествователя здесь изменяется. В романтических рассказах он играл роль пассивного слушателя, воспринимающего рассказы Рагима, Чудры и Изергиль. Теперь он становится одним из членов «антагонистической пары», только если в романтических тандемах «сокол – уж», «чиж – дятел», «буревестник – “глупый пингвин”» ему были близки, несомненно, свободолюбцы, то в реалистических рассказах он начинает играть противоположную роль – «ужа» или «дятла». В рассказе «Мой спутник» Максим воспитывает Шакро, говорит ему о законности и необходимости соблюдать христианские заповеди, в рассказе «Емельян Пиляй» Емельян заявляет, что готов убить человека ради денег и счастья, а повествователь нравоучительно отвечает: «Никто не имеет права покупать свое счастье ценой жизни другого человека»⁸⁰. Таким образом, происходит своего рода мировоззренческая рокировка, и автобиографический повествователь перестает играть роль свободного «сокола». Не случайно К. Чуковский язвительно заметил, что Горький не первый уж, которого русское общество приняло за сокола: «Горький, симметричнейший из сочинителей, наиболее придавил свою личность, сузил ее, обкорнал – и не только свою, но и личность всех тех, кого он так симметрично, так по-книжному

⁷⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 396.

⁸⁰ Там же. С. 27.

неестественно вывел в своих писаниях, отнимая у них конкретные черты, во имя афоризма»⁸¹.

Таким образом, босяки, люди «дна» в реалистических рассказах и гордые люди в романтических – это одно и то же. Сокол, Чудра, Лойко, Данко – это очищенные от грязи аллегории босячества. Если в «настоящих» босяках Горького все же смущает грубость, цинизм, драки, то тут он с облегчением освобождается от этого и предлагает читателю в «чистом виде» то, что поднимает отверженных над остальными. Он не только снимает со своих босяков бытовой налет грязи, пьянства, нищеты – он даже мысли и поступки их очищает, убирая сомнительные обертоны. Если Орлов сегодня мечтает о спасении России от холеры, а завтра – об избииении всех до единого жидов, то в коллекции очищенных босяков подвиг самопожертвования предоставлен Данко, а «злодейские» деяния отданы Ларре. Фигура босяка есть материализация горьковских метаний между романтикой и «жестоккой правдой жизни». Ему хочется, чтобы гордый Сокол и Буревестник образовали некий сплав с отверженным и грязным вором, бродягой и пьяницей, чтобы быть близким широким народным массам – и одновременно вознесенным над массами, подобно Мессии: «Своих мало реальных героев Горький стал показывать на фоне сугубо реалистических декораций. Перед публикой и перед самим собой он был вынужден притворяться бытописателем. В эту полу-правду он и сам полу-уверовал на всю жизнь»⁸², – писал о Горьком В. Ходасевич. Горький явно мистифицирует читателя, искусственно создавая этот тип и заставляя его верить в реальность его существования, подобно тому как Гаврила говорит Челкашу: «Чудак, говоришь будто правду, а я слушаю да верю»⁸³. Эта искусственность обнажается даже когда герои, казалось бы, органично растворяются в стихии народной песни: в рассказе «Два босяка» Степок и Маслов поют, а потом упоминается, что

⁸¹ Чуковский К.И. О Горьком // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 820.

⁸² Ходасевич В.Ф. Некрополь. М.: Сов. писатель; Олимп, 1991. С. 175.

⁸³ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 428.

«искусственно вибрировавший голос Степка порвался»⁸⁴. Босяк Горького и есть подобная искусственная вибрация.

Заметим, что эта искусственность очевидна в тех фрагментах горьковских текстов, которые либо приобретают статус автометаописаний, либо эксплицируют мотивы подобного моделирования автором своего босяка. В рассказе «Мой спутник» после крушения и спасения «освещенный огнем костра, Шакро извивался змеей, прыгал на одной ноге, выбивал дробь обеими, и его блестящее в огне тело покрывалось крупными каплями пота, они казались красными, как кровь. Теперь уже все трое чабанов били в ладони, а я, дрожа от холода, сушился у костра и думал, что переживаемое приключение сделало бы счастливым какого-нибудь поклонника Купера и Жюля Верна: кораблекрушение, и гостеприимные аборигены, и пляска дикаря вокруг костра»⁸⁵. Не представляет ли Горький читателю такую же лубочную картинку, комбинируя различные клишированные сюжетные схемы и речевые формулы? В рассказе «Коновалов» повествователь замечает: «Почти у каждого босяка есть в прошлом “купчиха” или “одна барыня из благородных”, и у всех босяков эта купчиха и барыня от бесчисленных вариаций в рассказах о ней является фигурой совершенно фантастической, странно соединяя в себе самые противоположные физические и психические черты. Если она сегодня голубоглазая, злая и веселая, то можно ожидать, что чрез неделю вы услышите о ней как о черноокой, доброй и слезливой»⁸⁶. Не таков ли босяк Горького, соединяющий в себе несовместимые элементы? В рассказе «Два босяка» есть сцена, когда босяк Степок спрашивает повествователя Максима: «Не по природе ты босяком-то был... а так, из любопытства?.. – Да... – Ишь ты? Тоже любопытство... А теперь назад... не понравилось? Л-ловко сделано!..... Просто посмотрел, и все тут? – Может, опишу... в газете. – В газете?! А кому это нужно... знать про это? Или это так,

⁸⁴ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 366.

⁸⁵ Там же. С. 402.

⁸⁶ Горький М. Указ. соч. Т. 3. С. 10.

для похвалки, – вот, мол, как я могу?!»⁸⁷. Подобное объяснение Максима Степок называет «большой подлостью», грозит ему кулаком и уходит – вот реконструкция реакции на такое любопытство автора его любимых героев, которые отвергают самих себя в подобной интерпретации: «А ты в помойные ямы не лазаешь из любопытства? а? – Нет. – Жаль!.. я бы тебе помог! В самую глубокую сунул бы!»⁸⁸.

Каково же место в мире горьковского босяка, этого искусственно смоделированного по единому лекалу образа, этой условной конструкции? В финале рассказа «Мальва» есть следующее описание: «Вдали по желтым, мертвым волнам песка двигалась маленькая, темная человеческая фигурка; справа от нее сверкало на солнце веселое, могучее море, а слева, вплоть до горизонта, лежали пески – однообразные, унылые, пустынные»⁸⁹. Вот удел горьковского босяка: путь в никуда в безвоздушном пространстве между ослепительным солнцем, безбрежным морем – и однообразной пустотой зыбучих песков.

Сведения об авторе:

Болдырева Елена Михайловна, доктор филологических наук, профессор Юго-Западного университета Китайской Народной Республики (Чунцин, КНР).

⁸⁷ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 380.

⁸⁸ Там же. С. 382.

⁸⁹ Горький М. Указ. соч. Т. 1. С. 301.

А.Ю. Большакова

**« ... И В КАЖДОЙ КАПЛЕ – ЧАСТИЦА МИРА »:
О СИМВОЛИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ
РУССКОЙ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ**

Кризис соцреализма, с особой силой обозначившись на уровне схематизации идеологизированного знака, символа, вызвал к жизни особый стиль и художественно-мировоззренческие установки писателей-«деревенщиков». Четко сформулировал их суть В.П. Астафьев, обозначив тяготение деревенской прозы к поиску свернутой, предельно концентрированной модели сознания и мира в XX веке: «Чтобы выразить философию нашего времени, философию подвига, человеческой жизни, любви, смерти, – *мало одних рассуждений на эти темы, необходимо дать знак, символ, образ*, что в буквальном переводе с греческого означает идею»¹.

К символу как единице художественного мышления нередко обращаются исследователи творчества Солженицына и деревенской прозы, делая обобщения на типологическом уровне. Так, вступая в спор о типе солженицынского реализма и опровергая мнение о его «знаковой избыточности, о структурно значимом противоречии» между «реализмом и символизацией», А.В. Урманов говорит «об органичном синтезе предельной бытовой и социально-исторической конкретики и символической обобщенности» у Солженицына².

Символ, символическое письмо становится критерием для (не)отделения творчества того или иного автора от соцреалистических норм. М.М. Голубков в книге «Александр Солженицын»

¹ Астафьев В.П. Собр. соч.: В 15 т. Красноярск: Офсет, 1998. Т. 12. С. 225. Выделено мною. – А.Б.

² Урманов А.В. Поэтика прозы Александра Солженицына. М.: Прометей, 2000. С. 17.

определяет символ круга в романе «В круге первом» как центр художественного мира, обуславливающий композиционную структуру и смысловые аспекты проблематики³.

Зададимся, однако, вопросом: а можно ли вслед за А.В. Урмановым изъять из этого символического «круга» прозу русских писателей-«деревенщиков», во многом выросшую из «Матрениного двора» и других новомировских рассказов Солженицына? Если обратиться, к примеру, к «задержанной» повести Ф.А. Абрамова «Поездка в прошлое», написанной одновременно с новомировской публикацией прозы Солженицына, то обнаружатся (как я доказала еще в 1990-х) свидетельства прямо противоположного⁴. Свидетельства, позволяющие ставить вопрос о возможности и даже необходимости применения – при характеристике деревенской прозы – термина/понятия «*символический реализм*», введенного академиком В.В. Виноградовым⁵ для определения одной из основных линий в развитии русской реалистической литературы⁶.

О возможности такого применения свидетельствуют не только концептуальные высказывания, но и художественная практика В.П. Астафьева, в творчестве которого «реалистический символ» обретает первостепенное значение и несет важнейшую идейную нагрузку – к примеру, в одном из центральных его произведений,

³ Голубков М.М. Александр Солженицын. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 53.

⁴ См.: *Большакова А.Ю.* Поездка в прошлое Ф. Абрамова: задержанная литература и конвенциональный читатель // Известия ОЛЯ РАН: Серия литературы и языка. 1997. № 5. С. 37–49; *Symbolic Realism and the Conventional Reader: «A Journey into the Past» and «The White House»* // *The Life and Work of Fedor Abramov*. Ed. D. Gillespie. Evanston, Ill.: NorthWestern University Press (USA), 1997.

⁵ Еще на уровне стиливых категорий при анализе прозы Пушкина.

⁶ *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 203. Сходное (однако терминологически «перевернутое») определение было употреблено теоретиком символизма Вяч. Ивановым, возвращавшим типологию реализма к исходному (сложившемуся в Средние века) богословско-философскому содержанию термина. Вяч. Иванов в 1909 г. «выдвигал лозунг a realibus ad realiora (от реального к реальнейшему), требуя сочетания “верности вещам” с теургическим значением искусства, что давало в результате “реалистический символизм”» (Цит. по: *Кормилов С.И.* Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина. М., 2001. С. 858).

современной пасторали «Пастух и пастушка», где писатель «стремился совместить *символику* и самый ни на есть грубый *реализм*»⁷.

В свете подобных признаний закономерным становится факт обращения при исследовании деревенской прозы именно к *символу* как главному элементу художественного мышления. И это касается не только канонических произведений 1960–70-х гг., но и постсоветских экспериментов «деревенщиков», при всех изменениях стилевых форм оставшихся верными самим себе.

Так, в одной из статей, вносящих лепту в спор о реализме, П.В. Басинский определяет «*возвышение до символа*» как одну из характерных черт реалистической прозы Астафьева конца 1990-х⁸ – в особенности, «Веселого солдата». По определению автора статьи, это повесть о «народной душе», символом которой у Астафьева становится «веселый солдат». Говоря, таким образом, о символическом реализме как средстве изображения народного характера у «деревенщиков», автор также свидетельствует в пользу сохранения и упрочения в их творчестве особого качества *реалистического символа*: «Мне уже доводилось писать, что символические элементы в повести [Астафьева «Веселый солдат». – А.Б.] возникают подчас неожиданно, как бы сами собой (что и есть признак подлинного символизма). Они вырастают из самой жизни»⁹.

Начиная с «Матрениного двора» и других ранних произведений А. Солженицына, в прозе Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, Б. Можая, Е. Носова, В. Распутина, В. Шукшина, Б. Екимова, В. Лихоносова 1960–70-х гг. осуществляется переход от состояния единичной символизации к формированию *символического реализма*, для которого свойственна широкая степень художественного обобщения в развитии и во многом самозавершении одного из основных литературных архетипов, издавна определяющих движение русской словесности. Я имею в виду

⁷ Астафьев В.П. Указ. соч. С. 225.

⁸ Басинский П.В. Как сердцу высказать себя // Новый мир. 2000. № 4. С. 187.

⁹ Там же. С. 187–188.

архетип Деревня, впервые сформировавшийся у Пушкина как автора стихотворения «Деревня», «деревенских» глав «Евгения Онегина», повести «Барышня-крестьянка» и т.п. (и даже ранее у Карамзина, Радищева и др.), а затем раскрывшийся разными гранями в творчестве русских классиков от Гоголя, Тургенева до Л. Толстого, Чехова, Бунина и далее у Есенина, Шолохова и др.¹⁰ В этом плане деревенская проза второй половины XX в. – в первую очередь в ее канонических произведениях, – несомненно, входит в эту «длинную линию» русской литературы XVIII–XX вв.¹¹, определяемую модификациями литературного архетипа как «сквозной» модели.

Воплощение *символа* и его структуры «макромир в микромире» отражается в таких емких образных формулировках, как «Деревушка в мире и мир в деревушке» («Последний поклон» В. Астафьева); «Все сущее вместилося в темный квадрат огорода» («Ода русскому огороду» В. Астафьева). В такого рода символических структурах, составляющих специфику рассматриваемого направления, Деревня обретает нарастающую смысловую, пространственно-временную масштабность.

Особенностью архетипа деревенской прозы – по сравнению с его предшествующими интерпретациями – становится его укрупнение при сохранении малых параметров внутреннего пространства, что обуславливает и вхождение произведений «деревенщиков» (через специфически претворенную ими «фигуру узнавания») в основное течение мировой литературной мысли

¹⁰ Обозначенная еще К.Г. Юнгом связь архетипа и символа (см., к примеру: Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991) составляет художественно-смысловое своеобразие обозначенного литературного направления. К его художественным опытам применимы следующие установки Юнга: «Архетипические качества обнаруживаются в символах, и это частично объясняет их очарование, полезность и повторяемость»; «Их [символов. – А.Б.] источник может быть прослежен вплоть до самих архетипов, которые с помощью символов находят более полное выражение». Цит. по: Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.Г. Юнга. М.: ЭСИ, 1994. С. 30; 139.

¹¹ Настоящее положение впервые концептуально сформулировано и обосновано автором данной работы в книге «Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына» (М.: Комитет Правительства Москвы, 1998).

XX в. К примеру, еще в 1956 г. У. Фолкнер охарактеризовал сходную литературную модель, связанную с архетипическим комплексом Земля, как основу своего творческого почерка. «Собственная крошечная почтовая марка родной земли» обретает для него особую самоценность и «высокий переносный смысл», способствуя созданию «собственного космоса»¹².

Особенностью символического реализма «деревенщиков» с точки зрения модификаций основного архетипа также становится философское соединение субъекта (авторского alter ego) и объекта познания, который интерпретируется как «своя земля» (В.П. Астафьев), мир родной деревни, собственного детства, скрытого в личной памяти о прошлом, уголок «нутряной России», к которой неизменно возвращается тоскующая русская душа. Искания «деревенщиков» определяет (как и в типологически сходных примерах из мировой литературы) тяга к постижению мира не извне, а изнутри: через духовное перевоплощение, вживание в сущностные (но внешне, возможно, весьма обыденные) формы бытия, которые высвечивают мир с самых неожиданных сторон.

Эта тенденция к формированию особого качества символа с явно философской подоплекой разворачивается в творчестве Солженицына, Абрамова, Астафьева и др. с начала 1960-х гг., определяя стиль символического реализма в каноне деревенской прозы. Так, крошечный квадрат земли в «Оде русскому огороду» Астафьева (1971) обнаруживает саморазвитие символа и его натурфилософскую подоплеку. Макромир свертывается внутри избранной жизненной формы как в некоей сверхплотной точке своего бытия: «Целый мир живет, растит потомство, шевелится, поет, плачет, прячется в плотно сомкнувшейся зелени огорода»¹³.

Предваряя дальнейший разбор символического письма «деревенщиков», уже сейчас можно сказать, что в их основу легло положение В.В. Виноградова о «синтезе “истории” и “поэзии” в процессе создания стиля “символического реализма”», а также о

¹² Faulkner W. Three Decades of Criticism. N.Y., 1958, p. 23.

¹³ Астафьев В.П. Указ. соч. Т. 8. С. 30.

символе как «предельной единице художественного произведения, которая еще несет в себе структурные свойства целого»¹⁴.

Движение символа и мир классических образцов

Представления о типе реализма, к которому можно отнести деревенскую прозу, и ее основном элементе (особого рода символе) нуждается в дальнейших доказательствах – особенно в генетико-историческом плане. Вот, к примеру, «капля росы» – один из ключевых символов деревенской прозы (см., к примеру, главу «Капля» в «Царь-рыбе» В. Астафьева). Еще раньше образ «капли росы» стал доминировать в «сельской» литературе 1950-х гг. (см. «Каплю росы» В.А. Солоухина, «У крутого яра» Г.Н. Троепольского и др.). Этот образ, однако, имеет давнюю традицию, корни которой уходят в философскую прозу Л.Н. Толстого.

В «Войне и мире» первичное появление «капли» (на уровне художественной детали) относится, как и впоследствии у Троепольского, к изображению раннего утра – сцене скрытого «диалога» охотника и притихшей природы. У Толстого молодой Николай Ростов в утро перед охотой видит «тихое движение сверху вниз спускающихся микроскопических капель мги или тумана. На оголившихся ветвях сада висели прозрачные капли и падали на только что свалившиеся листья»¹⁵. Симптоматично заданное уже в этой картине, через образ «капли», погружение ее в вертикальное измерение (соединяющее землю и небо), а также появляющийся уже здесь мотив капельного падения. Затем образ капли (в философской рефлексии и видениях Пьера Безухова после общения с Платоном Каратаевым) становится символическим воплощением «роевого начала»: жизненной философии и, в своей множественности, – прообразом христианской модели мироздания. К примеру, в сновидческих прозрениях Пьера: «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между со-

¹⁴ Виноградов В.В. Там же. С. 203; 297.

¹⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958–1962. Т. V. С. 256.

бой... В середине бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его»¹⁶.

Сходная идея отражения мира в капле, в земных реалиях проявляется у Троепольского. Образ капли становится воплощением модели «макромира в микромире» (основной впоследствии для деревенской прозы), но пока еще скорее на уровне называния, нежели художественного претворения: «Сеня снова устремил взор на ту же каплю росы. Если посмотреть на нее слева, то виден в ней предутренный розово-красный горизонт; если посмотреть справа, то видно отражение зелени поля и облака. *Настоящие, но крохотные облачка! Мир отражался в капле!* И Сеня видит *это крохотное отражение мира*, тихого, спокойного в предутренной свежести... Роса на листьях играла и переливалась. *На каждом листочке – капля, и в каждой капле – частица мира*»¹⁷.

Как и у Толстого, картина с игрой капель здесь (и впоследствии у Астафьева) включена в хронотоп охоты, предваряя сцены деревенской охоты на волка. Охотничий контекст, в сопряжении с диалектикой неба и земли (посредник меж которыми – крошечная частица влаги), способствует созданию онтологического напряжения. Мировоззренческие подосновы «капли» как художественной детали («Мир отражался в капле!») свидетельствуют о первичном (еще не обладающем должной символической сложностью, но уже реально заявляющем о себе) формировании философской модели, которая затем определит структуру символа в деревенской прозе.

Ссылаясь на признания Солоухина, Г.А. Цветов характеризует художественное воплощение этой модели через применение визуально-кинематографического «приема напылива, чередования общего и крупного планов» в «Капле росы»¹⁸, «Владимирских

¹⁶ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958–1962. Т. VII. С. 170.

¹⁷ Троепольский Г.Н. У крутого яра. М.: Советский писатель, 1956. С. 4. Выделено мною. – А.Б.

¹⁸ Ср.: «...В крохотной росинке четко виднеются еще более крохотные, отраженные ромашки... общее состояние в природе, общее настроение тотчас сообщается человеку»; или: в «листиках травы накапливается роса и покоится в них, светлая и холодная, огромными округлыми упругими каплями». Цит. по: Солоухин В.А. Капля росы. М.: Гослитиздат, 1960. С. 70. Выделено мною. – А.Б.

проселках», «Мать-мачехе» и др.¹⁹ Восходя к толстовской модели «капельного» глобуса-мироздания в «Войне и мире» (в сновидческих прозрениях Пьера в плену), у Солоухина и Троепольского доминирует идея «крохотного отражения» целого в его малой частице: *«Нет конца миру. Вот уже тысячи сел, деревень и городов под нами, в темной зелени хвойных лесов поблескивают капельки озер»*; *«В отлогих, почти горизонтальных лучах утреннего солнца загораются капли росы. Если сказать, что в каждой капле горит по солнцу, значит, ничего не сказать о сверкании росного утра»*²⁰.

Коллективное целое как прообраз естественно-природного мира воплощает народное мирозерцание, его эстетический идеал. Недаром и финальной доминантой в «Капле росы» Солоухина становится соединение полюсов, бесконечно большого и бесконечно малого, крохотного – в единой модели мира. В финальном символе «капли росы» происходит семантическое удвоение «крохотного села Олепино»²¹ – одного из множества рассыпанных по огромной стране деревушек. Принцип отражения большого в малом (как сходном по сути и структуре), прием «двойного взгляда» становятся все более популярными в формирующейся деревенской прозе.

«Я люблю глядеть на свое село и обычным взглядом и внутренним, – признается солоухинский повествователь (лирическое «я») в финальном абзаце «Капли росы», – как люблю глядеть на бесконечно маленькую округлую каплю хрустальной влаги, собравшуюся в зеленой ладошке листа посреди бесконечно огромного цветущего луга, на маленькие окрестные предметы, на маленького самого себя, отразившегося в ней же...»²². Зеркальный принцип семантической множественности действует здесь в полную силу, сосредотачиваясь в образе автора как капли бесконечного мироздания, исполненного бесконечно переливающейся, играющей всеми формами и красками силой Бытия – природного

¹⁹ Цветов Г.А. Художественно-публицистическая проза Вл. Солоухина // Жанрово-стилевые поиски советской литературы 1970-х гг. Л.: Наука, 1981. С. 193.

²⁰ Солоухин В.А. Там же. С. 239; 70. Выделено мною. – А.Б.

²¹ Там же. С. 239.

²² Там же. С. 340.

ли, человеческого... Хотя, надо заметить, в литературных опытах 1950-х такого рода картины еще весьма поверхностны, содержат лишь зародыш символического смысла. Между тем именно они, осуществляя функцию восстановления былых литературных образцов, введения в литературный обиход образных форм старых мастеров, послужили импульсом для создания символического письма в будущей деревенской прозе.

Наглядно эта функциональная замена в эволюционной цепочке «классика – лирическая проза – деревенская проза» видна на примере внутреннего (мировоззренческого) расширения образа «капли росы», на интертекстуальном уровне претворенного Астафьевым вслед за Солоухиным и Троепольским и опосредствованно (через апробацию его лирической прозой) – за Л. Толстым. На это указывают результаты межтекстового анализа, явно свидетельствующие о существовании единой историко-генетической линии развития. Как и в творчестве предшественников, онтологизация «капли» у Астафьева происходит в охотничьих сценах одинокой рефлексии героя (у Астафьева – повествователя) – наедине с природой, ранним утром. Как и у Толстого, образ капли несет в себе отголоски философского осмысления войны и мира.

Подобно Солоухину и Троепольскому, у Астафьева образ «капли» появляется в контексте «тайного движения облаков, а может быть, иных миров»²³; как и у Троепольского, Солоухина, его рефлексия о «капле» сопровождается светлым чувством радости, духовного умиления и просветления, возникающим в атмосфере праздника природных сил. Эстетический и эмоциональный подъем в обоих случаях сопряжен с периодом в четверть века, создающим эффект темпорального углубления и уникальности переживаемого мига.

Троепольский: «Сеня улыбался *от тихой радости*»;

Астафьев: «Сердце мое трепыхнулось и обмерло *от радости*»;

Троепольский: «Роса на листьях *играла* и переливалась»;

Астафьев: «...На каждом листе, на каждой хвоинке, травке... мерцали, светились, *играли* капли»;

²³ Астафьев В.П. Указ. соч. Т. 6. С. 56.

Троепольский: «Много удивительного и прекрасного видел Сенья в поле, но такое заметил *первый раз за свои двадцать четыре года*»²⁴;

Астафьев: «...Эти блестящие заливали сиянием торжествующей жизни все вокруг, и вроде бы *впервые за четверть века*, минувшего с войны, я, не знал, кому в этот миг воздать благодарность, пролепетал, а может быть, подумал: “Как хорошо, что меня не убили на войне и я дожил до этого утра...”»²⁵.

Как и у его предшественников, у Астафьева доминантной в художественно-философской интерпретации «капли росы» становится идея множественности, «роевого начала». Более того, именно она определяет разрешение внутренней напряженности, создающейся в символическом изображении «капли», которая грозит разрушить покой мира своим падением: «На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением»²⁶. Напряженность авторской рефлексии над проблемами войны и мира, смены поколений и хрупкости мировой гармонии в XX в. подчеркивается прорезающими его раздувья повторами-номинативами: «И эта капля!», «Но капля, капля!...», «А капля?»²⁷.

Однако между интерпретацией «капли» в лирической и в деревенской прозе есть принципиальное различие (эволюционно-генетического толка), определяемое степенью доминантности данного образа, насыщения его философскими смыслами – т. е. его *развитием до символа*.

Как это происходит? Во-первых, частный (хоть и значительный с семантической точки зрения) природный образ имеет все же у Троепольского ролевую функцию, осуществляемую на уровне художественной детали (как и в прозе Л. Толстого). У Солюхина «капля росы» вынесена в название книги, но по степени

²⁴ Троепольский Г.Н. Указ. соч. С. 4. Выделено мною. – А.Б.

²⁵ Астафьев В.П. Указ. соч. С. 60–61. Выделено мною. – А.Б.

²⁶ Там же. С. 56.

²⁷ Там же. С. 58–60.

своего проявления в повествовании также не выходит за границы образного элемента. В «Царь-рыбе» Астафьева «Капля» – это название специальной главы, обретающее значение центрального (структурирующего и больший раздел повествования) символа: «“Капля” – своеобразный лирико-философский центр первой части “Царь-рыбы”»²⁸. Во-вторых, у Астафьева этот символический образ, как и у Троепольского, но на уровне повествователя, лирического «я» (к этому склонен и Солоухин), побуждает автора, героя и читателя к напряженной и углубленной философской деятельности: «В самую возвышенную и таинственную минуту раздумий лирического героя возникает образ капли»²⁹. Если у Троепольского и Солоухина «капля» – лишь визуально-пластический образ, то у Астафьева – философская модель «макромир в микромире», которая реализуется и в темпоральном измерении, обращая читателя к модели «миг и вечность»³⁰.

Воплощенный в замершей «капле» миг хрупкого равновесия – между ушедшей в прошлое войной и современным автору миром, жизнью разных поколений, меж бытовой повседневностью житейского муравейника и высотой непознанного мироздания, «души природы», движения «иных миров» – вырастает до масштабов Вечности через напряженные авторские монологи, пронизанные заботой о ближнем, о сохранении мира и покоя, гармонии.

Сравним начало утренней сцены с «каплей»:

«На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая *капля* и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением»;

и завершение эпизода:

«Тайга дышала, просыпалась, росла. *А капля?* Я оглянулся и от серебристого крана, невдали переходящего в сплошное сияние, зажмурил глаза. Сердце мое трепыхнулось и обмерло от радости: на каждом листке, на каждой хвоинке, травке, в венцах со-

²⁸ Вахитова Т.М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». М.: Высшая школа, 1988. С. 38.

²⁹ Там же.

³⁰ Ср. одноименное название цикла из книги «Затеси» Астафьева и одной из ее лиро-философских миниатюр.

цветий, на рудках дедушек, на лапах пихтарников, на необгорелыми концами высунувшихся из костра дровах, на одежде, на сухостойнах и на живых стволах деревьев, даже на сапогах спящих ребят мерцали, светились, играли *капли*, и каждая роняла крошечную блеску света, но, слившись вместе, эти блески заливали сиянием торжествующей жизни все вокруг, и вроде бы впервые за четверть века, минувшего с войны, я, не зная, кому в этот миг создать благодарность, пролепетал, а быть может, подумал: “Как хорошо, что меня не убили на войне и я дожил до этого утра...”»³¹.

Занимающее два абзаца в рассказе Троепольского описание «капли росы» раздвигается в повествовании Астафьева до пяти страниц, завершаясь утверждением торжества жизни, природных сил: «За краткий миг человеческого существования (пока не обрушилась капля на землю и не рассыпалась на тысячи мелких брызг), который прекрасен и полон высокого духовного содержания, совершаются в душе сложные сдвиги: зарождаются и вновь разрушаются противоречиями тревога, надежда, отчаяние и чувство ответственности перед самим собой. Поэтому каждое мгновение человеческой жизни нужно посвятить борьбе за красоту и постижению главных и вечных проблем бытия – такова концепция Астафьева. Эта авторская мысль находит свое художественное воплощение и в других новеллах, составляющих “Царь-рыбу”, объединяя их в одно целое»³².

Следовательно, художественная «оболочка» природного образа в данном случае несет в себе лишь матричную функцию, наполняясь концентрированными смыслами, мировоззренческим содержанием. Образ вырастает до символа, развертываясь перед читателем самыми разными смысловыми оттенками и, в своей полифонической множественности, структурируя астафьевское «повествование в рассказах» в целом. В «капле росы» у Солоухина, Троепольского и других представителей лирической прозы уже задан (на уровне художественной возможности) стиль мыш-

³¹ Астафьев В.П. Указ. соч. С. 56; 60–61. Выделено мною. – А.Б.

³² Вахитова Т.М. Указ. соч. С. 40.

ления природными (и культурными) символами, который станет определяющим в деревенской прозе 1960–90-х гг.³³

В этом – глубинная народная подоснова данного литературного направления. Исконно русскому человеку, как отмечалось еще А.Н. Афанасьевым в «Поэтических воззрениях славян на природу», было свойственно мышление не понятиями, но природными символами³⁴. Структура национального менталитета определялась колебанием и сменой дихотомических рядов: свет – тьма, день – ночь, тепло – холод, белое – черное, небо – земля, большое – малое, низ – верх и т. п., воспроизводя в индивидуальном и общенациональном миросозерцании скрытый диалог быта и бытия. Тенденция, свойственная всем народам – в особенности, с длительным аграрным прошлым. Воссоздание народного стиля мышления символами в деревенской прозе сопровождалось формированием философской структуры символа («макромир в микромире»), что созвучно исканиям религиозной русской философии. К примеру, положениям П.В. Флоренского:

«Бытие, которое больше самого себя, – таково основное определение символа»³⁵.

Сведения об авторе:

Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва, Россия).

³³ Показательно в этом плане (заданное еще лирической прозой) вынесение образов-символов как центральных смыслообразующих для того или иного повествования в название произведений деревенской прозы или отдельных глав: ср. «Белая лошадь», «Деревянные кони», «Дом» Абрамова, «Царь-рыба» (природный образ, восходящий к христианской символике) у Астафьева, а также главы «Капля», «Туруханская лилия», повесть «Звездопад» и др.

³⁴ «Противоположность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвения – вот что особенно должно было поразить наблюдающий ум человека»; «Поклоняясь стихийным божествам, человек одни и те же явления различал по мере участия их в создании и разрушении мировой жизни, по степени ближайшей или отдаленнейшей связи их с элементами света и тепла». Цит. по: Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1983. С. 40; 52.

³⁵ Флоренский П.В. Ближе к жизни мира // Советская культура. 1998. 3 ноября. С. 6. Выделено мною. – А.Б.

М.В. Михайлова, Е.А. Михеичева

**А. СТРИНДБЕРГ – Л. АНДРЕЕВ:
ЗАОЧНЫЙ ДИАЛОГ О «НОВОЙ ДРАМЕ»**

А. Стриндберг (1849–1912) и Л. Андреев (1871–1919) принадлежат к разным национальностям, разным эпохам. Шведа Стриндберга, учитывая его творческую эволюцию, можно назвать классиком мировой литературы второй половины XIX века, испытавшим на себе влияние новых направлений в искусстве: символизма, экспрессионизма. Творчество Л. Андреева невозможно представить вне контекста эпохи конца XIX – начала XX веков, образно именуемого Серебряным веком русской литературы. Современники Л. Андреева писали о влиянии на него реалистов – Ф.М. Достоевского, Л. Толстого, натуралистов – Г. Гауптмана, символистов – М. Метерлинка, исследователи более позднего времени находили моменты «переключки» Л. Андреева с Ж.-П. Сартром, А. Камю, Ф. Кафкой, М. де Унамуно, Л. Пиранделло. Своими публицистическими выступлениями Л. Андреев подтвердил свой интерес к Г. Ибсену («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), В. Шекспиру, М. Метерлинку, А. Чехову, М. Горькому («Письма о театре»). Тема театра – заглавная в статьях Л. Андреева «Москва. Мелочи жизни», «Русский человек и знаменитость», «О российском интеллигенте», «Дикая утка», «Три сестры», «Мещане», и в каждой из них речь идет о драматургах-новаторах, о «новом театре».

«Знакомство русского читателя с творчеством Стриндберга произошло благодаря Софье Ковалевской, которая в 1880-х гг. была профессором математики Стокгольмского университета», – пишет современный «скандинавист» А.В. Сергеев¹. В начале

¹ Сергеев А.В. Из истории скандинавистики в России (А. Стриндберг, Х. Ибсен, К. Гамсун в отечественной критике) // Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX вв. М: ИМЛИ РАН, 2017. С. 283.

1890-х гг. стали появляться переводы Стриндберга на русский язык. Нет сомнений в том, что Андреев, в то время жадно поглощавший все, что являлось новым в литературе, был знаком с творчеством шведского поэта, прозаика и драматурга, который слыл к тому же «странником по путям тоски»², что соответствовало душевному настрою самого Андреева. Имя А. Стриндберга среди интересующих Л. Андреева драматургов отсутствует, однако косвенную связь между шведским и русским писателем заметили их современники – А.А. Блок, А.В. Луначарский, М. Горький. Кстати, только о Блоке в связи со Стриндбергом писал в своем содержательном исследовании «Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912)» А.А. Мацевич, прямо сказав, что он «единственный большой русский писатель, в чьих произведениях встречаются следы непосредственного влияния Стриндберга»³.

Собственно, предлагаемая статья, надеемся, послужит опровержением данного утверждения, хотя, несомненно, следы, по крайней мере, диалога со Стриндбергом можно обнаружить во многих произведениях Горького.

Итак, явный интерес Блока к Стриндбергу очевиден. Статья поэта «От Ибсена – к Стриндбергу» (1912) посвящена творчеству Г. Ибсена, но завершается впечатляющей метафорой: сравнивая Ибсена с орлом на вершине скалы, Блок восклицает: «Наконец, – после орлего лика – человеческое лицо! Август Стриндберг»⁴. После «лика» (Ибсен) – «лицо» (Стриндберг), это значит, что от возвышенного, романтического литература делает шаг к реализму, к социальным и этическим проблемам, к сложной духовной жизни личности. В русле этой тенденции находилось и творчество Л. Андреева.

В другой статье – «Памяти Августа Стриндберга» – феномен Стриндберга Блок связывает с новым веком, выпустившим в свет

² Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 217.

³ Мацевич А.А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М., 2003. С. 246.

⁴ Блок А.А. От Ибсена – к Стриндбергу // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 462.

«уродства, которые положили печать патологии, недосказанности, странности на всю литературу нашего молодого века». Суть «уродств» заключается в том, что мужественное начало (его Блок отделяет от мужского) «парализуется бабьей вялостью», женственные же (не женские!) начала, напротив, «огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом»⁵. Стриндберг, по мысли Блока, одним из первых увидел эту дисгармонию в распределении женских и мужских начал, что вело к появлению «среднего, ничего не обещающего типа... неврастеников, с сильной патологической окраской». В то же время Блок оспаривает столь популярный в оценке Стриндберга тезис – о его женоненавистничестве: проклиная «бабье», он проклял женское, «но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное»⁶.

Надежда Блока на то, что Россия «примет в свою душу нечто от непреклонной, суровой и праздничной стриндберговской души», нашла реальное воплощение в творчестве Л. Андреева, наиболее близкого Блоку по духу из русских прозаиков и драматургов. Блок посвятил Андрееву ряд статей – «Безвременье», «О реалистах», «О драме», «Сборник товарищества “Знание” за 1904 год».

«Безвременье» – статья о русской литературе, ее прошлом и настоящем. Начиная статью с воспоминаний о золотом веке как о «непоколебимом домашнем очаге», поэт с горечью признает, что сегодня люди стали жить «странной, совсем чуждой человечеству жизнью». «Домашний очаг» превратился в «паучье жильё», какое мы видим в рассказе Андреева «Ангелочек». Из пошлости «паучьего жилья» вытекает «нота безумия», зародившаяся еще в XIX веке (Ф.М. Достоевский), но на рубеже веков она стала «надорванной, пронзительней, а потому – слышнее». И все произведения Андреева – один рассказ, «где изображены с постепенностью и сдержанностью огромного таланта все стадии перехода от тишины пошлой обыденщины к сумасшествию»⁷.

⁵ Блок А.А. Памяти Стриндберга // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 464–465.

⁶ Там же. С. 467.

⁷ Блок А.А. Безвременье // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 70.

Мысль о ярко выраженном в творчестве Андреева протесте, сближающем его со Стриндбергом, раскрыта Блоком и в статье «Сборник товарищества “Знание” за 1904 год», которую он начинает с характеристики творчества Андреева и анализа его рассказа «Вор». Блок снова говорит о «судорожной мысли о “бунте”», «неслыханном бунте», о «крике», который вдруг проникает в «стены *обыденной* квартиры», где «вокруг очага» «собралась отдыхающая тускло семья»⁸. Писатель «буйный», «дерзкий», Андреев «вносит тоску, раскол», «скандал, “литературный кошмар”», буквально врываясь «в *домашнюю* жизнь»⁹ обывателя.

Интересно, что с символистом Блоком в вопросе о бунтарском характере творчества как Стриндберга, так и Андреева, согласны его оппоненты – реалисты и демократы А.В. Луначарский и М. Горький. Так, Луначарский в статье «Великомученик индивидуализма» пишет, что Стриндберг «безумно мрачен», и к этому его побуждает «стремление быть честным». Луначарский отмечает «судорожное метание» писателя от демократизма, феминизма – к гипериндивидуализму и аристократизму, а цель его творчества видит в изображении «исканий выхода изолированной личностью». «Разрушение было стихией Стриндберга. Он был гением-молотом, гением-динамитом» и в то же время «искал пристанища и покоя»¹⁰.

«Вопль одиночества» находит Луначарский и в творчестве Андреева. «Леонид Андреев человек большой»¹¹, – так начинается его статья «Леонид Андреев. *Социальная характеристика*», написанная, правда, уже в 1926 г. И эта «болезнь» рождается у него из пессимизма, который является следствием неприятия буржуазной действительности. А по Блоку, выражает стремление личности доказать, что «человек есть человек, не кукла, не жалкое

⁸ Блок А.А. Сборник товарищества «Знание» за 1904 год // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 554.

⁹ Там же. С. 555.

¹⁰ Луначарский А.В. Великомученик индивидуализма // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 221.

¹¹ Луначарский А.В. Леонид Андреев. Социальная характеристика // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1963. С. 416.

существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”»¹².

У Горького отношение к творчеству Андреева было противоречивым: с одной стороны, он признавал, что Леонид Николаевич «органически талантлив по природе своей»¹³, удивлял современников «силой своей интуиции, плодovitостью фантазии, цепкостью воображения», с другой – был не согласен с «искажениями характера», которые видел во многих произведениях Андреева («Иуда Искариот», «Тьма», «Мои записки»). В очерке «Леонид Андреев» Горький признается, что «не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые» они «смотрели бы одинаково»¹⁴. Были попытки разрешить эти «разногласия» в творчестве: драмы и прозаические произведения Горького «Дети солнца», «Исповедь» явно полемичны по отношению к драме «К звездам!» и рассказу «Жизнь Василия Фивейского» Андреева.

На наличие параллелей в творчестве шведского и русского писателей указывает В.А. Келдыш. По мнению исследователя, драматургов связывает «общая эволюция»: творчество каждого «достаточно долго развивалось в русле реализма с заметными натуралистическими веяниями, но затем обретает новое качество художественной мысли, отмеченное значительно большей сложностью»¹⁵. Цитируя высказывание Т. Манна о Стриндберге, который, оставаясь вне школ и течений, «всех их вобрал в себя», будучи и натуралистом, и неоромантиком, и предтечей экспрессионизма, В. Келдыш это же качество отмечает у Л. Андреева. Стриндберга все больше влечет к хаотическому сознанию, он «склонен возвести феномен отчуждения во всеобщую степень, в закон существования». Ответ на вопрос, в чем причина разлада между «я» и целым, Л. Андреев, вслед за

¹² Блок А.А. О драме // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 193.

¹³ Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произв.: В 25 т. Т. 16. М., 1973. С. 314.

¹⁴ Там же. С. 316.

¹⁵ Келдыш В.А. К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX – начале XX века // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010. С. 365.

Стриндбергом, ищет прежде всего в «подвижности внутренней жизни персонажей»¹⁶.

И все же хотелось бы напомнить, какие сведения о Стриндберге могли достичь слуха Андреева. В обществе много говорили о Новом театре Яворской, которая за короткий промежуток времени поставила 4 пьесы шведского драматурга. В 1901 г. афишу ее театра украсило название «Преступление и преступление» (сейчас пьеса больше известна под названием «Виновны-невиновны»). Постановка получила широкое освещение в прессе. Особо подчеркивалось существование героев «на грани» греховности, которую нельзя расценить однозначно (мотив, очень занимавший Андреева и реализованный им в пьесе «Анфиса»). Но если к этой пьесе критики отнеслись прохладно (смущала атмосфера парижской богемы, странные желания, разъедающие души героев – писателя, художника и их общей возлюбленной: возможно, этой пьесой навеян некий богемный дух «Екатерины Ивановны» и наличие в ней героя-художника), то успех стриндберговской пьесы «Отец» нельзя было не заметить, хотя всегда строгая к Яворской критика и здесь поспешила принизить ее достижения в создании образа женщины fin de siècle Лауры. Но особый интерес здесь заключался в выведении на сцену человека науки, запутавшегося в клубке противоречивых чувств и умонастроений (не здесь ли кроется импульс, вызвавший к жизни андreeвскую пьесу «К звездам»?). И то, что вскоре «Отец» перекочевал на сцену Александринского театра, постановка которого вызвала гораздо меньше нареканий критики (возможно, потому, что там представили сугубо бытового, «измельчавшего» Стриндберга), не могло, как нам кажется, остаться незамеченным Андреевым. Дебаты вокруг патологичности героев, тема изначальной вражды полов, завершающейся чаще всего трагически, приковывали внимание общественности. Но что несомненно – это знание Андреева о блестящем исполнении Лидией Яворской роли Юлии в постановке «Госпожи Юлии» («Фрекен Юлиа» Стриндберга) в

¹⁶ Келдыш В.А. Указ. соч. С. 367.

последний сезон существования Нового театра в 1906 г. Ведь на эту постановку в «Новой жизни» благожелательно отозвался друг Андреева Г.И. Чулков, вообще-то не благоволивший к актрисе, но здесь указавший на чудесное воспроизведение «расколотой души» героини. И эта «расколотость» женских душ в пьесах Андреева отныне станет особым их признаком. Стоит также упомянуть и об постоянном интересе Вс. Мейерхольда к Стриндбергу, пьесы которого он репетировал («Виновен-Невиновен») и ставил («Отец») в сезон 1904–1905 гг., о чем мог знать Андреев. Уже в 1912 г. в Териоках в Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов он осуществил постановку «Виновен-Невиновен» в переводе А. и П. Ганzenов, но к тому времени он уже мог ознакомиться со многими пьесами в печатном виде.

Что же могло попасться ему на глаза? Почти все пьесы были напечатаны в Москве, уже начиная с первых годов двадцатого столетия. Упомянем лишь некоторые из них. Пьеса «Кредиторы» в переводе В. Саблина (известного издателя, специализировавшегося на издании переводной литературы) была напечатана в 1902 г. Пьеса «Товарищи» издавалась в различных переводах неоднократно: отдельными изданиями в Москве в 1906 и 1908 гг. и в «Библиотеке театра и искусства» в СПб. (1906. Кн. 11). Драма «Отец» была напечатана в 1904 г. Полное собрание сочинений шведского писателя в 12 томах выходило в 1908–1911 гг. Кроме того, Андреев мог слышать или прочесть работу о Стриндберге критика Г. Брандеса, на которого буквально молилась российская академическая наука, появившуюся во втором томе его собрания сочинений (1906), или узнать о существовании книги шведского писателя Г. Эссвейна, изданной в Москве в 1909 г.

Перечисленного, думаем, достаточно, чтобы предположить, что творчество этого художника могло быть знакомо русскому писателю, и он мог составить о нем некоторое представление. Однако в своих дальнейших рассуждениях мы будем исходить из общих тенденций развития драматургии к. XIX – н. XX вв., определявших сходные моменты в творчестве художников различных стран. И хотя будет указано на общность некоторых мотивов в

пьесах Андреева и Стриндберга, более детальное их сопоставление еще впереди.

Л. Андреев и Стриндберг выступили реформаторами в области драматургии. Статью «О современной драме и современном театре» Стриндберг начинает с утверждения, что вопрос о театре «всегда способен всплывать, быть вечно новым и обращать на себя внимание»¹⁷. Стриндберг выступает за реформу театра, за философскую драму со «сложным подтекстом». С конца 1890-х гг. шведский драматург связывал свои надежды с движением «свободных театров», в котором видел разрыв с театральной рутинной. В «свободном театре» артисты «у себя дома и сами являются хозяевами, как по отношению к публике, к своему дому, так и к своему таланту». В Свободном театре только «вкус и потребности современного духа должны определять художественную форму». Писатель мечтает о психологической драме, где передавались бы тончайшие движения души, самые резкие конфликты жизни. Желая организовать собственный «свободный театр», драматург пишет пьесы «Отец» и «Фрёкен Жюли». В 1907 г. он создает «Интимный театр», в котором за три года существования было поставлено 25 пьес Стриндберга.

В «Письмах о театре», которые создавались в 1912–1914 гг., Л. Андреев, разрабатывающий теорию драмы «панпсихе», вынужден признать: «О новой драме грезят все: драматурги, критика, публика в театре»¹⁸. Он приводит в пример символистов – Ибсена, Метерлинка, Блока, – для которых понятие «новизна» связано, прежде всего, с формальными поисками, хотя форма – «лишь граница содержания». По-настоящему новаторскими Андреев признает чеховскую драму, к которой впервые может быть применен термин «панпсихе», и Московский Художественный театр, который, перерабатывая классику – Гауптмана, Мольера, Гоголя, Островского, – инсценируя романы Достоевского, во главу угла

¹⁷ Стриндберг А. О современной драме и современном театре // Стриндберг А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 2010. С. 482.

¹⁸ Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1994. С. 537.

ставит «живую одушевленность», «соответствие глубочайшей правде жизни»¹⁹.

На основании изысканий в области теории «новой драмы» А. Стриндберга и Л. Андреева можно сделать вывод об их «перекличке» как в теории, так и в практике драматургического творчества:

- их художественный поиск в области содержания и формы идет в рамках разных литературных направлений (можно говорить о столь популярной в литературе рубежа XIX–XX веков «идее синтеза»);

- Стриндберг отрицает театр, основанный на однолинейности характеров; такой театр, считает драматург, существует для «людей полуобразованных». Сегодня этот театр «на пути к краху», поэтому нужны преобразования. Стриндберг – за «малую сцену и малый зал», и тогда, по мысли писателя, театр станет «развлечением для образованной публики»;

- о том же говорит Андреев в «Письмах о театре». На смену театру идет кинематограф, поэтому, чтобы сохранить себя, театр должен измениться. Он должен перестать быть «общедоступным» – и тогда в театр придет «подготовленный» (образованный) зритель. В результате возникает цепочка: автор – режиссер – актер – зритель. Задача автора, режиссера, актеров – «подключить зрительские фантазии»;

- в своей пьесе («Фрёкен Жюли») Стриндберг берет «сюжет из жизни» и стремится «осовременить форму»²⁰. Он вводит балет, в декорациях использует приемы асимметрии, распространяет импрессионистический характер сценографии. То же делает и Л. Андреев. Герои и события его пьес вполне реальны. «Осовременивая форму», он использует свет, цвет, движения, жесты, одежду в качестве символов, за которыми – психологическая глубина;

- в героине Стриндберга, фрёкен Жюли, зритель видит «смену восхождений и падений», – одну из самых притягательных черт

¹⁹ Андреев Л.Н. Указ. соч. С. 528.

²⁰ Стриндберг А. Предисловие к «Фрёкен Жюли» // Стриндберг А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 480.

жизни»²¹. У Андреева с его героинями (Анфисой, Екатериной Ивановной, Консуэллой) происходит то же самое; они необычны, но, как пишет Стриндберг в предисловии к «Фрёкен Жюли», «самые невероятные исключения лишь подтверждают правила»²²;

– Стриндберг выдвигает требование «психологической драмы», где «самые искренние чувства должны выражаться мимикой, а не криком». Андреев разрабатывает теорию драмы психологической, которая «исключительным содержанием своим будет иметь: психе»²³;

– герои и героини этих драматургов современны, живут «в переходное время, эклектическое, истерическое»²⁴. В их драмах женщина предстает как «тип трагический, вынужденный разыгрывать спектакль перед природой»²⁵. Фрёкен Жюли, несомненно, характер, рожденный уже концом XIX века: она доказывает свое право не быть «вещью». За это же ратуют и героини Л. Андреева;

– у Стриндберга «второстепенные персонажи... очерчены пунктирно», главное внимание обращено на главных героев, в которых автору «хотелось выхватить самое примечательное в психическом облике человека нового времени»²⁶; у Андреева и второстепенные персонажи психологически полноценны (Стибелев, Коромыслов, Ментиков, Лиза в «Екатерине Ивановне»).

Наиболее полно принципы «новой драмы» выразились в пьесах Стриндберга и Л. Андреева, в основе которых лежит семейный конфликт, взаимоотношения между мужчиной и женщиной. В. Неустроев во вступительной статье к двухтомнику А. Стриндберга пишет, что Стриндберг «“проигрывает” трагикомедию брачных отношений»²⁷. Особенно значим семейный конфликт в драмах «натуралистического» периода творчества Стриндберга – «Отец» (1887), «Фрёкен Жюли» (1888).

²¹ Стриндберг А. Указ. соч. С. 481.

²² Там же.

²³ Андреев Л.Н. Письма о театре. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1996. С.546.

²⁴ Стриндберг А. Указ. соч. С. 483.

²⁵ Там же. С. 484.

²⁶ Там же. С. 486.

²⁷ Неустроев В.П. Вступ. ст. // Стриндберг А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 16.

«Мысль семейная» легла в основу драм Л. Андреева «Анфиса» (1909), «Екатерина Ивановна» (1912), «Профессор Сторицын» (1912). Вл. И. Немирович-Данченко увидел в «Екатерине Ивановне» «поход против отношения мужчин и женщин», а героиня ему представлялась женщиной «с подстреленным ангелом чистоты в душе»²⁸. Истинный интерес у шведского и русского писателей вызывает драма «внутренняя», в основе которой двойственная суть личности, сопряжение в одном лице героя и анти-героя, добра и зла.

Название «семейных» драм Стриндберга – Андреева фиксирует внимание на главном герое (героине), и это значит, что драма духовной жизни будет сосредоточена в центральном персонаже. Драма «Отец» по характеру конфликта близка «Екатерине Ивановне». Но если в андреевской драме героиня оказывается в оппозиции негласному «заговору» мужчин, то у Стриндберга воинственно настроенным женщинам – «заговорщицам» противостоит глава семейства Ротмистр. Видимая причина разногласий – желание Ротмистра отправить дочь учиться в город и избавить от дурного влияния женского окружения. Жена, Лаура, напротив, готова на «скромное, безобидное убийство, неподведомственное закону, непреднамеренное преступление»²⁹, лишь бы отстоять свое первенство в семейной борьбе. «Странно, но, глядя на любого мужчину, я всегда чувствую свое превосходство»³⁰, – признается Лаура.

В драме Стриндберга ставятся актуальные проблемы женской эмансипации и гендерных различий. Ротмистр обещает, что жена еще узнает превосходство мужчины, но угроза остается угрозой: Лаура действует более хитро, решительно, убеждая всех, что Ротмистр безумен. Когда-то они любили друг друга, но страсть – это поединок между двумя совершенно не похожими представителями *homo sapiens*: «Если и впрямь мы произошли от обезьян,

²⁸ Цит. по: Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 627.

²⁹ Стриндберг А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 471.

³⁰ Там же. С. 458.

то, вероятно, от двух разных видов, до того мы не похожи, не так ли?»³¹, – говорит Ротмистр.

Лаура в своем падении видит вину мужа: «Я не раздумывала ни о чем, все катилось словно по рельсам, которые ты же и прокладывал, и перед богом, и перед совестью своей я чиста, пусть даже я и виновата. Ты был камнем у меня на сердце, и камень давил, давил, пока сердце не восстало против бремени»³². И в этом героиня Стриндберга близка андреевским женщинам: «бременем» для Анфисы становится недолгая любовь Костомарова, для Екатерины Ивановны – выстрел мужа, усомнившегося в ее верности.

«Против бремени» восстает и героиня другой пьесы Стриндберга – фрёкен Жюли. «Трагическую судьбу фрёкен Жюли я мотивировал рядом обстоятельств: изначально материнские инстинкты, неправильное воспитание отца, пробудившаяся природа, накаленная отвага соблазнителя»³³, и это многообразие мотивов очень современно, считает Стриндберг.

Как и в «Отце», основой разлада семейных отношений является воспитание. Причина постоянных конфликтов родителей лежит в социальной сфере: мать – «из простой семьи», отец – «осколок старой военной аристократии». В этой пьесе женоненавистничество идет от матери, которая видит в любой женщине существо подвластное и требует от дочери клятвы, что она «никогда не станет рабом мужчины»³⁴. Женщина, которую воспитали в презрении к ее полу, все же остается женщиной, и в этом трагедия героини.

Для героинь Стриндберга и Андреева характерны «восхождение» и «падение»; «восхождение» определяется торжеством чувственного начала: Анфису страсть заставляет нарушить нормы морали и толкает в объятия Федора Костомарова; подозрения мужа становятся причиной измен Екатерины Ивановны; для фрё-

³¹ Стриндберг А. Указ. соч. С. 469.

³² Там же. С. 477.

³³ Там же. С. 482.

³⁴ Там же. С. 506, 507.

кен Жюли связь с лакеем – доказательство ее «эмансипации». «Падение» женщины – это невозможность смириться с унижением, жажда мести и, как итог, убийство («Анфиса», «Тот, кто получает пощечины»), самоубийство («Фрёкен Жюли»), моральное уничтожение личности («Отец», «Екатерина Ивановна»).

Для Стриндберга, как и для Андреева, очень важно показать духовное превосходство его героини над окружающими. Образ лакея Жана, мечтающего «подняться» и с помощью фрёкен Жюли примкнуть к аристократии, раскрывает природу истинного и ложного аристократизма, заключающегося не в «оболочке», а в состоянии души. Жан говорит по-французски, «немало романов прочел и в театры хаживал..., слушал разговоры благородных господ и всего более от них научился». Эти потуги лакея понятны окружающим: «А вы аристократ, как я погляжу!»³⁵, – с долей презрения замечает фрёкен Жюли. И все же героиня бросается в омут страсти, с которой не может смириться спесь аристократки, и это неизбежно ведет к трагическому финалу.

В драме «Анфиса» в центре внимания любовный четырехугольник: сестры – Александра, Анфиса, Ниночка – влюблены в мужа Александры Федора Ивановича Костомарова. Любовная драма перерастает в открытое противостояние героини и общества. И Анфиса, и Костомаров – воплощение экзистенциального одиночества, поэтому их неудержимо тянет друг к другу. Федора Ивановича исключают из коллегии адвокатов за несоответствие принятым в адвокатской среде нормам поведения. Сам Костомаров объясняет свой протест против коллег следующим образом: «Я не могу вписаться в ту щель, которую они оставили мне». Не вмещается он и в «щель» семейной жизни. «У тех, кто хочет много, свои законы»³⁶, – объясняет свое неумение жить, как все, Костомаров.

Сходными с Анфисой чертами обладает Екатерина Ивановна. К драме «психе» многие критики пытались подходить по старинке, оценивая ее со стороны внешнего действия. Поэтому и сама

³⁵ Стриндберг А. Фрёкен Жюли // Стриндберг А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 496.

³⁶ Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1994. С. 481.

драма «Екатерина Ивановна», и постановка ее В.И. Немировичем-Данченко на сцене МХТ имели большую прессу, в основном отрицательную. Л. Андреев был готов к подобному восприятию своей драмы. «Искренне танцующих», таких, как Екатерина Ивановна, – не великое множество, а одна-две, «кривляк» же много, «поэтому не поймут и не примут», – предполагал автор еще до премьеры спектакля³⁷.

Зрителю, привыкшему к интенсивно развивающемуся внешнему действию, трудно было оценить «несценичность» андреевской драмы, проникнуть в ее мощный психологический эпицентр, осознать и принять то, что основной конфликт заключается в столкновении «внешнего» и «внутреннего» в самой героине. Внешне это противостояние выражено в любовном треугольнике (Стибелев – Екатерина Ивановна – Ментиков).

Георгий Дмитриевич Стибелев, друг семьи Павел Коромыслов, Ментиков и некоторые персонажи «второго плана» – люди, имеющие жизненный опыт, трезво, а порой и цинично, с позиций собственной выгоды решают нравственные проблемы. Совсем еще юные – Лиза, Алексей, студент Фомин – романтические натуры, верящие в чистоту человеческих отношений, в добро, справедливость, но по мере развития действия они также обретают опыт «трезвого» взгляда на жизнь. Им непонятен внутренний «надрыв» героини, ее превращение из женщины «не тронь меня» в доступную для легкого флирта кокетку.

Мотив неподвластности судьбы человеку в драмах Стриндберга продолжает мотив слепоты андреевской Екатерины Ивановны, обоснованный метафизически и психологически. Он подчеркивает относительность жизни/смерти, которая остро осознается героиней драмы. Динамика внутренней жизни героини передана с помощью «танца», рисунок которого тщательно продуман писателем. В начале пьесы она лишь на секунду появляется на сцене, и «движения ее всегда неожиданны и похожи на взлет или прерванный танец». Эта резкость и прерывистость очень напоминают движения незрячего человека. В последнем

³⁷ Андреев Л.Н. Драматические произв.: В 2 т. Т. 2. Л., 1989. С. 506.

действии героиня проходит настоящее «испытание танцем»: она позирует Коромыслову, который пишет с нее Саломею и скептически оценивает не только ее сумбурный, прерывистый танец, но и ее жизнь: «Танцевала, танцевала барынька, и вдруг весь заряд даром»³⁸. Слова о пропавшем даром заряде переводят душевную способность героини к полету в разряд механических действий. Ее относят к миру неживого, и она, действительно, чувствует себя убитой теми выстрелами, что раздались в самом начале пьесы. В разговоре с Коромысловым мотив смерти возникает многократно. «Ведь вы труп, вы мертвая, Екатерина Ивановна»³⁹.

Образ Екатерины Ивановны – Саломеи многое проясняет в ее характере. Библейский персонаж в христианской культуре трактуется по-разному: как воплощение злых сил и как жертва обстоятельств, исполнительница чьей-то злой воли. К героине Андреева ближе второе толкование. Возникающий в последнем действии образ (Коромыслов пишет Саломею «без глаз») передаст раздвоенность души героини.

Против «искажения человека» направлены «семейные» драмы А. Стриндберга и Л. Андреева, и именно поэтому они кажутся поразительно современными. Говоря, по словам Блока, о дисгармонии «мужественных и женственных начал» и стремясь к гармонизации этих начал в «новом типе»⁴⁰ человека, Стриндберг поднимал столь актуальную в наши дни гендерную проблему. Переключка с современностью ощущается на разных уровнях: та же переходность эпохи, те же разговоры в семье о науке и политике, по-прежнему актуальна тема брака, семьи, в которой дети становятся заложниками родительских отношений. Эмансипацию Стриндберг трактовал как подмену истинно женственного «бабьим»⁴¹, и к этому его мнению стоит прислушаться, ибо в наши дни противопоставление сущностного добра общественному злу выходит на первый план.

³⁸ Андреев Л.Н. Указ. соч. С. 130.

³⁹ Там же. С. 112.

⁴⁰ Блок А.А. Памяти Августа Стриндберга // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 465.

⁴¹ Там же. С. 467.

Драмы А. Стриндберга и Л. Андреева позволяют надеяться на то, что победа окажется на стороне истинных ценностей, которые обнаруживаются «чаще всего лишь во внутреннем мире личности» и обращены к надысторическим, надсоциальным началам «мировой жизни»⁴². И показательно, что, создавая свой некролог о Стриндберге в 1912 г., Луначарский использовал такие опорные пункты, как *бездна* и *решетка*. Критик написал, что шведский писатель «таил под своей истерической злобой бездну любви», но душу свою решеткой отделял «от вселенной» (душа его «в себе самой эту решетку носила и... страдала»). Не значит ли, что он вспоминал о «Бездне» Леонида Андреева и о решетке, которую тот прославил в «*Моих записках*»?

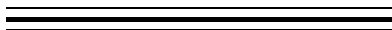
Сведения об авторах:

Михайлова Мария Викторовна, доктор филологических наук, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Михеичева Екатерина Абдул-Маджидовна, доктор филологических наук, профессор ОГУ имени И.С. Тургенева (Орел, Россия).

И.Б. Ничипоров

«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» В РОМАНАХ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА



Проза Ю. Полякова 1980–2010-х гг. стала самобытным художественным преломлением современности. Как и в произведениях Ю. Трифонова, а затем и «сорокалетних», осмысление карти-

⁴² *Келдыш В.А.* Указ. соч. С. 359.

ны мира порубежных десятилетий происходит у Полякова сквозь призму частных судеб персонажей, в причудливых хитросплетениях ритмов их душевной жизни, семейных отношений и социально-исторических сдвигов, а также порожденной меняющимся временем индивидуальной и коллективной мифологии.

В ранней повести «ЧП районного масштаба» (1981, опубл. в 1985) драматичный семейный опыт центрального героя – секретаря райкома комсомола Шумилина – передан косвенно, в его ретроспективном самоанализе. Детские воспоминания о 1950-х гг., о наметившемся и мирно разрешившемся в родительской семье конфликте, когда отец поставил матери ультиматум «или я, или райком»¹, убеждают его в том, что «тогда брак обладал еще таинственной крепостью и долговечностью средневекового цемента». В пору же «зрелого» социализма планы комсомольского руководителя «организовать для молодежи беседы о браке и семейной психологии» накладываются на его мучительные раздумья об истоках «разводной ситуации» в собственной семье. Ностальгическое обращение к прошлому, когда они с женой «семь лет назад... удивительно подходили друг другу», воспроизведение каждодневных подробностей их совместного отпуска как тщетной попытки вернуть прежнее единение выводят к констатации неумолимого распада семьи, обусловленного тем, что «чем решительнее Шумилин шел вперед и выше, тем хуже становились семейные отношения», к моделированию ситуации собственной смерти, довершающей картину семейного отчуждения: «Первые горсти бросят одетые в черное мама и жена. Интересно, как поведет себя Галя: ведь формально они еще не разведены? Разумеется, будет держаться, словно ничего у них не случилось, а слушая прощальные речи, удивится, почему не ужилась с таким прекрасным мужем! Лизке же Галя скажет, что папа уехал далеко-далеко и вернется, когда дочь вырастет».

Предвосхищая траектории исканий позднейших героев Полякова, Шумилин обнаруживает *психологическую дезадаптирован-*

¹ Тексты произведений Ю.М. Полякова приводятся по электронному ресурсу: <http://www.e-reading.club/bookbyauthor.php?author=12494>

ность в сфере частной, семейной жизни при относительном благополучии служебной карьеры, что воплотилось в «закольцовывающем» композицию повести образе гибнущего человека, который в предсмертной тоске ощутил, как «тело сделалось до дурноты легким и беспомощным... И еще человек почувствовал, что больше не умеет плавать...»

Роман «Замыслил я побег...» (1997–1999) примечателен развернутой детализацией художественного изображения обстоятельств внутренней и семейной жизни центрального персонажа Олега Трудовича Башмакова, в прошлом, как и Шумилин, успешно продвигавшегося на партийной работе в Краснопролетарском райкоме комсомола, а теперь ставшего сотрудником валютно-кассового департамента банка «Лосиноостровский» и спустя «двадцать лет... брачного сосуществования» примеряющего на себя роль «эскейпера», который «замыслил уйти от жены».

Подобно персонажам «московских» повестей Трифонова², главный герой романа Полякова запутанной реальности повседневных семейных и общественных отношений все более осознанно пытается противопоставить положительную, как он надеется, альтернативу, обратить вспять уходящее время, «уйти в другую жизнь тихо и благородно – как умереть». Притягательные для современного сознания *«эскапистские» настроения* художественно передаются в разветвленной системе лейтмотивов, складывающихся в *ситуацию блуждания во времени, которая приобретает социально-психологический и экзистенциальный смысл*.

Предварением сюжетного действия становится в произведении психологически емкий, насыщенный жестовыми подробностями диалог Башмакова с юной любовницей Ветой о побеге на Кипр и манящих перспективах их нового союза. Ее максималист-

² Ничипоров И.Б. Повседневность как предмет духовно-нравственного осмысления в «московских» повестях Ю. Трифонова // Память как механизм культуры в русском литературном процессе (памяти Риммы Михайловны Лазарчук): Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием (12–14 марта 2014 г., Череповец) / Отв. ред. Н.В. Володина, Е.В. Грудева, Е.Е. Соловьева. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 2014. С. 91–97. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/7646818/> (дата обращения 25.03.2019).

ские устремления («О чем ты все время думаешь?», «до меня ты не жил») контрастируют с тональностью внутренней речи Башмакова, скрывающего от нее и самого себя изрядную усталость от жизни, но ради будущей новизны предпочитающего «терпеливо отвечать на ее старательную пылкость».

Композиция романа основана на синхронных, пересекающихся в ключевых эпизодах и в трагическом финале линиях изображения раннего брака героя с Катей, с его кризисными чертами, но и немалым запасом прочности, – и растянувшегося на годы выстраивания Башмаковым *воображаемой модели иной жизни*, куда, впрочем, уже не юному человеку хочется «взять с собой» из дома хотя бы аквариумных сомиков, чтобы, подобно рыбкам, находить прибежище в «моточке родного роголистника».

Студенческий брак с Катей, чьи «покорная нежность и тревожное ожидание» не вызывали в Башмакове «ослепительного влечения», однако счастливо избавляли от горечи первых любовных неудач, художественно осмысляется как хрупкий баланс «охранительных» и центробежных импульсов. В отличие от своего приятеля Бориса Слабинзона, который быстро развелся, так как осознал, что «еще не готов каждое утро завтракать с одной и той же женщиной», Башмаков приходит к тому, что не кому иному, как жене, можно задать «грустно-трогательный вопрос: “А помнишь?...” Этот вопрос с годами мелькает все чаще, становясь все трогательнее и все грустнее». Гармония совместного формирования и взаимовлияния супругов на пути от юности к зрелости отягощается в изображении Полякова психологическими несовпадениями, скрытыми поединками за первенство в семье, когда вначале «по молодости лет Катя старалась быть соблазнительной, вместо того чтобы быть требовательной», а позднее в «каждой новой ссоре, каждом царственном требовании собирать вещи и уматывать» обнаруживалось болезненное наложение личных противоречий, социальных стереотипов, заданных партийной должностью героя, и интимных отношений, все чаще воспринимаемых супругами в качестве действенного средства нормализации семейного климата: «И тогда Олег испугался. Это

был как бы двухслойный испуг. Верхний слой имел чисто номенклатурную природу: развод для заведующего отделом райкома по тем временам означал если и не завершение карьеры, то серьезные трудности. Но был и второй слой, глубинный: Башмаков абсолютно не представлял себе, как станет жить без жены и дочери, как переедет назад к родителям. И Кате очень понравился испуг мужа. Она стала прибегать к этой мере внутрисемейного устрашения утомительно часто: сказались молодость и неопытность. Правда, всякий раз Башмакову удавалось вымолить не так уж далеко упрятанное прощение, после чего они оказывались в постели, и Катя, зажмурившись от счастья, прощала Олега до изнеможения». В представлении героя романа ранний брак способствовал тесному сопряжению эмоционально-интимной и повседневной, бытовой, социальной сторон семейной жизни, что порой заставляло его чувствовать себя «сексуальным завистником», поскольку «несмотря на собственный блудодейский опыт, Башмакову казалось, что у Борьки все это происходит совсем иначе, с неторопливой изысканностью, без тяжких обязательств и последующих угрызений совести».

Семейные, супружеские отношения формируют в произведении мощное поле притяжения, в орбиту которого причудливо, подчас в трагикомическом отсвете вовлекаются вехи общественно-политической истории – в частности, переломные события 1991–1993 гг. В сферу подобного влияния попадает и искусно прописанный Поляковым материальный, вещный мир – от галстуков в гардеробе, и особенно «изменного» галстука как красноречивых свидетельств о прошлой жизни и семейных испытаниях, аквариумных принадлежностей, румынского дивана, «трудновывозимые» габариты которого когда-то помогли «восстановлению семейной цельности», приобретения машины до размышлений Башмакова о том, что «по тому, как собран человек в дорогу, можно судить о его семейном положении и даже о качестве семейной жизни». Это и перебираемые «эскейпером» семейные документы, которые – от райкомовского удостоверения до Катиного свидетельства о Крещении – являют взаимопроникновение «текстов» разных эпох, ми-

ровоззрений, сращение человеческих судеб и едва ли не физически воспринимаются Башмаковым как «чешуя» на «теле» обрекаемой им на разрушение семьи: «Олег Трудович подумал о том, что вот это перепутанное сообщество его и Катиных документов и есть, собственно говоря, совместная жизнь, а разрыв – это когда документы будут храниться отдельно».

«Телесное», бытовое выражение получает в сюжетной динамике романа и таинственное чередование взлетов и падений, разрывов и восстановления супружеской общности, «вялых призывов» к близости и пристальных Катиных наблюдений «за его виноватыми стараниями» после раскрытой измены, готовности героя отречься от домашнего быта – и возвращающегося желания «спокойно завтракать» с женой, «вести размеренно семейный образ жизни», согреться «приятным стограммовым теплом». Даже альтернативные варианты семьи прочно ассоциируются в его сознании с бытовым уютом: тешась иллюзией созидания домашнего пространства, он обустроивал «новую квартиру» Нины Андреевны, и вместе они «зашли по дороге домой в магазин», а впоследствии представлял, как с Ветой, которая проницательно «боялась... материальных подтверждений его прежнего существования» и требовала, чтобы из дома он ничего не брал, они «будут лежать на собственном кусочке пляжа возле теплого моря...»

Сюжетообразующим и смысловым центром романа Полякова становятся осознанное или стихийное «выпадение» персонажей из линейного времени, их скитания по дорогам прошлого, проектирование ими утопических моделей будущего. Симптоматична выведенная в бытовых и психологических деталях, значимых умолчаниях стремительная измена Кати со школьным историком Вадимом Семеновичем, у которого «была своя собственная концепция мировой истории», построенная на произвольных анахронизмах, но вдохновлявшая неверную жену на рассказывание «все новых и новых достопримечательных подробностей» о предмете своего восхищения. *Иррациональное и нередко конфликтное пересечение времен, разнящихся поколенческих установок* проступает и в «боковых» сюжетных линиях:

в судьбах отца и матери Башмакова, в семейной предыстории Веты, в радикальном отталкивании дочери Даши от опыта родителей, которых она оценивает как «попутчиков», ибо «в любой момент каждый из вас может встать и сойти».

Подобно псевдоисторику – кратковременному кумиру своей жены, главный герой романа, мысленно дистанцируясь от мало-содержательной, по его ощущению, повседневности, увлеченно рисует картины будущего своей первой семьи, воображая, как «несчастливая женщина рыдает над стареньким свитером сбежавшего мужа». Но, втайне робея перед мифологией «новой» жизни, он сетует на почти свершившийся переворот, ведь «не устрой меня Дашка в банк, с Ветой я бы никогда не познакомился, жил бы себе спокойно со своей вечной женой Екатериной Петровной и не собирал бы сейчас манатки, чтобы бежать на Кипр. Все из-за банка!»

Впадая в зависимость от опасных стереотипов восприятия времени и собственного возраста, колеблясь между «мне уже поздно» и «у вас еще все впереди», ужасаясь «неотвратимо слабеющей пружине», «неизбежно иссякающему заводу» жизненной энергии и упиваясь «откровенностью» Ветиных рассказов, переживая «очень странное послечувствие» от ее «методической осведомленности» в их предстоящей близости, когда он, словно по инструкции, «немножко проник в самую жгучую и знобкую тайну жизни», – *герой Полякова все острее ощущает себя не столько инициатором, сколько жертвой распада освоенного пространства домашней, семейной жизни*. Возрастные психологические и телесные расхождения с молодой избранницей, метания между ролями новоиспеченного дедушки и легкомысленного жениха ведут его к «самоостраняющему», абсурдистскому видению себя в образе «влюбленного дедушки», пишущего жене записку о том, что его «некоторое время не будет», в качестве заложника напоминающей о «Москве чеховских трех сестер»³ ми-

³ Замшев М. О романе Ю. Полякова «Замыслил я побег...» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yuripolyakov.ru/about/literary/variant-otveta/> (дата обращения: 25.03.2019).

фологии «побега», которая вынуждает его «как последнего идиота, сидеть на вещах в ожидании звонка».

Трагический, прорисованный в гротескно-фантастической манере финал романа «превращает семейный адюльтер в человеческую драму»⁴, наполнен ужасом от зависания «над пропастью как реальной, так и духовной»⁵ и мотивирован неустранимой разъятостью героя между милой ему, «нежно-насмешливой» стихией супружеских чувств, «слаженными объятиями», которые напоминали «движения пары фигуристов, катающихся вместе Бог знает сколько лет», задушевным семейным просмотром старого фильма – и предвидением того, что Катя «не простит предательства этой новой, нарождающейся гармонии совместного старения», состоянием томительного «переживания жизни», приближением «страшного поезда перемен» и горьким самоуподоблением героя промытому аквариуму, поскольку «наверное, именно так выглядит начало новой жизни с новой женщиной».

В романе «Грибной царь» (2001–2005) предметом художественного осмысления и основой социально-психологических обобщений выступают коллизии семейной жизни центрального персонажа – «неплохо сохранившегося» 45-летнего директора фирмы «Сантехуют» Михаила Свирельникова.

Возникающий в экспозиции и финале романа мифопоэтический образ Грибного царя ассоциируется как с детскими устремлениями героя к гармонии бытия, так и с его последующими разубверениями, прозрением того, что жизнь погружается в «удушающий табачный дым, отдающий почему-то резким запахом женских духов», что даже заветный Грибной царь «дрогнул, накренился и распался, превратившись в отвратительную кучу слизи, кишашую большими желтыми червями». Поворотные для Свирельникова мысленные и физические «соприкосновения» с Грибным царем как властелином судьбы формируют сквозной

⁴ Бондаренко В. Одинокый и строптивый [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yuripolyakov.ru/about/literary/odinokiy-i-stroptivyy/> (дата обращения: 25.03.2019).

⁵ Замшев М. Указ. соч.

психологический сюжет произведения – *ситуацию «путешествий» во времени и пространстве, на грани видимого и воображаемого миров.*

За суетливыми хлопотами делового человека 1990-х гг. в романе прочерчиваются магистральные и периферийные линии семейных ретроспекций. Военная служба в Германии, молодая семейная жизнь с Тоней, надорванная принудительной пьяной близостью, неудачной беременностью, «давней женской обидой, тем неродившимся ребенком»; вынужденное увольнение из армии, «переквалификация» в мастера по квартирному ремонту и брошенное женой «слабак» – оборачиваются самоощущением героя в положении «беглого мужа» и «брачного отщепенца». Пытливо реконструируя в памяти истоки супружеского разлада, Сви-рельников диагностирует возрастание в себе губительной для брака «*бациллы “сначальной” жизни*», которая посеяла сомнение в нынешней семье как «единственно возможной», постепенно возобладала в сфере сердечных и интимных отношений с женой, «опасно размножилась в его душе и уже доедала иммунитет спасительной мужской лени». Экскурсия в Пармские катакомбы усиливает в нем восприятие себя в виде «мумифицированной фигуры», подернутой необратимым тленом, который непременно следует «перебить новизной».

Укорененный в современном сознании *синдром тотальной новизны*, распространяющийся на семью и противоположный ее сокровенному «уюту», упоминание о котором по иронии обстоятельств присутствует в названии детища героя, художественно постигается Поляковым в ближней и дальней исторической ретроспективе. От воспоминаний Сви-рельникова о буйствах отца и его «примирениях» с матерью, «материализованных» в «десятке нераспечатанных “Ландышей”», о домашних распрях в контексте политических битв начала 90-х гг. в романе протягивается ассоциативная нить к *воинствующе антисемейным интенциям недавних десятилетий* – к сюжету «Любови Яровой», драме Тони-ной тетки Милды Эвалдовны и Валентина Петровича, который спустя много лет узнал о причастности тестя к расправе над его

отцом в 30-е гг., после чего «портрет покойной жены с его рабочего стола исчез навсегда», а сам он и после смерти не пожелал «коротать вечность в одной могиле с дочерью человека, который погубил его отца». У Свирельникова изначальная симпатия к будущей жене оказалась мотивирована мелькнувшей ассоциацией с одноклассницей Надей Изгубиной, когда-то заступившейся за него в противовес враждебному большинству, что «стало неизъяснимым поводом к любви и почти двадцатилетнему совместному бытию, от которого остались дочь и вот эти галстучные узлы...».

Процесс «эрозии... исконных смыслов личностного и общественного бытия»⁶ на уровне частных судеб героев романа вызывает *искусственное разделение пространства доверительного общения и семейной повседневности*: во время свиданий Свирельникова с замужней Эльвирой после близости они «обычно курили и расслабленно делились семейными новостями», искренне полагая, что «измена изменой, а семья семьей». Квазиидеал «сначальной» жизни побуждает Тоню после разрыва с мужем нещадно вырезать его изображения с семейных фотографий, а самого Свирельникова – убеждать себя в окончательном разрыве с былыми привязанностями, в возможности легко переступить через «презрительное разочарование» дочери, достичь после развода того, что «нынешняя злоба уравновесит былую нежность, наступит тупое разочарование», и вдохновенно конструировать «настоящую» жизнь с «новой подругой»: «Где они, например, со Светкой будут жить? А жить теперь они обязаны очень хорошо, светло, даже идеально... Их жизнь должна стать чем-то наподобие светового занавеса в театре, чтобы за ним не было видно прошлого. Настоящая «сначальная» жизнь, нежная, верная, плодородная, искупительная! Дом тоже должен быть светлый, белый. «Беговая», хранящая следы холостяцкого блуда, должна исчезнуть: продать и купить большую квартиру или лучше дом –

⁶ Голубков М.М. К вопросу об онтологической пустоте: роман Юрия Полякова «Грибной царь» как роман о современности // Испытание реализмом. Материалы научно-теоретической конференции «Творчество Юрия Полякова: традиция и новаторство» (к 60-летию писателя). М.: У Никитских ворот, 2015. С. 71.

сразу за Окружной, в каком-нибудь охраняемом «Князем уго-
дье»! «Плющиху», конечно, оставить Аленке, а лучше поменять
на равноценную квартиру в хорошем районе, чистую, незамазан-
ную, где ничего такого не случилось...».

*Иллюзия телесного и эмоционального обновления в «сначала-
ной» жизни*, якобы открывающей простор для исправления не-
ловкостей и ошибок в прошлой семье, наполняющей «предвку-
шением... тщательного отцовства», непохожего на то, как когда-
то, в бестолковой молодости он опоздал к Тоне в роддом и при-
мчался «потный, хмельной и запыхавшийся», – омрачается у ге-
роя Полякова невольной, разрывающей его сознание затерян-
ностью между пространствами оставленных квартир, маршрутами
былых – от Ельдугино, Химок и Кимр до Сицилии – поездок с
женой, между привычными вещными координатами семейного
быта, когда «галстуки ему выбирала и повязывала, разумеется,
Тоня», и досадным для него равнодушием к домашнему миру со
стороны «малолетней Светки, носившей исключительно джинсы
да майки»...

Финал «Грибного царя», как и повести «ЧП районного мас-
штаба», романов «Замыслил я побег...», «Любовь в эпоху пере-
мен», поставляет героя на порог расставания с жизнью и оваян
мистическим чувством. Блуждания по лесу, встреча с Грибным
царем отчасти возвращают дыхание детства и в то же время зна-
менуют *прозябание его не только в семейном, но и в онтологиче-
ском смысле «захолостяковавшего» «я» на перепутье воспоми-
наний, проектов будущего и неосуществившихся жизненных
альтернатив*: «Кисточка лесного злака... смела в небытие все то
белоснежное будущее, которое только что навоображал себе ди-
ректор «Сантехюта»... сразу и навсегда понял: Светкина жизнь
никогда не станет частью его собственной жизни... Он вдруг ни с
того ни с сего вообразил себя монахом, пустынноиком... даже
увидел это свое будущее лицо».

В романе «**Любовь в эпоху перемен**» (2013–2015) расширя-
ется панорама изображения «тектонического переустройства
жизни», в жернова которого попадают частные, семейные судьбы

персонажей, и прежде всего Геннадия Скорятина, достигшего должности главного редактора еженедельника «Мир и мы».

Сердцевиной этой «горькой исповеди... перестроечной эпохи»⁷ становится проступающая в коллизиях пути главного героя авторская интуиция о том, что «потенциала эпохи перемен не хватило не только на национальную жизнь, но и на личную... частная судьба в романе Полякова оказывается отражением судьбы национальной»⁸. Композиционно спрессованная в рамки последнего дня жизни Скорятина и насыщенная многочисленными экскурсами в прошлое *романная структура в значительной мере подчинена развитию семейной драмы*, которая сопрягается с перипетиями общественно-политической и медийной круговерти «эпохи перемен».

Тема раннего, студенческого брака, идущая от предшествующих произведений Полякова, психологически осложняется в романе драматичной предысторией Марины Ласской, ее предшествовавшими замужеству и возобновлявшимися позднее отношениями с «первопроходцем» Шабельским. Эта тема обретает и социокультурный разворот, выводя к постижению «двоемирия», возникающего в неравном с материальной точки зрения и, кроме того, разнонациональном супружеском альянсе⁹. На устроенной в Грибоедовском дворце свадьбе Скорятина с Ласской «немногочисленная родня жениха напоминала заводчан», а в последующие годы «интеллигентная арбатская семья» Марины оставалась для ее мужа непроницаемо закрытой средой до такой степени, что «Скорятину, отпрыску русских пахарей, порой становилось дико и смешно от мысли, что его первенец живет теперь у Мертвого моря, носит трудно выговариваемое имя Барух бен Израэль и

⁷ Бондаренко В. Модифицированный Гена [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yuripolyakov.ru/about/literary/modifitsirovanny-gena/> (дата обращения: 25.03.2019).

⁸ Голубков М.М. Преодоление иллюзий, или Как нас обманывает история (размышление о романе Ю. Полякова «Любовь в эпоху перемен») // Филологическая регионалистика. Научный и информационно-аналитический журнал. 2016. № 3. С. 9.

⁹ Голубков М.М. Преодоление иллюзий... С. 14.

воюет с арабами за клочок обетованной земли величиной с колхозный пустырь. Как, в какой момент Борька стал буйным иудеем, страдающим за каждую пядь Голанских высот, словно это его собственная кожа?»

Характерное для произведений Полякова *исследование обстоятельств семейной жизни в масштабе отношений «отцов и детей»* развивается и в данном романе. Динамика болезненного отчуждения Скорятина и Ласской предстает в двойном композиционном «обрамлении» и ассоциируется как с непредвиденным разрушением семьи ее родителей, когда из-за поисков «сначала» жизни с молодой полькой произошел «уход Александра Борисовича от Веры Семеновны после тридцати лет совместной жизни», вскоре обернувшийся его смертью от обширного инфаркта, так и с отдалением от дочери, которая «совсем недавно была папиной звездочкой, преданной и доверчивой», но отношения с которой из-за семейных нестроений, запрета «выходить замуж за немытого байкера Вольфа» деградировали у Скорятина до краткой sms-переписки.

Художественно тонко прослежено в романе *балансирование скрепляющих и разъединяющих факторов семейной жизни «сообщающихся сосудов»* – в сфере их телесного общения, в «интерьере» социально-бытовых явлений. Периоды, когда «его верность жене была похожа на болезнь, фобию, вроде боязни открытого пространства», сопровождалась ревностью к «предшественнику», страхом утратить «привычные сонные объятия, убежать от родной двуспальной рутины», питалась ощущением неразрывного единства в интимных отношениях («если он или она отправлялись в командировку, то любили друг друга впрок, жадно, не в силах оторваться, рискуя не успеть к рейсу»), парадоксальным образом прерывались не только «пустяковыми романчиками», но и, в случае с Зоей из Тихославля, знакомым по опыту иных персонажей Полякова возведением здания «сначала» жизни.

Ретроспективная история с Тихославлем становится воплощением *мифологизирующих тенденций в умонастроении героя*

Полякова. Пространство этого условного городка, странно совмещающее подвижные бытовые и общественные реалии перестроечных лет с архаическими пластами мифологии, запечатленными в «языческой Троице», становится выразительным фоном любовной истории Скорятина, отчасти созвучной пасторальной идиллии и привлекающей его «выпадением» из ритмов семейной, редакционной суеты, из атмосферы страстного угара «Мехового рая» и манящей перспективой вместе с Зоей заняться «муравьиным возведением родной кучи... строить семейный уют с начала, с первых, сообщая купленных вещей», избежать прежнего обидного неравенства в семье, когда он «нырнул из окраинной полунищеты в изобильный дом Ласских», и создать гармоничный союз, подкрепленный общим для них с Зоей вещным миром, поскольку «...кропотливое, бережное домашнее созидание таит в себе не меньше радости, чем бурные совпадения плоти. И никто не знает, что прочнее сплетает вместе мужчину и женщину – упоительное синхронное плавание в море телесной любви или согласие, достигнутое в муках при выборе обоев для спальни?..»

Однако *тактика эскапизма*, закрепившаяся в родовом и личном опыте, в условиях многолетнего семейного разлада, при котором Скорятин даже в близости с женой испытал «изнурительное отчуждение» и «осознал, насколько сильно не любит ее», а у Марины прежний «избыток женственности» успел смениться надвигающимся «неряшливым старушечьим алкоголизмом», обрекает героя Полякова на *кризис поступка* в направлении очищающего изменения собственной судьбы, а потому «Гена так и не смог объявить скорбно-заботливой Марине, что уходит к другой женщине. Намекнул безутешной матери, мол, в его семейной жизни возможны перемены, но та пришла в ужас, замахала руками, стала искать валидол и твердить, что покойный отец за такие мысли прибил бы сына. Она как-то сразу забыла, что всю жизнь надрывно ревновала мужа, даже тайком обнюхивала его рубашки на предмет неверных ароматов».

Итак, «мысль семейная» оказала существенное влияние на психологическую реальность и структурные закономерности ро-

манов Ю. Полякова и выразилась в их персонажном мире, через ассоциации между различными судьбами, историей и современностью, посредством скрупулезной речевой, жестовой и предметной детализации повседневности. Переживание расцвета и оскудения семейных отношений художественно осмысливается в соотнесении с «эпохой перемен» в частном и общественном бытии и приводит персонажей к самозабвенному поиску альтернативных сценариев личной жизни, стихийному мифотворчеству, неприкаянным странствиям в лабиринтах пространства и времени.

Сведения об авторе:

Ничипоров Илья Борисович, доктор филологических наук, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Юкио Накано

АЛЕКСАНДР БАХРАХ В ЕГО ПЕРЕПИСКЕ С РУССКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ-ЭМИГРАНТАМИ¹

Данная статья рассматривает эмигрантские мемуары Александра Бахраха и его переписку с русскими и европейскими писателями. Особое внимание уделяется таким писателям, как Андрей Белый, Марк Слоним, Андрей Синявский и Глеб Струве.

Александр Бахрах известен как секретарь Ивана Бунина и часто публиковался в русских эмигрантских журналах и газетах, особенно в «Русской мысли» и в «Новом русском слове». Он ро-

¹ Текст статьи основан на докладе, прочитанном на Международном конгрессе центрально- и восточноевропейских исследований (International Congress for Central and East European Studies) в 2015 г.

дился в Санкт-Петербурге, уехал из России после Октябрьской революции и жил в Киеве, Варшаве, Данциге, Париже и Берлине. Он слушал лекции на юридическом факультете в Сорбонне. Но Бахрах считал учебу в Сорбонне бессмысленной и бросил ее². После переезда в Берлин в 1922 г. он начал работать секретарем в «Клубе писателей», созданном русскими эмигрантскими писателями и философами. Его родственница, молодая поэтесса Вера Лурье, познакомила его с русскими писателями, в том числе с М.А. Осоргиным, высланным из России в 1922 г. Осоргин заведовал литературным отделом газеты «Дни» и предложил двадцатилетнему Бахраху писать рецензии для газеты³. Например, перу Бахраха принадлежит первая рецензия на «Сестру мою – жизнь» («Дни». 1922. 30 декабря, № 51), и он писал как под настоящим именем, так и под псевдонимами (Чир., Кириллов, Кир. Кириллов, К. Кир, К.К.)⁴.

С 1923 г. он жил в Париже, был членом парижского Союза русских писателей и журналистов и участвовал в литературных собраниях общества «Зеленая лампа» (1927–1939 гг.)⁵. В 1939 г. Бахрах ушел добровольцем в армию⁶. С 1940 по 1944 гг. он жил в доме Бунина в Грассе⁷. После войны вернулся в Париж и сочувствовал движению советских патриотов⁸. В 1950–1960-е он жил в Мюнхене, где работал заведующим отделом русской литературы на радиостанции «Радио Свобода»⁹. Александр Бахрах скончался 23 ноября 1985 г.¹⁰ По словам Дж. Малмстада, который познакомился с ним в Париже в 1980 г., Малмстад привез

² Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом / вступ. ст. и прим. Дж. Малмстада // Литературное обозрение. М.: Советский писатель, 1991. № 8. С. 97.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Литературное зарубежье России: энциклопедический справочник / под ред. Е.П. Чельшева и А.Я. Дегтярева. М.: Издательский дом «Парад», 2006. С. 117.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом / вступ. ст. и прим. Дж. Малмстада // Указ. соч. С. 98.

его архив в Нью-Йорк еще до кончины Бахраха¹¹. Теперь его бумаги хранятся в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете¹².

Андрей Белый

За свою жизнь Бахрах написал и опубликовал две книги – «Бунин в халате» (1979) и «По памяти, по записям: литературные портреты» (1980). В эссе «Ночь с Андреем Белым» и «Мудрец с Никольского переулка» он упоминает об Андрее Белом. Кроме этих эссе он опубликовал мемуары о Белом в журнале «Континент» в 1975 г.¹³ В первом эссе «Ночь с Андреем Белым» Бахрах описывает обстоятельства, при которых он познакомился с Белым до его возвращения в Москву 23 октября 1923 г.¹⁴ Во втором эссе «Мудрец с Никольского переулка» Бахрах упоминает о пансионе, где жил Гершензон. И Белый тоже переехал в этот пансион: «В Берлине он жил в том же пансионе, в котором поселился и Андрей Белый и, кстати сказать, ставил своего соседа необычайно высоко, пожалуй, выше всех современных ему русских писателей, не скупясь на славословия беловскому “Петербургу”, который он считал явлением пророческим»¹⁵.

В Бахметьевском архиве хранятся два письма Андрея Белого. Согласно комментарию Малмстада к этим письмам, первое было написано 26 июля 1923 г., второе – 16 августа 1923 г.¹⁶ Оба письма касаются жилищных проблем Белого до его возвращения в Москву в 1923 г. В первом письме от 26 июля 1923 г. Белый от-

¹¹ Переписка М.И. Цветаевой с А.В. Бахрахом / вступ. ст. и прим. Дж. Малмстада // Указ. соч. С. 97–98.

¹² Там же. С. 98.

¹³ *Бахрах А.В.* По памяти, по записям. Андрей Белый // *Континент*. Париж: Континент, 1975. № 3. С. 288–321.

¹⁴ *Malmstad J.* Andrej Belyj at home and abroad (1917–1923): Materials for a biography // *Europa Orientalis*. Fisciano: University of Salerno, Department of Humanistic Studies. 1989, № 8, p. 473.

¹⁵ *Бахрах А.В.* По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж: La Presse Libre, 1980. С. 83.

¹⁶ *Malmstad J.* *Op. cit.* PP. 473–475.

вечает на приглашение Бахраха: «Спасибо Вам за милое, хорошее письмо; очень хотел бы пожить со всеми Вами; но – такова моя судьба; все устроились в Pterow'e, а у меня – нет пристанища; в виду того, что в Берлине у меня пристанища нет, я не могу ликвидировать с моим альбекским пансионом, где у меня не комната, а закуска, в которой нельзя ни работать, ни сидеть; постоянно вытолкнут на люди, а люди, в конце концов, – [жут<кие>] чужие»¹⁷.

По словам Малмстада, Белому пришлось отказаться от приглашения Бахраха, и ему удалось только поехать в Свинемюнде (Swinemünde) и в Берлин. Когда его друзья один за другим уехали в Россию, Белый тоже уехал в Москву 23 октября 1923 г.¹⁸ Оригиналы этих писем хранятся в Бахметьевском архиве.

Андрей Синявский

Письма Андрея Синявского Александру Бахраху тоже заслуживают нашего внимания. Они свидетельствуют о неизвестном периоде, когда Синявский ушел из редакции «Континента» в 1975 г. В архиве хранится только одно письмо Синявского Бахраху от 8 августа 1973 г. Синявский вместе с семьей эмигрировал в Париж 8 августа 1975 г. После эмиграции он работал в Сорбонне сначала в качестве внештатного преподавателя, а потом стал штатным. Синявский также работал с Владимиром Максимовым в редакции журнала «Континент», но потом он ушел из редакции и создал собственный журнал и одноименное издательство «Синтаксис» в Фонтене-о-Розе. В данном письме Синявский рассказывает Бахраху о его сложных отношениях с редакцией «Континента» и о трудности вернуть рукопись последнего о французском писателе Андре Жиде. Конечно, после написания этого письма Синявский больше не был в редакции, и рукопись осталась у главного редактора журнала Максимова: «Вернуть вам сейчас рукопись о Жиде – я не берусь. Я передал

¹⁷ *Malmstad J.* Op. cit. P. 473; Aleksander Bacherac Papers Box 1. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

¹⁸ Там же.

ее Максимова (у которого она и находится) с настоящей рекомендацией публиковать, что, как я понял, и будет сделано. Забрать ее у Максимова обратно, чтобы переслать Вам, мне крайне сейчас затруднительно: я вышел из редакции “Континента” и, естественно, потерял полномочия распоряжаться переданными в журнал материалами.

У редакции журнала нет сейчас адреса, и единственное, чем я располагаю, это – адрес самого Максимова: 11 bis rue Lauriston, Paris – 16.

Мое глубокое убеждение: не торопитесь забирать рукопись – она очень и очень подходит журналу и его украсит»¹⁹.

Рукопись Бахраха об Андре Жиде была опубликована в восьмом номере журнала «Континент» в 1976 г.²⁰ Также в Бахметьевском архиве хранятся несколько писем Андре Жида Александру Бахраху. Дата первого письма – 1 января 1943 г., а дата последнего – 19 октября 1950 г. Жид посылал письма в Грасс, где Бахрах жил и работал в качестве секретаря писателя Ивана Бунина во время войны. После войны Жид отправлял письма в Париж. Дружба Бахраха и его переписка с Андре Жидом свидетельствуют о его владении французским языком, однако анализ его отношений с Жидом и их переписки – это тема отдельной статьи.

Марк Слоним

Марк Слоним был также одним из корреспондентов Бахраха. В Бахметьевском архиве хранятся 27 писем. И первое письмо датируется 6 июля 1971 г., а последнее – 7 ноября 1975 г. Согласно Андрею Седых, после его ухода с работы в Колледже имени Сары Лоуренс в Нью-Йорке он переехал в Женеву и с 1965 по 1971 гг. регулярно писал в литературном приложении газеты «Нью-Йорк Таймс» статьи под общим заголовком «Европейская

¹⁹ Aleksander Bacherac Papers Box 3. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

²⁰ Бахрах А.В. По памяти, по записям. Андре Жид // Континент. Париж: Изд-во «Континент», 1976. № 8. С. 349–386.

записная книжка»²¹. В 1970-х гг. он жил в Женеве с женой Татьяной. В его некрологе в русской эмигрантской газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк) Андрей Седых написал, что его квартира на улице Rue de Florisant стала местом паломничества представителей русской литературы и европейских писателей, которых неизменно приветливо и гостеприимно встречали Марк Львович и его жена Татьяна Владимировна²².

В письме Бахраху Марк Слоним также упоминает о своей дружбе с европейскими писателями и блестящими исследователями, которых он принимал у себя дома. Их разговоры часто касались радиопрограмм на радиостанции «Радио Свобода», где Бахрах работал в Мюнхене. В письме от 6 июля 1971 г. о программе «Достоевский в Италии» Слоним рекомендовал Бахраху некоторых европейских писателей и исследователей: «Думаю, что положение со скриптами для юбилейных передач о Достоевском сейчас более определено, чем в начале мая, когда мы с Вами разговаривали в Женеве. На всякий случай, но не потому – что считаю это столь желательным – сообщаю адрес Силоне: (см. на обороте). И ему и – если хотите – Денису де Ружмону следует написать официальные письма/ пусть Ружмону напишет знающий его Варшавский, сославшись на меня/ с указанием /и Силоне, и Ружмону/, что они уже известны слушателям Радио Свобода (sic), и что их гонорар такой-то.

Ло Гатто, говорят, очень постарел, а сейчас уехал на отдых. Если уж необходим итальянец/ на тему «Достоевский в Италии» / то всего лучше обратиться к Анджело Мария Рипеллино, это теперь самый выдающийся специалист по русской литературе, написавший книги о Маяковском, Мейерхольде, Советской Литературе и т.д., он хорошо известен в России, где жил и часто бывал, но сейчас больше не «фигура грата» из его защиты Синявского, Даниеля, Солженицына и т.д.»²³.

²¹ Седых А. Скончался М.Л. Слоним // Новое русское слово. Нью-Йорк. 12 мая 1976.

²² Там же.

²³ Aleksander Bacherac Papers Box 3. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

Иньяцио Силоне – итальянский писатель, который часто общался со Слонимом. И Денис де Ружмон – писатель, который известен благодаря книге «Любовь и Западный Мир» (1939). Слоним часто приглашал европейских писателей и исследователей, в том числе Жана Старобинского и Паула Целана, в свой дом в Женеве. Слоним, который учился во Флоренции, также упомянул свои отношения с итальянскими славистами Этторе Ло Гатто (Ettore Lo Gatto) и Анджелло Мария Риппелино (Angello Maria Rippelino). Большинство писем касались фотопленок и скриптов радиопрограмм на радиостанции «Радио Свобода», и он также упоминает о смерти Газданова, Адамовича (28 февраля 1972 г.), Софии Прегель (6 августа 1972 г.) и Виктора Франка (30 сентября 1972 г.); он также приглашал Синявского, Иваска и Глеба Струве. После публикации книги Слонима «Советская русская литература: писатели и проблемы, 1919–1977» и острой рецензии Струве на нее их отношения, по видимому, стали хуже. Но переписка продолжалась до смерти Слонима. В письме от 17 октября 1972 г., хранящемся в Бахметьевском архиве, Слоним упомянул о своем впечатлении от лекции Струве о Недоброво: «Струве здесь был, я его пригласил на обед, а в день его лекции мы ему устроили отличный завтрак. Меню не прилагаю, чтобы Вас не дразнить. Да, он стал мягче, а потому приятнее, но по-прежнему выдерживается от похвал, даже о своих учениках “отзывается”».

На лекцию его пришло много народа, но успеха он не имел, полтора часа говорил с мельчайшими подробностями о Недоброво, человеке, в общем мало интересным (sic) – за исключением того, что на короткое время был в связи с Ахматовой – и она ему посвятила 4 стихотворения. Но Струве любит “подстрочные примечания” – и хорошо их делает – но веселья от них нет»²⁴.

Согласно материалам Гуверского архива при Стэнфордском университете, Глеб Струве путешествовал в Женеву с 9 по

²⁴ Aleksander Bacherac Papers Box 3. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

13 октября 1972 г.²⁵ Его статья о Недоброво была опубликована в журнале Римского университета «Ricerche Slavistiche» в 1972 г.²⁶

Глеб Струве

Глеб Струве был одним из самых долгосрочных корреспондентов Бахраха. В Бахметьевском архиве в коллекции Александра Бахраха хранится их переписка с 1964 по 1983 гг. Последние годы Бахраха мало исследованы. И его адреса, и дата переезда из Мюнхена в Париж тоже до сих пор неизвестны. Согласно архивным материалам, Бахрах жил в Мюнхене, по крайней мере, до мая 1972 г. Струве задал вопрос о его переезде в письме от 27 мая 1972 г. И после августа 1972 г. адрес Бахраха изменился на парижский.

Рассмотрение переписки с 1960-х по 1980-е гг. позволяет нам узнать о переездах Бахраха по Европе и США. В письме от 9 октября 1964 г. Струве упоминает об адресе Бахраха в США:

Mr Alexander Bacherac
с/o Mr Charles Malamutt
514 So. Harvard Blvd. LOS ANGELES S
California

После пребывания в США в октябре 1972 г. Бахрах вернулся в Мюнхен. В США он побывал в доме покойного Чарльза Маламута. Маламут был корреспондентом прессы «Ассосиэйтед пресс» в Москве и работал в русской службе европейского сектора радиостанции «Голос Америки» в Мюнхене²⁷. Он перевел книгу Ильфа и Петрова «Золотой теленок» с русского на английский

²⁵ Gleb Struve Papers. Box 2–13. Hoover Institution Archives. Stanford University.

²⁶ Струве Г. К проблеме атрибуции стихотворных посвящений. По поводу одного стихотворения Н.В. Недоброво // Ricerche Slavistiche. Roma: University of Roma. 1972 / XVII–XIX.

²⁷ Флам Л.С. Русская загадка. Русский путь. 2 августа 2015 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/Drugie%20avtory/flam-interview.php> (дата обращения 29.4.2019).

язык²⁸. Его первая жена была дочерью Джека Лондона²⁹. Маламут скончался в 1965 г.³⁰ В письме от 17 октября 1972 г. Струве упомянул, что приглашение Бахраха в центр славянских исследований было отправлено по одному и тому же адресу Маламута. В конце письма Струве также обещает встретиться с Бахрахом в Мюнхене. Бахрах работал на радиостанции «Радио Свобода» в 1960-х гг. В письме от 23 октября 1965 г. Струве пишет адрес Бахраха:

8 München 27
Kufsteiner Platz 2
West Germany.

После возвращения из США Бахрах жил в Мюнхене, потом он переехал в Париж в марте 1972 г. В письме от 12 августа 1972 г. адрес в Западной Германии изменили на адрес во Франции:

15, rue Lakanal Bât.B5
75-PARIS(15-e)
FRANCE

В письме от 28 февраля 1972 г. Слоним тоже упоминает о переезде Бахраха в марте 1972 г.: «Слышал, что Вы уходите в марте и переезжаете в Париж. Надеюсь, что будем и в будущем поддерживать наши дружеские отношения. Пожалуйста, держите меня в курсе Ваших перемещений и дайте Ваш парижский адрес и телефон»³¹.

После марта 1972 г. Бахрах использует парижский адрес для переписки со Струве и Слонимом. Также Бахрах часто проводил лето с женой в Мужене, расположенном между Каннами и Грас-

²⁸ Флам Л.С. Русская загадка. Русский путь. 2 августа 2015 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/Drugie%20avtory/flam-interview.php> (дата обращения 29.4.2019).

²⁹ Там же.

³⁰ Charles Malamuth Papers. Columbia University Libraries Archival Collection [Электронный ресурс]. URL: https://findingaids.library.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_4077790/summary (дата обращения 29.4.2019).

³¹ Aleksander Bacherac Papers Box 4. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

сом. В письме от 6 августа 1975 г. Струве упомянул о Мужене: «Странно, что я не помню Mougins. Я ведь жил одно лето в Vence. И я почему-то считал, что Пикассо был связан с Saint-Paul (или это Матисс?). Mougins, значит, между Каннами и Грассом? Я там никогда, правда, не ездил: в Ванс едут из Ниццы, а из Ванса я ездил только в Грасс к Буниным».

Бахрах каждый сентябрь проводил в Мужене. В письме Струве от 29 июня 1975 г. он также упоминает о Мужене: «Спасибо за письмо из Mougins. Я не знал, что Вы собираетесь куда-то уезжать в начале лета»³².

И Струве отправлял в Мужен письма от 29 августа 1978 г., 31 августа 1979 г., 19 сентября 1980 г., 7 сентября 1982 г. Адрес в Мужене ниже:

Monsieur A.Bakhrakh
Villa Val du Pré
06250 MOUGINS
FRANCE

И в письме от 15 августа 1975 г. Струве называет другую улицу в Париже: «Мне трудно поверить, что Вы собираетесь менять квартиру в Париже – и Вы об этом ничего не упоминаете, – но почему-то на обороте Вашего (sic) письма адрес обозначен как: 15, rue Lacretelle. Я знаю, что такая улица есть (была?) в Париже, но ведь это не старое название Lakanal? Вы на ней раньше жили? Или это просто заскок памяти?»³³.

В последние годы Бахрах жил и проводил большую часть своего времени в Париже до самой смерти 23 ноября 1985 г. И еще прежде Бахраха Глеб Струве скончался 4 июня 1985 г. В настоящее время существуют две отдельные улицы в пятнадцатом районе в Париже: rue Lacretelle и rue Lakanal. Судя по письмам в Бахметьевском архиве, их переписка продолжалась до 3 сентября 1983 г. До последнего письма, за редким исключением, Струве отправлял письма по адресу на улице Lakanal.

³² Aleksander Bacherac Papers Box 4. Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture in Columbia University.

³³ Там же.

В заключение мы пришли к выводу, что переписка Александра Бахраха свидетельствует о его общении с русскими и европейскими писателями в эмиграции. Также стоит заметить, что его дружба с французским писателем Андре Жидом продолжалась почти до смерти французского писателя, а переписка со Струве – до конца жизни Бахраха. Их многолетняя переписка непосредственно и косвенно свидетельствует о неизвестных фактах и встречах в биографии Бахраха. Исследовать его корреспонденцию со стороны адресатов – тема дальнейшей работы.

Сведения об авторе:

Юкио Накано, доктор филологических наук, профессор университета Досися (Киото, Япония).

Н.М. Солнцева

**«ЧЕЛОВЕК» М. ГОРЬКОГО,
«ЧЕЛОВЕК» ВЯЧ. ИВАНОВА,
«ЧЕЛОВЕК» В. МАЯКОВСКОГО**

Сфинкс загадал Эдипу загадку о человеке (кто утром ходит на четырех лапах и т.д.), и в ней было больше биологии, чем философии, она не стоила того, чтобы уязвленный сфинкс бросился в пропасть. Гораздо сложнее вопрос из псалмов: «Что есть человек?» (8: 5, 143: 3). Умалил его Бог, и он суете уподобился, или венчан славой и честью? В 1900–1910-е гг. три писателя – М. Горький, Вяч. Иванов, В. Маяковский – создали поэмы с одним и тем же заглавием «Человек». В них ответы на тот же вопрос, в них высказано слово о человеке, по весомости не усту-

пающее многим антропологическим представлениям, витавшим в интеллектуальной атмосфере 1900–1920-х гг.¹

Горький высказал априорную точку зрения на самость человека; Иванов, также априори знавший истину, тем не менее углубился в онтологические проблемы и показал путь человека от ошибок к просветленности; Маяковский, напротив, оказался во власти неразрешимых экзистенциальных проблем. По описанию Ф. Ницше («Так говорил Заратустра», 1883–1885), Заратустра встретил в лесу старца, который любил Бога, тогда как любовь к человеку – слишком несовершенному творению – убивает. Горький, Иванов, Маяковский были наполнены любовью к человеку, но по-разному относились к иерархии «Творец – тварь».

«Человек» (1903) – своего рода символ веры Горького. А. Богданову он сообщил в начале января 1903 г., что в феврале будет опубликован «Человек» – «маленькая статейка», в которой изложено его «кредо»². «Человек» – не статейка, а поэма в прозе о са-

¹ Православная философия понимала человека как творение Бога, что составило аксиологию работ С. Франка («Ф. Ницше и этика “любви к дальнему”», 1903; «Этика нигилизма», 1910; «Крушение кумиров», 1923 и др.), И. Ильина («Философия Фихте как религия совести», 1914 и др.), Л. Карсавина («Noctes Petropolitanae», 1922; «Прологомены к учению о личности», 1928; «О личности», 1929 и др.). Эта же мысль лежала в основе трудов мистиков, полагавших, однако, что человек – незавершенное творение и ему предстоит пройти свой «четвертый путь», интегрироваться в четвертое измерение, как писал воспринятый русским авангардом последователь Г. Гурджиева П. Успенский («Четвертое измерение», 1909; «Tertium organum: Ключ к загадкам мира», 1911). Р. Штайнер («Из летописи мира. Акаши-хроники», 1904–1908) дал космогоническую версию, описал, как зарождалось тело человека на Сатурне. По Л. Фейербаху («Сущность христианства», 1841; «Сущность религии», 1845 и др.), базис человека – природа; об этом же писал Н. Чернышевский («Антропологический принцип в философии», 1860). Для Ф. Ницше («Так говорил Заратустра», 1883–1885; «Генеалогии морали», 1887 и др.) сверхчеловек – фокус бытия. Для К. Маркса («Тезисы о Фейербахе», 1845 и др.) человек – создание социально-экономической деятельности, и его сущность объясняется общественными отношениями; при этом, как справедливо заметил Э. Фромм («Концепция человека у Маркса», 1980–1982), Маркс не отрицал духовных ценностей в жизни человека.

² Горький М. Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко. Серия «Материалы и исследования». Вып. 5 / ИМЛИ РАН. Отв. ред. С.В. Заика. М.: Наследие, 2000. С. 34.

модостаточном и побеждающем человеке. Высказанное в ней кредо созвучно фразам Сатина о гордо звучащем человеке. Антропоцентризм Горького позитивен и креативен. Как он написал Л. Андрееву 28 сентября 1903 г.: «Я – ничего не боюсь», «Хотел бы передать тебе мое мужество, оно есть у меня»³; в письме к Е.К. Малиновской 1902 г. (февраль или начало марта) он исключил всякую возможность изменить себе ради идеи или Бога. Поэма вместе с тем – развернутая идея, а Человек – идеологема и «величественный образ»⁴. Он мятежен и «трагически прекрасен»⁵, мужественный и одинокий, разрешает вопрос о смысле жизни, его путь трудный и гордый, чело его гордое, он впереди и далеко от людей, выше других (ср.: «ибо влечет меня ввысь, к сверхчеловеку»⁶). В его глазах – «бесстрашная Мысль»⁷, а Мысль – это опять же гордая и бессмертная сила, которая творит и низвергает богов, что созвучно антропологическому материализму Фейербаха. Горький противопоставляет Мысль «уродливым»⁸ Любви, Дружбе, Надежде, Вере, Ненависти, Безумию. Последовательность изложения такого кредо созвучна логике Заратустры (глава «О человеческой мудрости»). Наконец, Человек Горького богоподобен, что заявлено в ямбических фразах: «И буду я подобен тем богам, что Мысль моя творила и творит!»⁹. Антропоцентризм Горького оформлен в афоризм: «Всё – в Человеке, всё – для Человека!»¹⁰. Но отметим, в «Человеке» Горький не эгоцентризм – Мыслью он «украшает жизнь»¹¹.

³ Переписка М. Горького: В 2 т. / Вступ. ст. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой, Е. Прохорова; подгот. текста, коммент. М. Семашкиной, Л. Евстигнеевой. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 293, 340.

⁴ Горький М. Человек // Горький М. Собр. соч.: В 16 т. / Сост., общ. ред. Н.Н. Жегалова. М.: Правда, 1979. Т. 3. С. 417.

⁵ Там же.

⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 103.

⁷ Горький М. Указ. соч. С. 417.

⁸ Там же. С. 418.

⁹ Там же. С. 423.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 417.

Идея «Человека» не отвечала моральным нормам, к которым классическая русская литература приучала общество, и А. Чехов уничижительно заметил А.В. Амфитеатрову 13 апреля 1904 г., что поэма напоминает «проповедь молодого попа»¹². Если Л. Толстой 11 мая 1901 г. записал в дневнике о том, что Горький своими босяками расширил в читателях горизонты любви, то 3 сентября 1903 г. уже появилась запись: «Горький – недоразумение»¹³, и 15 июля 1904 г. в газете «Руль» был приведен отзыв Толстого о «Человеке», который сводился к слову «упадок». Они принципиально расходились в вопросе о свободе личности. Как видно из дневниковой записи Толстого от 27 августа 1903 г., духовное и телесное содержание человека «не допускает свободы», причем духовная несвобода даже «радостна», и человек свободен только тогда, когда «переносит свое сознание из области телесной в область духовную»¹⁴. Причем поэма Горького была воспринята Толстым как знак времени, и в связи с ней он в 1904 г. сообщил А. Гольденвейзеру¹⁵ о случайной встрече с рабочим, чье мировоззрение сходно с горьковским нищестанством. Или М. Нестеров, сблизившийся с Горьким в 1900 г., восхищавшийся его рассказами из первого тома двухтомника 1898 г., в 1901 г. провел в Нижнем Новгороде два дня в беседах с Горьким, написал этюд к его портрету, собирался использовать его в «Святой Руси» (Горький как олицетворение народа идет ко Христу), над которой работал в 1902 г., но все же отказался от своего замысла (место Горького занял молодой монах), и появившийся в 1904 г. «Человек» подтверждает правильность такого решения. Известен отзыв Нестерова о поэме: «“Человек” предназначался как бы для руководства грядущим поколениям. Написан он был в патетиче-

¹² М. Горький и А. Чехов: Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. материалов / ИМЛИ РАН. Подгот. текста, коммент. Н.И. Гитович; вступ. ст. И.В. Сергеевского. М.: Гослитиздат, 1951. С. 207.

¹³ Толстой Л.Н. Философский дневник 1901–1910 / Вступ. ст., коммент. А.Н. Николюкина. М.: Известия. С. 92.

¹⁴ Там же. С. 91.

¹⁵ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого: Записки за пятнадцать лет». М.: Кооп. изд-во, 1922.

ском тоне, красиво, но холодно, с определенным намерением принести к подножию мысли всяческие чувства: любви, религиозное и прочие. Это делал тот Горький, который еще недавно проповедовал преобладание чувства над мыслью, который года за два до этого, тут же, в Ялте, в ночной беседе у него на балконе, прощаясь со мной, говорил в раздумье: “За кем я пойду? за Достоевским или против него, – не знаю еще сам”. Теперь Горький знал, что он пойдет против Достоевского. Его “Человек” был лучшим и бесспорным тому доказательством. “Человек”, при всей его внешней красавости, во многом был уязвим...»¹⁶.

Как отозвался о поэме Андреев (письмо к Горькому от 12–13 и 22 апреля 1904 г.), позиция Горького в «Человеке» – его обычное состояние. Апология мысли выражена и в февральском письме Горького к Малиновской за 1904 г.: «<...> вера в силу Мысли – живое, постоянно, вместе с Мыслью растущее чувство, гордое и свободное – это вера человека в себя самого»¹⁷; кроме того, он объяснял веру в Бога бессилием человека. Но если в поэме он дал оппозицию мысли и чувства, то Малиновской все же написал о гармонии мысли и чувства, «слиянии чувства и Мысли в одно пламя, в одну могучую сущность»¹⁸. Где Горький настоящий? И что могло довести красивую идею свободного ума до однозначного принципа?

Возможно, «Человек» – пример антимещанской риторики, подогретой рассказом Л. Андреева «Мысль» (1902). 10 апреля 1902 г. Андреев сообщил Горькому, что высылает ему рассказ и через неделю он будет у него. Герой рассказа доктор Керженцев, апологет мысли, решился на убийство без наказания, потому притворился безумным, но перемудрил – на самом деле стал безумным. Реакция была вполне горьковской: если мещанину не по силам вынести душевный ужас и отчаяние, он исчезнет, умрет – туда ему и дорога (письмо к Андрееву от 18–20 апреля 1902 г.).

¹⁶ Нестеров М.В. Воспоминания / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. А.А. Рукавой. М.: Сов. художник, 1985. С. 250.

¹⁷ Переписка М. Горького. С. 250.

¹⁸ Там же.

Позже в связи с «Мыслью» Горький написал Андрееву опять же о мещанской мысли и посоветовал: «<...> пощипли их Веру, Надежду, Любовь, Чудо, Правду, Ложь – ты всё потрогай!»¹⁹ (27–28 мая 1902 г.), а это уже напрямую отсылает нас к композиции «Человека». К тому же в 1902 г. у Горького появилось желание написать одноактную пьесу «Человек» (его письмо к К.П. Пятницкому от 24 или 25 июля 1902 г.).

А возможен личный контекст, заостривший вопрос о свободе личности? Горький в письме к Малиновской после фраз о мысли как выражении внутренней свободы и веры в себя обратился к отношениям мужчины и женщины, к необходимости внутренней свободы мужчины, которая входит в противоречие «с чувством привязанности, любви или привычки»²⁰ (ср. с поэмой: «привязанностей цепкие волокна опутывают сердце»²¹; «Да будут прокляты все предрассудки, предубеждения и привычки, опутавшие мозг и жизнь людей, подобно липкой паутине»²²). Его выбор сформулирован четко: «Для меня, в сущности, дело ясно – кто-то из двух должен пожертвовать частицей своего я в пользу другого – так? Я солгал бы себе и другим, если б взял это на себя – свободно жертвовать, не насилуя себя, – я теперь не могу»²³ (ср. с поэмой: «всё жаждет власти над его душой»²⁴). Речь идет об отношениях с Е.П. Пешковой, которые привели к их расставанию в конце 1903 – начале 1904 г.

Поэма «Человек» (1915–1919) Вяч. Иванова противоположна «Человеку» Горького. Она создавалась в годы войны, которая, по-видимому, актуализировала его взгляд на проблему индивидуалистического и соборного (хорового) в человеке. В статье «Легион и соборность» (1916) он писал о германстве «бесноватой

¹⁹ Переписка Горького и Андреева / Комментар. В.Н. Чувакова // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / Ред. И.С. Зильберштейн при уч. К.П. Богаевской. М.: Наука, 1965. С. 150.

²⁰ Переписка М. Горького. С. 250.

²¹ Горький М. Указ. соч. С. 418.

²² Там же. С. 422.

²³ Переписка М. Горького. С. 250–251.

²⁴ Горький М. Указ. соч. С. 418.

нации», вожди которой провозгласили ценность Земного Града – «любовь к себе до презрения к Богу», тогда как воссоединенное славянство «соберется в истинной соборности»²⁵.

Человек в поэме все же не идеологема, но философема. В ней говорится и о человеке, и о Человеческом Сыне. Как жестко написал С. Маковский: «Это собрание очень головных, очень отвлеченно-выстроенных строф мало кого увлекло; тяжесть стиха, надуманность образной выразительности вызвали даже недоумение: “Разве цель поэзии – какой-то умозрительный герметизм?”»²⁶. Но все же Маковский подметил, что в поэме есть красота – он имел в виду «Венок сонетов» в третьей части. В мелопее (так определил жанр сам Иванов) автор – мыслитель. Во-первых, Человек – феномен, формирующийся в отношениях с Богом и Денницей (Люцифером); он же – микрокосм, из которого, «как из горчичного зерна, должно вырасти грядущее религиозное сознание»²⁷. Человек проходит путь «от Денницы до Христа»²⁸. Во-вторых, события 1917 г. побудили Иванова усилить идею единства всего, а это созвучно его представлениям о Всечеловеке и кризисе гуманизма как выражения индивидуализма («Кризис индивидуализма», 1905; «Ты еси», 1907; «Кручи», 1919 и др.). Поэма теоцентрична. Отметим, что в отзыве 1907 г. о пьесе «Жизнь человека» (1907) Андреева Вяч. Иванов критически отнесся к ее богоборчеству в духе Иова.

Кратко, без описания ряда религиозно-философских ассоциаций, изложим суть поэмы. На алмазе Бога значится Его имя – «Аз Есмь» (с этим именем Бог открылся Моисею. Исх. 3: 1), или, как Иванов пишет в примечаниях, – «Аз есть Бытие»²⁹. Творец передает кольцо с алмазом Деннице-Люциферу, но тот ошибочно ис-

²⁵ *Иванов В.И.* Легион и соборность // *Иванов В.И. Родное и вселенское* / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 100, 98, 101.

²⁶ *Маковский С.* Портреты современников // *Маковский С. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика* / Сост., коммент. Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко; послесл. Е.Г. Домогацкой. М.: Аграф, 2000. С. 168.

²⁷ *Иванов В.И.* Ты еси // *Иванов В.И. Родное и вселенское*. С. 94.

²⁸ *Иванов В.И.* Человек. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 19.

²⁹ Там же. С. 105.

толковывает надпись, его возгордившаяся самость ведет к утрате божественного всеединства бытия, мир расколола борьба. Однако Денница мыслит себя как полноту бытия, и в результате его «Аз» искажается, он попадает в неволю собственного «Я».

Люцифер, по примечаниям Иванова, желает воплотиться, ему нужно тело человека, для чего человек должен быть низведен в материальный мир и подпасть под закон множественности (пола). Люцифер одевается в Лилит, возбуждает в Адаме самость («Он мне вешал, во сне представ женой»; «Супруга сна, Лилит! Твои напевы / Понятны мне»³⁰), и Адам становится плотским. К тому же появление Евы (плоти Адама) приводит его к раздвоенности («И с той поры я стал в себе двойной»³¹). Человек-Адам задается вопросом, не был ли Люцифер, уверивший его, «что Бога нет»³², первую из его личин, а Люцифер, в свою очередь, оставляет на теле Человека свою «Печать звезды пятиугольной»³³.

Соблазн Адама проецируется на человечество. Он есть в Эдипе – отцеубийце и кровосмесителе, убившем в себе Бога. В поэме говорится о растленном Содоме, мгле Атлантиды, колдунах Турана, зле зороастризма – Аримане. Любовь к себе разрастается до ненависти к Творцу, отречены скрижали, происходит братоубийственная борьба. Иванов обращается к развратившему допотопное человечество событию, упомянутому в Ветхом Завете и описанному Енохом: «Как древле, Божии сыны / К женам земным на ложе всходят»³⁴. Люди, «Себя обожив, рабствуют бесам»³⁵, и «Торопит Зверь пришествие Блудницы, / Багряными рогами роя дол»³⁶.

В человеке сочетаются ангел, зверь, «лики всех стихий», но все-таки душа – «святыня строя»³⁷. Есть царь Салима Мельхиседек («Без родичей земных, но человек»³⁸) – прототип Мессии,

³⁰ Иванов В.И. Человек. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 21.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же. С. 23.

³⁴ Там же. С. 84.

³⁵ Там же. С. 73.

³⁶ Там же. С. 68.

³⁷ Там же. С. 9.

³⁸ Там же. С. 68.

«подобие Иисуса Христа», небожитель и «совершитель эсхатологического возмездия»³⁹. Есть Мария-Мириам – «лучший цвет»⁴⁰ Земли. Есть Иисус Христос (Пришлец, Захожий гость), Он уводит Человека «от унылых языческих экстазов»⁴¹, «Он воск печати растопил»⁴². Теперь сознание Человека обращено к всемогущему Богу, он верит в то, что за концом следует начало, «За смертью – победивший смерть»⁴³. И вот в его душе уже не «я есмь», а «ты еси»: «Когда с чела “я есть” стираю / И вижу Бога в небеси, – / Встречая челн, плывущи к раю, / Любовь поет мне: “ты еси!”»⁴⁴). Люди теперь жаждут «Селенья Мира»⁴⁵, и Иванов вводит в текст известную мысль из Апокалипсиса: «Тот умер, в ком ни жара нет, ни холода»⁴⁶. Поэт верит, что грех замолен, что отныне Человек будет един, как едина Душа Земли, как едины перед Богом небесное и земное. Эпилог завершается и молитвенным, и гимновым обращением автора к Царю Небесному, просьбой наполнить жизнь современников праведностью:

Небесный Царь! Приди к нам, Утешитель,
Дух Истины! Повсюду Ты еси;
Все в полноту возводишь Ты, Живитель.
Вживись же в нас, живой на небеси,
И наших тел очисти от скверн обитель,
И наши души, Дух Благий, спаси.
Источник благ, Хоровожатый жизни,
Град Божий нам яви в земной отчизне⁴⁷.

³⁹ *Аверинцев С.* София – Логос. Киев: Дух и Литера, 2000. С. 129. С. Аверинцев приводит версию ессеев, ссылается на кумранский текст «Мидраш Мельхиседек».

⁴⁰ *Иванов В.И.* Указ. соч. С. 68.

⁴¹ *Аверинцев С.* Предварительные замечания // *Иванов В.И.* Человек: Приложение: Статьи и материалы / Сост. А.Б. Шишкин. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 57.

⁴² *Иванов В.И.* Указ. соч. С. 23.

⁴³ Там же. С. 33.

⁴⁴ Там же. С. 40.

⁴⁵ Там же. С. 77.

⁴⁶ Там же. С. 75.

⁴⁷ Там же. С. 98.

Текст воспринимается как рифмованный трактат. В мелопее поэтизируются идеи, изложенные в философской прозе Иванова. Например, в упомянутой выше статье «Легион и соборность». Очевидны совпадения лексики, понятий, мотивов. Это недоверие индивидуалиста к Творцу, его «вожделение самоутвердиться», губительное для личности забвение божеского в себе; это мысль о земном и небесном граде; это разделение людей и грядущее их воссоединение «под знаком универсального коллективизма», «в новых формах коллективного сознания», в «общем собирательном мозге»⁴⁸; это наложенная на чело человека печать Антихриста и др.

В человеке В. Маяковского пульсирует и бьет через край живая жизнь. Маяковский писал поэму «Человек» (1916–1917) приблизительно в те же годы, что и Иванов. В ней пересеклись взаимоисключающие интенции автора, потому она подлинно драматична и, несмотря на экспрессионистскую чрезвычайность образов, жизненна.

Поэма начинается с мотива смерти поэта. Он слышит «Ныне отпускаеши!» (Лк. 2: 29), предчувствует, что за ним придут «и узел рассекут земной / секирами зари»⁴⁹. Далее сюжет развивается с «рождества Маяковского»⁵⁰ и выстраивается как житие: жизнь, страсти, вознесение, пребывание в горнем мире, возвращение к земным будням и новое вознесение, обращение к грядущим векам, послесловие.

Во-первых, если в других поэмах 1910-х годов Маяковский дерзил Богу, то этого нет в «Человеке». Уже при жизни Маяковского его поэзию встраивали в орбиту Л. Фейербаха, но, в отличие от Фейербаха («Мысли о смерти и бессмертии», 1830 и др.), поэт не ставил под сомнение бессмертие, что следует из сюжета «Человека», и не отрицал существования Бога, что следует из всех его ранних поэм. Поэт отзывчив на крик о спасении, и в нем

⁴⁸ Иванов В.И. Легион и соборность. С. 97, 98, 99.

⁴⁹ Маяковский В.В. Человек // Маяковский В.В. Сочинения: В 3 т. / Примеч. Ф.М. Пицкель / Печ. по изд.: ПСС: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961. М.: Худож. лит., 1965. Т. 3. С. 67.

⁵⁰ Там же. С. 68.

проявляется то, что Ницше («Генеалогии морали», 1887) назвал демократическим предрассудком. При всем пренебрежении лирического героя к толпе, он любит человечество, возлагает на себя ответственность за состояние социума. В стремлении лирического героя к сверхчеловечеству мы видим, по В. Соловьеву («Идея сверхчеловека», 1899), «стремление человека стать больше и лучше своей действительности»⁵¹. У него «драгоценнейший ум»⁵², который может создать биологическое диво, превратить прачку в дочь зари, булочника – в скрипача, сапожника – в принца. Ради человечества лирический герой «Человека» бросает вызов закону, религии, капиталу (Ср.: человек Горького – тоже поэт и тоже высказывается против власти, рабского труда одних и пресыщения других).

Во-вторых, демократический предрассудок все же не выдерживает конкуренции с антропоцентричностью лирического героя. Собственное рождение понимается им как явление невиданного чуда: он с идеально сформированными руками и шеей, со слюной слаще сока, с прекрасным языком, невероятной силы артикуляцией и сердцем. В отношении к своему телу Маяковский – нарцисс. Он амбициозен. Г. Свиридов не без оснований считал, что Маяковский «наполнен исключительно собой»⁵³. Футуристам вообще «хочется лишь влить в массу свое»⁵⁴. Поэт меряется творящей силой с Богом: «И отхлынули от гроба Господня. / Опустела правоверными древняя Мекка»⁵⁵. В горнем мире ему скучно (как сказано Ивановым, душа не знает покоя, «пока не отдан праху прах», но и потом она «еще мятежней»⁵⁶). Своей избыточной энергией он равен небесным телам, ему по дороге с зарей и проч.

⁵¹ Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 631. С. 626–634.

⁵² Маяковский В.В. Указ. соч. С. 69.

⁵³ Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С.116.

⁵⁴ Григорьев Б. О новом // Григорьев Б. Линия: Литературное и художественное наследие / Вступ. ст., коммент. В.Н. Терёхиной. М.: Фортуна ЭЛ, 2006. С. 44.

⁵⁵ Маяковский В.В. Указ. соч. С. 71.

⁵⁶ Иванов В.И. Указ. соч. С. 9.

В-третьих, в нем много «слишком человеческого», и вырастает «загадка великого разрыва»⁵⁷ между хотением и ресурсом. Есть предел его креативности, его чудотворения – вплоть до магии суицида, что можно объяснить рывком к освобождению («Аптекарь, / дай / душу / без боли / в просторы вывести»⁵⁸), но можно отнести и к неудовлетворенному нарциссизму безлюбного поэта⁵⁹, – и здесь получается прямо по Ницше («Так говорил Заратустра»): женщине не постичь лирического героя – не та интуиция, не тот интеллект. Какой-то поклонник называет ее флейточкой, а в «Человеке» Иванова «Играли сверстники на флейте, / Но звук детей не веселил»⁶⁰, пока не пришел Спаситель, – и это аллюзия на евангельский образ играющих на флейте детей (Матф. 11: 17; Лук. 7: 32), а его Иванов понимал как «неудовлетворенность эпохи»⁶¹ перед явлением Иисуса Христа. Женщина-флейточка не дала поэту полноты бытия.

Итак, при всей интонационной броскости и афористичности языка Маяковского в его предреволюционной поэме не представлены ни по-горьковски побеждающий человек, ни обратившийся к Богу человек Иванова. Перед героем Маяковского словно выросла стена бытийных законов. В поэме высказана вечная дилемма «хочу» и «могу».

В. Зеньковский⁶² утверждал, что русская философия не столько теоцентрична, сколько антропоцентрична. Действительно, она обращена к апогею творения – человеку с его материальностью и «душой живой» (Быт. 1: 24). В этом смысле новейшая русская

⁵⁷ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 236.

⁵⁸ Маяковский В.В. Указ. соч. С. 78.

⁵⁹ По Э. Фромму, эротическая любовь – самая обманчивая; «нарциссические фантазии» затмевают реальность, а безответно влюбленный нарцисс «просто не поверит, что женщина его не любит»; при этом нарциссизм находится «в конфликте с принципом сохранения жизни». Цит. по: Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека / Общ. ред, сост., предисл. П.С. Гуревича. М.: Республика, 1992. С. 49, 51, 54.

⁶⁰ Иванов В.И. Указ. соч. С. 15.

⁶¹ Там же. С. 104.

⁶² Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1948–1950.

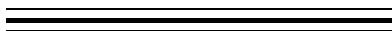
литература тоже антропоцентрична – при всей ее теоцентричности, или космоцентричности, или социоцентричности – и, конечно, являет множество вариантов решения вопроса «Что есть человек?». Мы рассмотрели лишь три.

Сведения об авторе:

Солнцева Наталья Михайловна, доктор филологических наук, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Б.В. Соколов

ГЕРМАН БАЛЬК И ВАСИЛЬ БЫКОВ О ПРЕДАТЕЛЬСТВЕ И ПОДВИГЕ



Специалисты давно знают, что о подлинных подвигах многих советских людей мы узнаем только из немецких документов и мемуаров, поскольку иных свидетелей их героизма просто не было. К сожалению, очень редко при таких обстоятельствах удастся установить имена героев. Я хочу рассказать об одном таком случае, в чем-то напоминающем подвиг Зои Космодемьянской, но как будто со счастливым концом. Но самое интересное заключается в том, что этот подвиг, по всей вероятности, отразился в двух известных произведениях Василия Быкова.

Германский генерал танковых войск Герман Бальк, считавшийся одним из лучших танковых командиров вермахта и удостоенный Рыцарского креста с дубовыми листьями, мечами и бриллиантами (это по-нашему – четырежды Герой Советского Союза), в конце 1943 – начале 1944 гг. командовал 48-м танковым корпусом, сражавшимся на Правобережной Украине в рай-

оне Кировограда. Он вспоминал: «16 января [1944 г. – *Б.С.*] мы захватили радиорелейную станцию. Начальник радиостанции охотно с нами сотрудничал и рассказывал все, что мы хотели узнать. Двое из захваченных радистов были женщины. Одна из них, по имени Маша, была тяжело ранена и позднее умерла. Мы перехватили радиogramму от высокопоставленного советского штабного офицера, который интересовался судьбой Маши и беспокоился за нее [вероятно, она была или родственницей, или “походно-полевой женой” кого-то из старших офицеров или генералов. – *Б.С.*]. Другая радистка заявила нам: “Я коммунистка. Я вам ничего не скажу. Я не такой позорный слабак, как этот”. И она показала на начальника радиостанции и ударила его, чем вызвала наше уважение. Мы поступили с ней соответственно и позволили бежать»¹.

Тогда в тех же местах, у Кировограда, с танкистами Балька сражался известный белорусский писатель Василь Быков. В январе 1944 г. во время Кировоградской операции будущий писатель был контужен в живот и ранен в ногу и даже по ошибке признан погибшим. В приказе об исключении из списков личного состава говорилось: «Лейтенант Быков Василий Владимирович – командир взвода 399 стрелкового полка 111 стрелковой дивизии. Погиб 10.I.44 г.». И даже место захоронения было указано: Украинская ССР, Кировоградская обл., Кировоградский р-н, с. Большая Северинка, площадь центра села². Там на скромном памятнике была даже выбита фамилия Быкова. Бальк с датой происшествия с радиостанцией вряд ли мог ошибиться, поскольку при написании мемуаров он использовал свой военный дневник. Поэтому непосредственным очевидцем этого происшествия писатель не был. Но Быков мог услышать историю отважной девушки-радистки от кого-то из сослуживцев позднее, в том числе

¹ *Balck H.* Order in Chaos. The Memoirs of General of Panzer Troops Hermann Balck / Ed. and translated by David T. Zabecki. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2015. P. 33–34.

² ЦАМО, фонд 33, опись 11558, дело 290, л. 129 // ОБД «Мемориал» [Электронный ресурс]. URL: <https://obd-memorial.ru/html/info.htm?id=55844204> (дата обращения 8.04.2019).

в госпитале. Во всяком случае, похожая история запечатлена в его романе «Мертвым не больно» и в повести «Западня».

О тех боях писатель вспоминал: «В Заднепровье попали в жестокую переделку. С ходу овладеть Кривым Рогом не удалось – немцы отбросили наши танки и пехоту километров на шестьдесят. После небольшой перегруппировки наши войска начали наступление на Александрию и Знаменку. С боем приходилось брать каждую высотку, каждую балку...

Я был командиром взвода в обычном стрелковом полку. И своими глазами видел, какие страшные потери несла пехота, какой кровью доставалась каждая пядь. Бывало, днем ведем бой за село (а села на Украине большие), под вечер выбиваем оттуда немцев. Но даже короткий отдых позволить себе нельзя: нужно гнать их, пока не закрепились. Забежишь в какую-нибудь хату, возьмешь кусок хлеба из рук хозяйки да теплую еще свеклу и снова – вперед, вперед. Снова в огонь и дым. С обеих сторон бухают танковые пушки, вокруг рвутся гранаты и мины. Ну и мать-перемать – особенно по телефону, от начальства. Так продолжается до тех пор, пока немцы не остановятся на окраине очередного села. Тогда останавливаемся и мы. Но прямо в поле: атаковать уже нет сил.

Пулеметным огнем выкашивало в степи роту за ротой за несколько часов. Сотни убитых, сотни раненых. Бросаться спасать кого-нибудь нельзя – это дело санинструкторов. Они же доставляли раненых в тыл – тех, кто получил тяжелое ранение, легко раненные выбирались из-под огня сами. Покидать боевой порядок запрещалось, даже если ранило кого-нибудь из твоих друзей и ты мог бы его спасти – такая попытка расценивалась как стремление выйти из боя. Тяжело раненные истекали кровью и умирали в зарослях кукурузы. Тот, кто был ранен легко, но промедлил или не смог сразу выбраться из-под обстрела, получал второе, третье ранение, часто смертельное. Один из моих сержантов, раненный в ногу, перед отправкой в тыл попросил закурить и, пока кто-то из бойцов сворачивал ему самокрутку, получил пулю в живот. Не знаю, довезли ли его живым до санчасти.

Убитых мы не хоронили – где упал боец, там и оставался лежать. Не было у нас времени валандаться с трупами. Старшие командиры орали: «Вперед!» Потом, после боя, убитых хоронили специальные «похоронные команды» Они собирали оружие убитых, снимали с них одежду и сапоги, рыли ямы и сбрасывали в них трупы. Закапывали... В штабе части составлялся список убитых. Но это совсем не значит, что в той или иной братской могиле лежат только те, кто занесен в список. Точнее, именно те. Порой случались ошибки – боец жив, а числится в списке. И, наоборот, – в списке убитых солдата нет, а он лежит в этой могиле. <...>

На степной равнине воевать было трудно – нигде не спрячешься от пулеметного огня. Да и от минометного – тоже. Единственным укрытием служили заросли заснеженных кукурузных будылей да одинокие скирды. Но скирды были укрытием предельски обманчивым. Немцы хорошо видели их и стреляли по всем, кто прятался за ними. Так что те, кто считал себя там в относительной безопасности, чаще всего и погибали. На передке, в пехотной цепи, было порою безопасней.

Как бы ни было трудно, пехота с боями занимала большие и малые села и, продолжая наступать, шла дальше. А в это время в селах начинали действовать тыловые службы, полевые военкоматы. Они сразу мобилизовывали всех, кто отсиживался там с 41-го года, – хозяйственных мужичков и примачков, бывших окруженцев. Разговор с ними был короткий. Едва успеют тыловики собрать винтовки, валяющиеся около убитых и раненых, похоронить одних, а других отправить в тыл, как винтовки эти раздают только что мобилизованным дядькам. Обмундирования для них нет, и они в домашней одежде, с «сидорами» за плечами идут в цепь – брать соседнее село. До него доходят немногие. А возмут – и все повторяется в том же порядке.

Несмотря на эти поспешные мобилизации, солдат все равно не хватало – слишком велика была убыль. Да и с командирами дело обстояло не лучше (кадровых еще в начале войны повыбило почти всех). В нашей роте, к примеру, было всего два офицера – ротный и я. На взводы личный состав не делили: зачастую и на один не набиралось. А учет? Хорошо, если писарь успеет запи-

сать фамилии новоприбывших, а то часто идут в бой и погибают неучтенными «активными штыками». Потому у нас теперь столько «неизвестных солдат» и «пропавших без вести». Считали пулеметы, орудия, танки. Даже снаряды и патроны. За них могли притянуть к ответу. Не считали только людей, и отвечал за них лишь Господь Бог»³.

10 января Быков, как он писал в своих мемуарах, расстреляв весь диск своего ПППШ и убегая от немецких танков, был ранен пулей в голень левой ноги и избежал гибели под гусеницами танков только благодаря случайно оказавшейся рядом санитарной повозке. Она доставила его в большое село с церковью посередине – Большая Северинка. Там раненых поместили в мазанке, которую потом разрушили снарядами немецкие танки, и все раненые погибли. Погибшим среди них посчитали и Быкова. Но он успел покинуть село перед приходом туда немецких танков, на пароконной повозке с несколькими солдатами⁴. А дальше последовали примерно те же приключения, которые пережил главный герой романа «Мертвым не больно», младший лейтенант Василевич. Вот как, например, Быков в мемуарах описывает переход через минное поле: «А перед нами – минное поле. Указатели предупреждают: «Minen». В спешке не успели снять. У нас одна дорога – через него. Старший лейтенант, командир разведчиков, и говорит: «А ну, вперед! Кто первый?». Своих, что в белых маскхалатах, посылать не хочет. Послал раненного в голову пехотинца. Тот сделал несколько шагов и – подорвался. Следующим был тоже парень из пехоты. Но на этот раз подорвался не он, а солдат в маскхалате, из команды старшего. Он шел, кажется, четвертым. След в след. И вот – на тебе... А я, сильно кульгая, брел пятым... Судьба!»⁵

Но непосредственно с немцами Быков тогда не встретился, не был ими пленен и расстрелян, как Василевич, чудом выживший после расстрела. И не встретил капитана-смершевца Сахно, подлеца и предателя, готового помочь немцам, лишь бы избежать

³ Быков В. Долгая дорога домой. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. С. 49–60.

⁴ Быков В. Указ. соч. С. 64–69.

⁵ Там же. С. 71–72.

гибели. Быков тогда спасся следующим образом: «Хата, занятая санчастью, вздрагивает от близких разрывов. «Юнкерсы» пикируют и здесь. Все ждут, чтобы поскорее вывезли в тыл. Хозяйничает в санчасти девушка в медицинских погонах: она выписывает «карточки переднего края» и руководит погрузкой. Но машин мало, люди нервничают, стонут. А когда очередь доходит до меня и выясняется, что я из другой дивизии, девушка строго заявляет: «Карточки не дам!». Но ведь без нее в госпиталь не примут. Что делать? Я в растерянности. Однако новый налет все меняет. Бомбы рвутся рядом, в хате вылетают окна, и строгая медичка, стряхивая с себя осыпавшуюся штукатурку, поспешно выписывает нужную мне бумагу. Теперь можно и в госпиталь. Но на чем? Транспорта не предвидится. Вместе с сержантом, раненным в руку, вываливаемся на улицу. Там пусто. Но вот к нам приближается «виллис», и мой напарник громко и радостно кричит: «Коля!». За рулем – его знакомый. Какая удача! К вечеру я был уже в армейском госпитале в Александрии»⁶.

Таким образом, уже к исходу дня 10 января писатель оказался в тыловом госпитале и никак не мог наблюдать захват немецкими танками советской радиостанции. Значит, источник образа Сахно и умирающей от ран девушки Кати, только не радистки, а медсестры, которая тоже была походно-полевой женой какого-то генерала, – не только личные впечатления, а, скорее всего, также чей-то устный рассказ. Хотя и личные впечатления тоже. Как пишет Быков, в хате, из которой им чудом удалось спастись, «ухаживала за ранеными молодая санинструкторша, боевитая деваха вроде моей Кати. Ночью мы даже выпили немного: нашлось у кого-то»⁷. Однако писатель нигде не упоминает о ее гибели.

Мемуары Балька «Порядок в хаосе» он никак не мог читать, поскольку генерал издал их только в 1981 г., за год до смерти, а «Мертвым не больно» и «Западня» появились соответственно в 1964 и 1962 гг. В мемуарах Быков описывает встречу с одной связисткой уже после выхода из госпиталя в марте 1944 г.: «По дороге

⁶ Быков В. Указ. соч. С. 73.

⁷ Там же. С. 67.

в дивизию я встретил девушку, старшину или сержанта по званию, которая имела направление в дивизионный батальон связи. Она была миловидной и острой на язык. И я, честно говоря, подумал, что такая вряд ли будет сидеть у телефона. Откровенно сказал ей об этом и неожиданно получил сердитый и колючий отпор. Из штаба дивизии я без задержки отправился в полк, а оттуда – в батальон. Через некоторое время встречаю ее уже в нашем полку. Интересуюсь, каким ветром занесло к нам? Отвечает: перевели. Что ж, перевели, так перевели. Служба. А после, когда командовал взводом автоматчиков и бегал под огнем с одного фланга на другой, вдруг слышу около батальонного КП знакомый голос. Заглянул в ровик, а там у телефона – она. Та самая. Спрашиваю: «Что, снова перевели?» Да, говорит, не ужилась в полковой роте связи... Мне все стало ясно: не захотела спать с командиром, вот он и спихнул ее в стрелковый батальон. Так и попала на передовую. Характер выдержала. А могла бы служить в тылу, да еще награды получать. Не захотела! Не знаю, осталась ли жива...»⁸. Как знать, может, это была именно та девушка, о которой писал Бальк.

Также неизвестно, был ли упоминаемый Бальком предатель сотрудником СМЕРШ, и в каком он был звании. Скорее всего, в происшествии, описанном германским генералом, речь идет об американской передвижной радиостанции SCR-299 или SCR-399, получаемой по ленд-лизу. Последняя поставлялась в комплекте с грузовиками «Студебекер» и использовалась штабами достаточно высокого уровня, от полка и выше, так что ее начальник, вероятно, был офицером. Но Быков в любом случае предпочел сделать предателя смершевцем. В мемуарах он пишет, как сотрудники СМЕРШ ночью врываются в госпиталь и забирали куда-то тех раненых, которые слишком откровенно критиковали начальство днем⁹.

Вот как описано в «Мертвым не больно» поведение Сахно при пленении: «И тогда – о чудо! – с завалинки вскакивает Сахно. Я даже не понимаю куда. Видно, не понимают этого и немцы.

⁸ Быков В. Указ. соч. С. 81.

⁹ Там же. С. 74.

А он без единого слова хватается ящик, второй и оба вскидывает ремнями на свое правое, здоровое плечо. Ефрейтор удивленно раскрывает рот, а потом с силой хлопает его по спине:

– Гут, капитан!

И хохочет.

<...> Сахно будет жить. Будет. Он уже преодолел свой шок. И я думаю: недаром говорят, что война любит смекалку. Кто раньше смекнет, тот и победит. Он смекнул вовремя. Там он был образцовый особист. Тут будет образцовый пленный»¹⁰.

Другая же часть рассказа Балька, об отпущенной к своим де-вушке-радистке, обязанной сохранению жизни своему мужест-венному поведению, отразилась в повести «Западня», написанной на два года раньше, чем «Мертвым не больно», в 1962 г. В этой повести легко раненный во время атаки командир взвода лейте-нант Климченко попадает в плен. Офицер немецкой разведки Бо-рис Чернов-Шварц, из русских немцев или из белоэмигрантов, дьявол-искуситель, надевает маску русского советского офицера, перешедшего к немцам, и пытается склонить Климченко к преда-тельству – обратиться к бойцам своего взвода через громкогово-ритель с призывом сдаваться в плен. Он убеждает лейтенанта, что «немцы уважают достойных противников. Строевых командиров. Работяг войны. Специалистов. Немцы к ним относятся, я бы ска-зал, по-рыцарски»¹¹. Климченко отказывается. Тогда немцы, используя найденный в его полевой сумке список бойцов взвода, обращаются к ним по радио от имени Климченко, а самого лей-тенанта отпускают. Командир роты капитан Орловец, поверив, что Климченко не предатель, не дает особисту Петухову аресто-вать его и отправляет к своему взводу командовать новой атакой:

«Орловец торопливо взглянул на часы и решительно шагнул к Петухову:

¹⁰ Быков В. Мертвым не больно. Глава 38 // Быков В. Собрание военных повес-тей в одном томе. М.: ЭКСМО, 2011 [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/bikov_vasil/sobranie_voennih_povestey_v_odnom_tome.html#1556480 (дата обращения 8.04.2019).

¹¹ Быков В. Западня // Быков В. Военные рассказы. [Электронный ресурс]. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/bykov5/08.html> (дата обращения 8.04.2019).

– Ты вот что! Кончай!

Петухов недоуменно оглянулся:

– Вы что?

– А ничего. Убирайся к чертям! У меня атака! – мрачно сказал Орловец и, не дожидаясь ответа, зычно подал команду: – Командиры взводов – по местам!

– Ах так! – круто повернулся к нему Петухов. – Покрываешь? Кого покрываешь? Ты ответишь за это!..

– Ну и ответчу! – через плечо бросил Орловец. Видно было: он едва сдерживал себя. В другое время он ни за что не стерпел бы вмешательства в дела роты. Но теперь в роте произошло ЧП, и тут во многом он чувствовал себя скованным.

Орловец снова взглянул на часы и затянул ремень на своем полушубке. Потом, будто только заметив на склоне отчужденно-растерянного Климченко, прикрикнул на него строго и буднично:

– Чего встал? А ну марш к взводу!

Климченко обмер – так неожидан был для него этот, в сущности, такой обычный приказ. Лейтенант недоуменно поглядел на Орловца: к нему ли тот обращается? Но ошибки не было – ротный обращался к нему: сказал и пошел по ручью вверх на середину цепи, будто сразу позабыв и о нем, и о Петухове, который, с угрюмой яростью, оступаясь, быстро пошел прочь по оврагу.

С громко стучащим сердцем Климченко повернулся к взводу.

На высоте грохотали разрывы, вверх в мартовском небе яростно выло и шипело. Бойцы докуривали сигарки и, охваченные новой заботой, торопливо располагались в цепь на краю оврага. Он тоже взобрался по обрыву наверх и лег между бойцами. Еще не веря, что все обошлось, что самая большая беда миновала, и предчувствуя впереди трудное, лейтенант постепенно приходил в себя.

Впрочем, времени у него было немного, командиры взводов в цепи уже подавали команды.

Тогда и он, приподнявшись на краю обрыва и несколько громче, чем было необходимо, дрогнувшим от волнения голосом крикнул:

– Взвод, приготовиться к атаке!

Кто-то сунул ему автомат, кто-то торопливо скинул с себя и отдал ему телогрейку. С молчаливой благодарностью в душе лейтенант оглянулся и увидел, как несколько в стороне над оврагом поднялась кряжистая фигура Орловца. Ротный достал из-за пазухи пистолет и, взмахнув им, вышел из-за обрыва.

Рота автоматчиков начинала атаку...»¹².

Вряд ли мы когда-нибудь узнаем имя той бесстрашной девушки, чей негромкий подвиг так впечатлил много повидавшего на своем веку германского генерала и отразился в произведениях великого белорусского писателя. Будем надеяться, что она пережила войну и ее судьба сложилась счастливо, что свои поверили ей, как поверил герою «Западни» его командир.

Если в основе «Западни» действительно лежит эпизод с отпущенной Бальком девушкой-радишкой, то Быков в повести сознательно снижает «рыцарский поступок» германского генерала: немецкие офицеры, отпускающие Климченко, поступают так вовсе не потому, что поражены его мужеством (лейтенант борется до конца и пытается уничтожить злосчастный список, чтобы предотвратить немецкую провокацию), а потому, что уверены, что Климченко расстреляют свои, как предателя. Показывать благородство немцев в тот момент было невозможно не только по цензурным соображениям, а прежде всего потому, что народное сознание в тот момент еще абсолютно не готово было к такому восприятию образа вчерашнего врага.

Сведения об авторе:

Соколов Борис Вадимович, доктор филологических наук, директор по связям с общественностью Ассоциации исследователей российского общества «АИРО-XXI» (Москва, Россия).

¹² Быков В. Западня // Быков В. Военные рассказы. [Электронный ресурс]. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/bykov5/08.html> (дата обращения 8.04.2019).

К.К. Султанов

«ОСОБЕННОЕ» НЕ ЗНАЧИТ «ОТДЕЛЬНОЕ», ИЛИ ДИАЛОГ КАК ПРОБЛЕМА

Спустя четырнадцать лет после «Кавказского пленника» А.С. Пушкин в первом номере «Современника» печатает под одной обложкой свое «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года», гоголевскую повесть «Коляска» и – рассказ черкеса Султана Казы Гирея «Долина Ажитугай». Пушкинское послесловие к нему феноменально не только по лаконичности, но и по неожиданному повороту мысли. Первое произведение «сына полудикого Кавказа» и сразу – «становится в ряды наших писателей»?

За вовлечением такого автора в состав «нашей литературы» стоят не только дружелюбие и широта взгляда, но и духовная дальнзоркость «угадчика» – именно к этому слову прибегнул Достоевский в Пушкинской речи 8 июня 1880 г. Поэт задавал перспективный для русского культурного сознания камертон отзывчивости, угадывая иную перспективу в противовес разгоравшейся на Кавказе войне, когда несовместимость двух миров казалась непреодолимой.

Не будь этого угадывания – мог бы Г. Тукай, классик татарской литературы, в марте 1911 г. говорить о своей заветной мечте, связывая ее с пушкинским словом: «...на татарском, в татарском духе, с татарскими героями, хочу создать своего “Евгения Онегина”»? Не будь этого угадывания – мог бы Р. Гамзатов признать в том, что «русскую литературу мы воспринимали как собственную», Пушкина как аварского поэта и вообще «Кавказ пленила пушкинская Русь»?

Подобные признания делаются не ради красного словца: они свидетельствуют о чем-то более значительном – об осознанности вхождения в цивилизационное пространство России, которая по-

коряла явлением Пушкина и Лермонтова, посылала академические экспедиции для изучения «сурового края свободы», создавала Азиатский музей и Институт восточных рукописей, грамматики и словари по местным языкам, обучала юных горцев в Ставропольской и других гимназиях...

Почти через сто лет после выхода пушкинского «Современника» на трибуну Первого съезда советских писателей один из его участников вышел в явно неевропейской одежде, чтобы поразить всех певучей речью в стихах и постукиванием по папахе, как по бубну. «На меня, – признался М. Горький в заключительной речи, – произвел потрясающее впечатление ашуг Сулейман Стальский», который «сидя в президиуме, шептал, создавая свои стихи, затем он, Гомер XX века, изумительно прочел их (Аплодисменты)».

В предсъездовский период Н. Тихонов, В. Луговской, П. Павленко объехали Дагестан в поисках неизвестных талантов, и этот метод погружения в национальную среду без каких-либо гарантий на положительный результат оказался эффективным: однажды Николай Семенович, взыскательный создатель «Орды» и «Браги», назвал, не скрывая своего восхищения, аварского лирика Махмуда «кавказским Блоком».

Завышенность горьковской и тихоновской оценок легко объяснима поэтическим преувеличением от увлеченности и заинтересованности, но она, безусловно, генеалогически связана с первоисточком – пушкинским камертоном, а изнутри воспринималась как воодушевляющая и стимулирующая этика солидарности.

«Муса был татарин, – читаем в рассказе В. Шаламова «Студент Муса Залилов», – и как всякий «нацмен» принимался в Москве более чем приветливо». Заданная интонация безусловной благожелательности к иноязычному товарищу по общежитию подтверждена выразительной подробностью: студенты «восхищенно следили за упражнениями Мусы при восхождении на Олимп чужого [русского – К.С.] языка». Позднее он станет Мусой Джалилем, напишет «Моабитскую тетрадь» и будет казнен фашистами в августе 1944-го...

Вынесенные на обложку послевоенной книги Р. Гамзатова три слова – «Дети дома одного» – сегодня однозначно обречены на включение в постмодернистский перечень стандартных советских идеологем. Но истины ради надо сказать о неконъюнктурном и чрезвычайно важном для молодых литератур смысле, открывавшем иную жизнь за пределами отцовской сакли («в мир большой я из малого вышел селенья»), приобщавшем к праву на изменение и развитие, «чтобы не был малым человек, принадлежащий малому народу». Невозможное становилось возможным: «Я с крыши горского аула, сквозь даль, которой нет конца...». Ключевое слово здесь, конечно, даль...

Называя Гамзатова в ряду не менее известных писателей, М.М. Голубков в статье «Время держать ответ» напомнил об «осознанной государственной политике»: «...могли бы сложиться эти писательские судьбы именно так, как они сложились, в современной ситуации? Иными словами – вне культурной политики СССР, которая проводилась бескорыстно и последовательно? Смеем предположить, что нет!»¹.

Процесс становления и изучения национальных литератур автор характеризует как «невероятно интенсивный», подчеркивая его результативность «как для иноязычных литератур, так и для самой русской литературы». Более того, «нельзя представить себе “Литературную энциклопедию” как 1930-х, так и 1960–70-х гг. без статей о национальных писателях».

В то же время в статье затронут наболевший вопрос о возможных последствиях «геологического изменения культурного статуса литературы» в постсоветскую эпоху. Их роковая общезначимость не могла не сказаться на состоянии и самочувствии литератур народов России, которые оказались на периферии общественного интереса, как бы утрачивая перспективу своего существования...

¹ Голубков М.М. Время держать ответ // Литературная газета. 2015. № 6 (6496). 11 февраля. (Статья опубликована в рамках совместного проекта МГУ имени М.В. Ломоносова и «Литературной газеты» под рубрикой «Мировая словесность: взгляд из XXI века».)

В ряду этих негативных последствий – явное понижение уровня и масштаба переводческой работы, которую М.М. Голубков, имея в виду 1930-е и последующие годы, не без основания называет «серьезнейшей», выделяя как задачу первостепенной важности.

Так оно и есть: переводы на русский язык произведений национальных авторов были самой эффективной формой взаимообогащающего и взаимопреобразующего диалогизма, общительности, преодолевавшей местный соблазн культурного изоляционизма.

Цивилизаторская миссия русского языка стала катализатором культурного обмена, ускорителем процесса взаимоузнавания. Искусство перевода в его лучших проявлениях обрело социокультурную значимость, которая нисколько не умалялась полуиронической интонацией О.Э. Мандельштама: *«Татары, узбеки и немцы, / И весь украинский народ, / И даже приволжские немцы / К себе переводчиков ждут»*.

Вспоминается дружеская пародия С.В. Смирнова на вездесущего переводчика С.И. Липкина, которого художник изобразил в позе многорукого Шивы, в каждой руке которого переведенная книга: «Ой, не стой на виду, а не то переведу». Стоять на виду означало быть переведенным, а быть переведенным значило встать на виду – на виду всей многонациональной страны, выходя за пределы этнокультурной локальности и «отцовского двора».

Перевод на русский был поистине силой движущей и интегрирующей. Траектория выхода в большой мир выстраивалась при мощной поддержке русского языка как ускорителя движения навстречу друг другу, как катализатора процесса культурного обмена. Марийское, башкирское, ненецкое, абазинское, табасаранское, аварское художественное слово, зазвучавшее на русском, устремлялось к горизонту новых возможностей, преодолевая обособленность. Да и появление культовых национальных фигур, облаканных властью и всесоюзным читателем, во многом было предопределено феноменальным переводческим размахом и успехом. Переводчики жили, по словам Я.А. Козловского, «... судь-

бою офицера связи, / Как в дни войны, на главном рубеже», превращая этот рубеж в мосты доверия и взаимопонимания.

Вот выразительное подтверждение особого рода заинтересованности в переводе на русский язык как некоем «моменте истины» для литератур народов России.

В 1934 г. произошло знаменательное событие: в Москве вышла «Дагестанская антология», составленная и откомментированная Э.М. Капиевым. Он же автор предисловия, в котором сказано, как и положено в изданиях того времени, о «...недостаточном овладении нашими авторами марксистско-ленинским мировоззрением». Разумеется, подобная установка требовала свято соблюдать чистоту классового подхода при подборе правильных имен.

Но в число авторов Капиев позволил себе включить кумыка Магомет-Эффенди Османова, хотя, как сказано в биографической справке, он «родился в богатой и знатной семье», лакца Юсуфа-Кадия Муркилинского, хотя он «получил высшее духовное образование», аварцев Али-Хаджи из Инхо, виднейшего представителя религиозной поэзии, и Гамзата Цадасу, хотя он «вышел из чуждой и враждебной среды – духовенства». Творцы, без которых история дагестанской литературы непредставима, включены вопреки продекларированному положению о «недостаточном овладении».

Капиев понимал, что, во-первых, без них книга, претендующая на статус антологии, будет заведомо неполной. Во-вторых, он не мог упустить редкостную возможность представить таких поэтов в переводах на русский язык. Будучи не только выдающимся прозаиком, но и замечательным переводчиком, Капиев дорожил этой возможностью как историческим шансом. Четко осознавая огромную роль перевода на русский язык, он относился к нему как форме авторитетного признания места писателя в родной литературе.

Время ответило на когда-то заданный А.А. Тарковским вопрос: *«Для чего я лучшие годы / Продал за чужие слова?»*. Глагол «продал» отсылает к давним и нелегким реальным обстоятельствам, но ради приближения к истине отметим следующее: отдал

годы за то, чтобы чужие слова перестали быть чуждыми в состоявшейся встрече культур – русской и туркменской, русской и грузинской, русской и каракалпакской, русской и дагестанской. Вспоминая мысль В. Жуковского о переводчике как сопернике, Тарковский добавил от себя: и сопереживание участника «круговой поруки добра и правды». Столь значимое для него словосочетание возникает и в финальных строках стихотворения «Дерева»: *«Древесные и наши корни / Живут порукой круговой»*. Разнонациональные культурные корни на глубине связывает «порука круговая», подразумевающая взаимную подпитку и потребность друг в друге. Не только «меж нами нет родства», но и «меж нами есть родство»...

Перевод был ориентирован на сверхзадачу – не давать погаснуть идее встречного движения, возобновляя его с каждым новым переводом и исходя из основополагающей посылки: нет культуры, от имени которой кто-то скажет мне, «что здесь я на чужбине». Известные строки А. Ахматовой, проживавшей во время войны в Ташкенте и вспомнившей свою родословную от последнего золотоордынского хана Ахмата: *«Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось... / Все так же льется Божья милость / С непререкаемых высот»*. Откровение при встрече с другим миром – *«Так вот ты какой, Восток!»* – и в то же время его негостевое восприятие: *«Он прочен, мой азийский дом...»*. Генеалогический мотив перерастает границы самодостаточности, приобретая метафизическое измерение: *«Кто мне посмеет сказать, что здесь / Я на чужбине?!»*.

Вступая в диалог с другими литературами от имени своей литературы, В. Брюсов переводил армянских поэтов, Б. Пастернак – грузинских, А. Тарковский – туркменских, Я. Хелемский и Я. Козловский – дагестанских, С. Липкин – киргизский и калмыцкий эпосы, но кто посмеет сказать, что в других литературах они оказались на чужбине?

Художественно-коммуникативная и консолидирующая функции переводческого дела укрепляли силу взаимного сцепления, продуцировали чувство цивилизационной общности или «общей судьбы», упомянутой в конституционной преамбуле.

Духоподъемный эффект «дома одного», переживание встречи с другой культурой и родства человеческих душ («...и мне он был как брат» – А. Тарковский о грузинском поэте С. Чиковани) были ресурсом творческого становления не меньшей значимости, чем национально-самобытная характерность.

В.Г. Распутин в своем предисловии «Как должно в наше время любить свой народ» к роману адыгейского прозаика Ю.Г. Чуяко «Сказание о Железном Волке» связывал достоинство повествования с тем, что «все соткано из легенд, сказок, песен, традиций, обычаев и устоев народа, из поверий, сказаний, примет и “родимых пятен” его...». В этом смысле, продолжил русский писатель, «не помню, чтобы мне приходилось читать более “национальную” книгу, т.е. обращенную в себя, в свои природные и духовные начала, в свое родословие».

Это приоритетное чувство очага, истока, корневой связи («о мой народ, и в радости, и в горе ты – это море, я – твоя волна») находилось в непротиворечивом союзе с не менее значительным «чувством семьи единой».

Когда в 1960-х гг. прошлого столетия в газете «Литература и жизнь» развернулась дискуссия о возможной интеграции культур и наций в нечто единообразное и надэтническое, то национальные литературы, взбудораженные призраком гипотетического «слияния», ответили гамзатовским стихотворением «Родной язык»: *«И если завтра мой язык исчезнет, то я готов сегодня умереть»*. Четко сформулированная сентенция, мгновенно ратифицированная, прозвучала в унисон со статьей участника дискуссии В.А. Солоухина в защиту института национально-культурной самобытности. Представляя различные культурные традиции, русский прозаик и аварский поэт не только бескомпромиссно отвергли перспективу «жить единым человеческим общежитием» в мире «без России, без Латвий», но и, что не менее важно, не поддались соблазну такой гиперболизации культурно особенного, когда оно «останавливается» в своей самодовольной отдельности и отделенности.

Часто прибегая к метафорам типа «два крыла одной птицы» или «две струны одного пандура», имея в виду «малую родину» и родину большую «от Москвы до самых до окраин», Гамзатов не мог предвидеть, что его апробированный и, казалось бы, навсегда устойчивый образ будет жестко откорректирован распадом страны и постсоветскими реалиями. Крыло, увы, может ослабеть, а струна пандура – порваться... Но как может взлететь птица и заиграть пандур, если люди вдруг стали жить с ощущением полной истощенности «чувства семьи единой», ускоренно осваивая язык рыночного эгоизма, несовместимого с каким-либо «чувством»?

Как-то я встретил подавленного Расула в Центральном доме литераторов. Нелегко было слушать его рассказ о провалившейся миссии посредника на шумном и безрезультатном форуме, организованном М. Горбачевым с целью примирения армян и азербайджанцев. Давняя дружба со многими азербайджанскими и армянскими писателями не позволяла ему решительно встать на одну из сторон. Он попытался подняться над схваткой, призывая на помощь общие гуманистические ценности, но так и остался не услышанным: слишком велики были накал эмоций и взаимная неприязнь, чтобы миротворческий пафос, призывы к диалогу, просьба пожать друг другу руки могли достигнуть своей цели... Позднее из Еревана и Баку хлынул поток возвращаемых книг некогда любимого поэта...

Центробежные тенденции набрали такую силу, что свобода от идеологии далеко не плавно перешла в свободу друг от друга. В постсоветский период спутником борьбы за идентичность стала навязчивая идея этнокультурного реванша, отвергнувшая диалогический принцип как «осколок» былого интернационализма.

Превратившись в «спящую» категорию, диалог выпал из ряда базовых компонентов знания о национальной литературе, но зато популярной стала его эксплуатация как всего лишь символа толерантности. Дала знать о себе и расхожая версия «диалога» как свадебного генерала, прикрывающего реализацию того или иного конкретного интереса, когда приличия ради надо своевременно продемонстрировать политкорректность. Диалог может остаться

всего лишь декларацией о благих намерениях или риторической фигурой политкорректности, но может олицетворять гуманитарное мышление в действии.

Один из персонажей в романе Агаты Кристи «Багдадская встреча» предложил тему лекции «Мировые отношения и братство народов», а другой критически ее откомментировал: «Полная ерунда... Чем сильнее вы стараетесь сблизить людей, тем с большей подозрительностью они друг к другу относятся».

За 26 лет до английского взгляда на «дружбу народов» Н.С. Трубецкой, один из столпов евразийства, в книге «Наследие Чингисхана» (1925) не прибегал к «полной ерунде», но употребил столь же ненаучное выражение «гнусный подлог», имея в виду «братство народов, купленное ценой духовного обезличения всех народов». Суть, разумеется, не в «братстве» как извечном идеале человечества, а в непроявленности или утрате национально-культурного лица, которые лишают «братство» и, следовательно, междилитературный диалог какого-либо смысла.

После терактов 11 сентября 2001 г. в Германии впервые появилась должность «ответственного за межкультурный диалог». Тут важна сама постановка вопроса: не просто назидательная эксплуатация набившего оскомину словосочетания, но узаконенная ответственность за поддержку и содействие диалогу, который с античных времен воспринимался как деяние в пользу достижения взаимопонимания – только ему и дано преодолевать «непреодолимость» культурных различий.

Клишированное словосочетание «общекультурное пространство» рискует утратить смысл без переоткрытия диалога в информационную эпоху, когда различия умножаются в ответ на давление глобализации, но и спрос на взаимопонимание явно повышается. Ничто не отражает состояние современного мира так адекватно, как понятие «взаимозависимость». Осознанная взаимозависимость, как писал О. Сулейменов на страницах «Дружбы народов», «это и есть настоящая независимость государства, нации, человека».

Столь важная для судеб каждой литературы взаимодополняемость суверенности и коммуникативности нередко оспаривается под знаком абсолютизации различия. Принцип естественной дистанцированности культур друг от друга гипертрофируется настолько, что тотально устраняется фигура собеседника, в роли которого могла выступать другая культура / литература, а разрыв культурных связей и упразднение диалога становится чуть ли не условием самосохранения. Есть и такой неоднократно подтвержденный историей аспект: риторика культурной самоизоляции, какой бы талантливой она ни была, неизбежно вовлекается в логику воспроизводства межнационального конфликта как его идейная предпосылка.

Почти не находила отклика здравая мысль о том, что идентичность формируется не только в этноментальных координатах, но и в точках перекличек-пересечений различных культурных традиций, в ситуации культурного пограничья, когда не отвергаются присутствие и неоднозначность Другого. Тональность разговора о национальной литературе существенно изменилась в пользу статической модели ее описания, адаптированной преимущественно к поиску и обнаружению этнокультурных констант. Стало превалировать отношение к литературе как форме манифестации этносамобытия, а к тексту – как его транслятору.

Такой подход существенно обеднял возможности критиколитературоведческого анализа хотя бы потому, что игнорировались те смысловые интенции, которые были важны для понимания произведения, но не отмечены этнокультурной специфичностью. Художественный мир, если он состоялся, все-таки шире и объемнее любых предварительных установок...

Поначалу смена ориентиров воспринималась под знаком филологической самоактуализации и децентрализации традиционной дискурсивной практики. Важным событием стало долгожданное возвращение некогда отлученных от «генеральной линии» имен и текстов, но обозначилась и «областническая» тенденция. Предвижу упрек в некорректном обращении к этому слову: его исконный смысл во второй половине XIX в. был больше

связан с идеей экономической самостоятельности отдельных областей. Но ссылка на «областничество» как форму самоизоляции не так уж неуместна, если всерьез говорить о реально присутствующей в нашей литературной и исследовательской практике проблеме сужения коммуникативного пространства.

Этнокультурная диахрония заметно потеснила синхронию межлитературных связей, типологических сопоставлений, которые не сводятся только к генетическому родству. О важности соразмерного и интегрированного подхода в свое время говорил В.М. Жирмунский: «...те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на “блестящую изоляцию”, а на провинциальную узость и “самообслуживание”». Характерна ссылка на «блестящую изоляцию», которая гипотетически представляется возможной, но в реальной культурной и литературной практике неизбежно оборачивается «провинциальной узостью» и «самообслуживанием».

Есть очень важное для точного диагноза состояния общества понятие «системные риски». Их появление в сфере межнациональных и межкультурных отношений более чем нежелательно в силу неизбежности катастрофических последствий. В ряду этих рисков – тревожное истощение собирательной мысли, вне которой видение проблем нашей полиэтнической страны становится заведомо неубедительным. Перестает работать иммунный механизм самосохранения, взаимного сцепления. Мы как-то подзабыли, что приверженность наших народов «общей судьбе» не дана кем-то и когда-то раз и навсегда – она требует подтверждающего воспроизводства и нуждается в постоянстве разнонациональных усилий. Стоит напомнить о том, что русский мыслитель Г. Федотов в парижском докладе по проблематике национализма (1933) охарактеризовал идею осознанного взаимосодействия как государствосберегающую: «Если Россия будет подлинно «своим домом» для всех народов, входящих в состав ее, она снова может быть великой и цельной, – в противном случае ей грозит окончательное распадение».

Презумпцию уважения к культурным различиям и, как следствие, готовность к диалогу вряд ли можно считать добродетелью в неудержимо глобализирующемся мире, но для нашей полиэтнической страны она остается нравственной и стратегически важной нормой. Это уважение, однако, не должно сводиться к популярному ныне тезису о непреодолимости глубинной культурной отличимости, чреватой якобы неизбежным конфликтом ценностей.

Придавать различиям статус последней смысловой инстанции – значит утрачивать интерес и вкус к их переводу на язык взаимопонимания – к тому, что издавна в мировом гуманитарном знании присутствовало как «*concordia discors*» (единство несходного), «*e pluribus unum*» (единое из многого). Не советская власть изобрела «единство многообразия» – оно восходит к античной эпохе, когда Платон в диалоге «Парменид» считал нужным использовать такие понятия, как «единое множественно» и «многое едино». По аналогии с известным диагнозом «целились в КПСС – попали в страну» можно и так сказать: поспешно и азартно списывая «дружбу народов» по графе «коммунистическая утопия», мы выплеснули с водой ребенка – реализуемый в диалоге принцип взаимопонимания.

Цивилизационный выбор России в пользу сбережения многообразия сегодня назвали бы нерентабельным, затратным, но по большому счету он оказался мудрым и дальновидным. Каждый «национальный тип», отразившийся в литературе, дополняет, подчеркивал В.В. Розанов, другие типы «как недостающий звук, который, только не сливаясь с другими звуками, образует с ними необходимый аккорд». Не сливаясь, но и не обособляясь...

Недостаточно констатировать самодовлеющую множественность 45 литератур народов России с их богатейшим опытом, минуя целое – российское цивилизационное пространство как фактор системообразующий. Завершилась, мол, эпоха многонациональной советской литературы, пришло время литературных автономий... Мысль об общем или о коалиции самобытно-культурных миров в российских условиях всегда была не менее определяющей, чем артикуляция непохожести и самооценности.

В преддверии XXI века пришлось пережить период тревожного истощения надэтнического видения проблем страны и ее многонациональной культуры. Реакцией на распад советского мультикультурного проекта стали в общественной жизни – политизированный этнизм, а в культурной практике – манифестация самобытности как обособленности. Щедрая дань этнокультурным, национальным, конфессиональным различиям обернулась, однако, утратой духа целого...

Сегодня лучше понимаешь, что литературы народов России – система взаимоотражающих зеркал, и для каждой из них нет ничего заведомо ненужного или заведомо чуждого. Эта открытость или изнутри возникающая потребность в диалоге входит в состав того, что мы называем самоопределением и самоутверждением, если, конечно, понимать диалог как собеседование идентичностей вопреки популярному ныне словосочетанию «война идентичностей».

В отклике на сборник переводов на английский язык немецких писателей И.В. Гете высказал несколько не утратившую своей актуальности мысль о «всеобщей терпимости», которая «будет достигнута лишь тогда, когда мы дадим возможность каждому отдельному человеку или целому народу сохранить свои особенности, с тем, однако, чтобы он помнил, что отличительной чертой истинных достоинств является их причастность всечеловеческому». Причастность, отсылающая к состоявшемуся диалогу...

Если же говорить о художественно-коммуникативной макростратегии, соприродной российской цивилизационной доминанте, то надо признать, что у литератур народов России здесь особая, ни с чем не сравнимая роль и функция. Каждая из них, сохраняя самобытность, живет укоренностью в родной почве, но держится на ветру истории силой взаимного притяжения, и только ей, этой силе, дано сокращать культурную дистанцию между народами, укрепляя чувство «общей судьбы».

...Перечитывая «Поэзию народов Кавказа в переводах А. Тарковского», я вдруг в примечаниях «споткнулся» на фразе «русская многонациональная литература». Описка или оплош-

ность? Если литература «многонациональная», то она непременно советская или российская, но если речь идет о русской литературе, то при чем здесь «многонациональная»?

Ни в каком дополнительном символическом укрупнении русская литература, разумеется, не нуждается, но что-то в том оксюморонном словосочетании наводило на размышления...

В метафизическом смысле «национальное» в русской литературе тяготело к такому самопреодолению, когда раздвигались границы и предвосхищались новые духовные горизонты.

Один из высших смыслов, к которым пробивалась художественная мысль, станет понятнее, если вспомнить о толстовской устойчивой приверженности «идеалу муравейных братьев», живущих, как известно, по закону солидарности.

В ряду ценностных приоритетов русской литературы неизменно присутствовал стабильный неформальный интерес к открытию и познанию инациональных миров. Признание ценности разнообразия и неантагонистического сосуществования национально-самобытных миров приобрело смысл фундаментальной этической задачи, которая для русской литературы всегда была соразмерна эстетической.

Когда В.И. Даль, воздвигая здание своего легендарного словаря, дошел до буквы «К», то счел нужным выделить место для толкования слова экзотического, но благожелательно принятого «живым великорусским языком»: «кунак — по всей азиатской границе нашей: приятель, знакомый, с кем вожу хлеб-соль».

Те, кому довелось прочитать пушкинского «Кавказского пленника» в год его появления (1822), открыли для себя это слово за 39 лет до выхода первого тома словаря. «Пришлец усталый», принятый «с приветом, ласково» в черкесском доме, «...утром оставляет... ночлега кров гостеприимный» — этот эпизод, один из немногих в поэме, удостоился авторского примечания: «Гость становится для них священной особою. Предать его или не защитить почитается меж ними за величайшее бесчестие. Кунак (т.е. приятель, знакомец) отвечает жизнью за вашу безопасность...».

Мотив куначества-побратимства был воспринят русской литературой, традиционно чуткой к этноментальной специфике других народов, как ключ к пониманию кавказского социума. Вслед за охотно цитируемыми лермонтовскими строками – «...жалкий человек, / Чего он хочет!.. / Один враждует он – зачем?» – следовал семантически важный жест, отсылавший к идеальной норме бескорыстного, т.е. братского, отношения друг к другу: «Галуб прервал мое мечтанье, / Ударив по плечу; он был / Кунак мне...».

Ф.М. Достоевский в «Записках из мертвого дома» не прибегает к слову «кунак», но его кавказские персонажи узнаваемы по тому же ритуально-куначескому удару по плечу. Повествователь, вспоминая Нурру («улыбаясь, дружески ударил меня по плечу»), объясняет читателю: «...хочет показать мне свою дружбу, ободрить меня...». Не эта ли тональность непобежденной человечности в нечеловеческих условиях каторги тронула Л.Н. Толстого, необычайно тепло откликнувшегося на «Записки»: «...точка зрения удивительная – искренняя, естественная и христианская?»

У самого Л.Н. Толстого эта сакраментальная тема возникала неоднократно в «Казаках» и «Хаджи-Мурате» и, надо признать, в полном соответствии с ритуальными тонкостями, освященными местной традицией. Куначеству отведена роль некоей этической альтернативы в условиях военного противостояния, инициирующей столь существенную для Толстого интонацию общительности – достаточно вспомнить взаимную симпатию Марьи Дмитриевны и Хаджи-Мурата. Этот звук сближающей доверительности улавливается и в том эпизоде, когда русский офицер Бутлер прощался с беглым шамилевским наибом: «Не забудь кунака». Хаджи-Мурат мгновенно откликнулся, как откликаются на долгожданный пароль: «...я верный друг... никогда не забуду».

В нашу эпоху сокрушительной победы интереса над идеалом найдутся желающие заняться разоблачением простодушного морализаторства и доверчивости ко всякого рода утопиям. Но идея преодолеваемого отчуждения ради межнационального согласия в русской литературе ориентирована не столько на «светлое буду-

щее», сколько на практическую этику, т.е. на претворение в жизнь.

Позабывшие распри народы «в великую семью соединятся» у Пушкина, «стать братом всех людей» у Достоевского, «уменьшение несогласия» у Толстого – так определялась этическая сверхзадача, соразмерная по своей нравственной высоте могучему эстетическому потенциалу.

Вхождение в инонациональный контекст, распознавание другого голоса и другой жизни в ее теплой человеческой конкретике становились чуткой диагностикой возможного сближения. Эта озабоченность поиском языка взаимопонимания находила благодарный отклик в литературах народов России. Отличаясь разностадиальностью и художественной разноуровневостью, они были едины в своем особом отношении к русской литературе, которое подразумевало радостную добровольность ответного культурного и душевного движения.

Слово «многонациональная» кажется эмоционально остывшим и обессточенным из-за накопленной инерции его использования. Но если «стереть случайные черты» и разглядеть историко-софскую нагрузку неологизма «русская многонациональная литература», то обнаружится главное – сопрягающая мысль, кровно заинтересованная в общем деле и в таком признании разнонационального многоголосия, когда оно предстает благом, а не обузой. Так уж сложилась история российских народов, культур, литератур, что мы не можем жить и творить мимо друг друга...

Сведения об авторе:

Султанов Казбек Камилович, доктор филологических наук, заведующий отделом литератур народов РФ и СНГ Института мировой литературы РАН, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

О.С. Октябрьская

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ А.П. ГАЙДАРА «ГОЛУБАЯ ЧАШКА»

В 1920-е годы в детско-юношеской литературе появляется яркое и знаковое имя – Аркадий Гайдар, чье творчество до сих пор вызывает полемику и неоднозначные оценки в литературоведении, критике и исторической науке. Много копий сломано по поводу его роли в событиях Гражданской войны¹, а также полемичной остается литературоведческая интерпретация событий и характеров его произведений². Действительно, творчество и биография писателя связаны единым узлом реальных событий, участником и интерпретатором которых он был. «Необыкновенная» биография этого писателя, обусловленная особым временем – революции и гражданской войны, – серьезно повлияла на его творчество. Пребывание с тринадцатилетнего возраста на фронте, с одной стороны, способствовало обретению бесценного военного и жизненного опыта, с другой – лишило его, по сути, мирного детства. Именно поэтому собственно писательское мастерство Гайдар постигал, как и военную науку, по ходу развития событий. За плечами у писателя оказывались опыт коллег, наставничество редакторов (в частности, Маршака), собственный жизнен-

¹ Солоухин В.А. Соленое озеро. М.: Цицеро, 1994. 208 с. Камов Б. Аркадий Гайдар. Мишень для газетных киллеров. М.: ФАИР, 2009. Шацкий Е. Аркадий Гайдар и современность // Детская литература. 1999. № 1. С. 18–21. и др.

² Литовская М.А. «Оружие и амуницию держать в полном порядке»: войны А. Голикова в текстах А. Гайдара // Травма: Пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 73–106; Круглова Т.А. Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара // Политики культурной идентичности. 2010. № 1. С. 37–51; Чудакова М.О. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Литература советского прошлого. М., 2001. С. 339–366.

ный материал, попытка в воображении воспроизвести свой гипотетический подростковый период, отработав его на примере жизни героев произведений. Однако для Гайдара актуальной была и опора на фольклорную традицию, народную культуру, которая на уровне генетической памяти стала важной составляющей его творчества. Так, античная мифология и неомиф легли в основу сюжета об Альке Ганине («Военная тайна»), элементы космогонического и антропогонического мифов, миф о борьбе Богов и Титанов и рождении нового человека можно увидеть в повести «Школа», своеобразный обряд инициации, закреплённый русским фольклором, проходят герои повестей «Судьба барабанщика» и «Военная тайна». Черты фольклорной сказки можно увидеть и в рассказе «Голубая чашка».

Сложные семейные отношения, взросление ребенка, смена детского типа сознания на взрослый обусловили обращение автора к народной традиции, прежде всего актуализированной в народных сказках. Так, с самого начала рассказа Гайдара представлены не только установка автора на приключенческую интригу, богатый событийный ряд, но и достаточно жесткая схема народной волшебной сказки, являющейся по сути оригинальной реализацией обряда инициации. Изначально инициация означала своеобразный обряд, способствующий взрослению человека, переходу его на иной уровень развития как физического, так и духовного. Образно и занимательно такой мотив реализован в фольклорной традиции в жанре волшебной сказки. Взросление и возмужание героя происходит не сразу, а в результате его духовных поисков и преобразований, чему и посвящен сюжет сказки. Гайдаровское произведение тоже проводит героев через ряд испытаний, целью которых оказывается не столько духовное становление характера героев, сколько избавление от инфантилизма и обретение конкретного социально-значимого положения в семье, умения сделать жизнь «совсем хорошей» или понять смысл истинного счастья.

Начало рассказа Гайдара во многом совпадает с экспозицией народной сказки. Так, фольклорное произведение открывается постоянной формулой «жили-были» с перечислением членов се-

мы и выделением одного из главных героев: «Сказка обычно начинается с некоторой исходной ситуации. Перечисляются члены семьи, или будущий герой (напр., солдат) просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения»³. В рассказе «Голубая чашка» очевидно сходное явление – упомянуты все члены семьи главных героев, указаны их имена, предполагаемые занятия и возраст. За реалистическими деталями стоит определенная символика – дочь находится в преддверии перехода от младенчества к отрочеству (ей шесть с половиной лет). Именно в этом возрасте, согласно народным представлениям, ребенку необходимо пройти своеобразный обряд посвящения и перейти в другую возрастную категорию. Маленькая Светлана и окажется в дальнейшем своеобразным волшебным помощником, соединившим семью воедино. Уточнен возраст и родителей. Отец находится в достаточно зрелом возрасте – ему тридцать два года, но это не мешает ему походить на инфантильного ребенка, мечтающего только об отдыхе и развлечениях: «Мы со Светланой думали ловить рыбу, купаться, собирать в лесу грибы и орехи. А пришлось сразу подметать двор, подправлять ветхие заборы, протягивать веревки, заколачивать костыли и гвозди»⁴. По-детски он обижается на строгую жену-«мамочку», заставляющую работать в отпускное время. Фактически распадается традиционный облик семьи – мужское отцовское начало занимает Маруся, так как муж добровольно отдает ей свое место главы семьи. Маруся вынуждена брать на себя неженские обязанности и заботиться не только об уюте семьи, но и организовывать отдых и работу домочадцев. Каждому из них необходимо своеобразное перерождение и переосмысление своей роли в семье. Примечательно, что первоначально отец и дочь по сути составляют единое целое: они вместе шалят, нарушают режим, установленный мамой, мечтают о традиционных дачных развлечениях. Этим они оба противоре-

³ Пропп В.Я. Морфология сказки. Ленинград: Academia, 1928. С. 35–36.

⁴ Гайдар А.П. Голубая чашка // Гайдар А.П. Чук и Гек: повести и рассказы. М.: Эксмо, 2004. С. 57.

ят Марусе как ребенок взрослому. До определенной поры команда отец/дочь послушно выполняет распоряжения матери, но с большой неохотой, что становится залогом своеобразного бунта. Народная волшебная сказка тоже выводит главного героя, как правило, изначально инфантильного. Это, как правило, младший в семье, его никто серьезно не воспринимает, поэтому часто он заслуживает знаковое прозвище – дурак. Ему тоже необходимо преобразование и взросление.

Началу конфликта и движения сюжета в рассказе Гайдара положило появление своеобразного вредителя – полярного летчика, друга Маруси, приезд которого вызывает ревность Сергея и недовольство Светланы. Как и в случае с фольклорным вредителем, его роль – «нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб»⁵. Действительно, полярный летчик, занимая все внимание Маруси, не дает возможности ей какое-то время быть с семьей, по сути, околдовывает мать семейства и провоцирует своеобразную подмену – рядом с героиней оказывается не муж, а друг, а муж занимает место ребенка-наблюдателя. Сама Маруся на время из главы семьи превращается в слабую женщину, умеющую нравиться. В какой-то степени она даже забывает свои домашние обязанности хозяйки и хранительницы семейного очага. Все это способствует отлучке из дома отца и дочери в поисках справедливости и своего места в жизни и семье и оправдывает мотив путешествия героев.

Своеобразной недостаточей («одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо»⁶), необходимой каждому члену семьи, становятся добрые взаимоотношения и поиски собственного места в семье. Таким образом, герои покидают дом в поисках хорошей жизни и преодоления обид: «Банку из-под керосина у нас недавно отняли. За какую-то голубую чашку напрасно выругали. Разве ж это хорошая жизнь?»⁷.

⁵ *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Ленинград: Academia, 1928. С. 37–38.

⁶ Там же. С. 45.

⁷ *Гайдар А.П.* Голубая чашка // *Гайдар А.П.* Указ. соч. С. 62.

По пути исканий отправляются фактически все три персонажа рассказа: мать внезапно уезжает в город, она сердита на мужа и Светлану, которые мало ей помогают, отца и дочь не устраивают отношение к ним Маруси и необходимость работать, а не отдыхать. Однако за чисто практическими действиями скрывается глубокий философский смысл – членам семьи необходим отдых друг от друга, избавление от своеобразных комплексов, к примеру, эдипова, некоторая переориентация отношений. Путь героев – попытка поисков счастья, в первую очередь, семейного. Так и герой волшебной сказки ищет и сражается чаще всего за семейные ценности: поиск жены, попытка ее вернуть, желание спасти жизнь или поправить здоровье отца и т.д.

Герои рассказа Гайдара идут «куда глаза глядят», да и в качестве подорожников берут традиционные для фольклора предметы: «хлеб, яблоко и табак»⁸. Добавляется еще и своеобразный посох – палка. Хотя наличие этого предмета и объясняется житейской необходимостью – отгонять злую собаку Полкана, – но в целом это атрибут именно фольклорного искателя.

Своеобразной границей между домом и «волшебным миром» становятся луг, лес и мельница. Вполне фольклорные категории. Однако в народной сказке основное место обитания героев и сказочное тридевятое царство принципиально отличаются друг от друга. Это мир живых и мир мертвых, они обладают разным статусом, разной энергетикой и разными возможностями. Двоемие в рассказе Гайдара весьма условно. Мир дачный не сильно отличается от того, куда забредают герои. Да и герои «сказочного» мира вполне реальны. Более того, большинство из них те, с кем встречаются главные персонажи ежедневно. Дело не в особом мире, а в возможности героев посмотреть на себя и свои поступки со стороны, многое переосмыслить и переоценить.

Дорога героев к семейному счастью – постоянная проверка душевных качеств, способности вынести все трудности жизни. Для персонажей рассказа «Голубая чашка» первым серьезным испытанием становится примирение двух недругов – Саньки Ка-

⁸ Гайдар А.П. Указ. соч. С. 62.

рякина и Пашки Букамашкина. У каждого из них своя правда, но проявить широту души, способность простить человека, подняться над мелочной обидой дано не всем. Светлана и Сергей пока смотрят на историю взаимоотношений Пашки, Берты и Саньки со стороны, но уже сейчас способны сделать важный вывод о необходимости пожалеть и простить даже того, кто очень провинился, откликнуться и принять его раскаяние. Прощение и жаление – лишь шаги на пути к дружбе. Саньку необходимо не только простить, но и вернуть в орбиту дружеских связей. Это уже иной уровень отношений людей: умение восстановить отношения, вернуть им былую суть дано далеко не каждому. Отец и дочь, а не только мальчишки, должны всему этому научиться, чтобы впоследствии применить это в собственной семье.

Персонажи народной сказки, встающие на пути главного героя-искателя, четко дифференцированы. Героев рассказа Гайдара, которых встретят во время собственных исканий отец и дочь, можно условно разделить на три группы. В первую очередь, это герои-дети, благодаря которым Сергею и Светлане дана возможность увидеть процесс взросления, поиска компромисса, но и сохранения обаяния детства. Эти примеры необходимы Светлане, которая будет учиться дружить и выстраивать добрые отношения с оппонентами, а также Сергею, которому предстоит отделить себя от мира детства и посмотреть на своего ребенка и других детей глазами взрослого.

Другую группу встреченных персонажей составляют сильные, смелые и умные взрослые, реализующиеся как на общественном поприще, так и в семье. Прежде всего, это военные, проводящие учения, которые демонстрируют не только силу, но и способность защитить страну в целом и каждого в отдельности. Отчасти сюда можно отнести и военного летчика, который противостоит инфантилу и нытику Сергею и провоцирует сначала обиду, а потом и желание измениться у главного героя. К этому типу героев можно причислить и тех взрослых, которые главным своим делом считают воспитание детей и труд на земле. В этом плане архетипичны образы не только солдата – защитника, но и простой русской женщины-матери.

В третью группу попадают образы мудрых стариков. Старая бабка за букет полевых цветов одаривает Светлану и Сергея тремя большими сочными огурцами. Таким образом она показывает, что любой добросердечный посыл не остается без адекватного ответа. Но оригинальную философию жизни предлагает отцу и дочери старик-сторож. В его системе ценностей на первом месте оказывается связь поколений, что всегда было актуальным для русского национального сознания и активно реализовалось в семейном, обрядовом, сказочном и песенном фольклоре. Связь с предками, передающими мудрость, силу и умения своим потомкам, четкое распределение сил и обязанностей закреплены в фольклоре и дополнены у Гайдара личностной составляющей. Эмоциональная шкала настроения сторожа спроецирована на его отношение к близким: «Самое плохое для меня далеко – это налево у реки, где стоит наше старое сельское кладбище. А самое хорошее далеко <...> Там стоит на берегу дом. В нем живут моя дочь Валентина и ее сын Федор»⁹. Примечательно, что сторож не упоминает ни своей жены, ни зятя, ни других родственников. Ему важно протянуть единую родовую цепь от предков к нему, а от него к потомкам. Это, а особенно в 1930-е годы, выламывалось из системы ценностных ориентиров общества, но вполне вписывалось в народные представления о роде, семье и роли отдельного человека в родовой цепи. Именно встреча со сторожем-мудрецом определила жизненные приоритеты Сергея, необходимость выбора своего места в семье и соответствия этой роли. С этого момента начинается «взросление» Сергея, осознание необходимости переосмысления его отношений с Марусей, хотя этот процесс идет весьма непросто.

Сначала отец и дочь не вспоминают Марусю и дом. Постепенно обида начинает уступать сожалению и тоске, но сохраняется в воспоминаниях героев. Так, в сочиненной Светланой песенке в первых же строчках содержится оправдание-утверждение:

⁹ Гайдар А.П. Указ. соч. С. 78.

Гей!.. Гей!..
Мы не разбивали голубой чашки.
Нет!.. Нет!..¹⁰

Автор не только сосредотачивается на изображении динамики чувств персонажей, но и психологически точно определяет типы персонажей. Ребенок быстрее прощает мать, она необходима ему, и он практически не отделяет себя от матери. Мать и дочь у Гайдара, как и в фольклоре, в конце концов занимают каждая свою позицию по отношению друг к другу. Однако Светлане отведена еще одна роль. Именно она протягивает связующую нить между родителями. Она берет на себя функцию волшебного помощника и подводит отца к нужному решению. Однако самостоятельно Светлане это сделать сложно, поэтому она заручается «поддержкой» необычного персонажа – чижа. Им вдвоем проще доказать свою правоту. И чиж, и Светлана осуждают упрямство отца, не желающего прощать жену: «Сердито чирикнул серый чиж. <...> И нахмурившаяся Светлана строго сказала: – У тебя не такой голос. И люди так не поют. А только медведи»¹¹.

Мужчине труднее простить обиду жене, ее нежелание считаться с его отдыхом. Кроме того, он испытывает жгучую ревность к летчику, которого считает своим соперником. Сложные психологические переживания не характерны для фольклорного произведения, но в произведении Гайдара их наличие становится необходимым. Писатель использует своеобразный код – некую похожую на сказочную формулу, свидетельствующую о наличии обиды. Она рефреном проходит практически через всю повесть и пропадает с исчезновением обиды: «Мы не разбивали голубой чашки»¹².

Своеобразной дальней точкой путешествия героев становятся лесная глушь и болото, где чуть не утонули отец с ребенком. Эпизод в болоте расставляет приоритеты. Интуитивно Сергей сопоставляет нынешнюю ситуацию с событиями Гражданской войны: «Разве сравнить это поганое болотце с бескрайними камышами

¹⁰ Гайдар А.П. Указ. соч. С. 82.

¹¹ Там же. С. 83–84.

¹² Там же. С. 83.

широкого Приднепровья или с угрюмыми плавнями Ахтырки, где громили и душили мы когда-то белый врангельский десант!»¹³. Все это позволяет Сергею собраться, найти верные пути преодоления препятствий. Если фольклорная традиция предлагает герою в беде воспользоваться действием волшебного предмета или способностями волшебного помощника, то гайдаровский герой не только обретает способность самостоятельно решить проблему, но и почувствовать себя в новой для себя роли защитника дочери. Сергей по-настоящему почувствовал ответственность за жизнь дочери, за семью. Герой находит в себе силы и мужество спасти ребенка и даже не показать ему своего волнения. Сопоставление происходящего сейчас с пережитым ранее способствует размышлениям о степени обиды и необходимости прощать. Усилено это сопоставлением жизни собственной семьи и атмосферой, царящей в семье Валентины, дочери колхозного сторожа.

Фольклор отражает семейный уклад жизни, фиксирует отношения между родственниками, но архетипически: мачеха-падчерица, муж-жена, сыновья-родители и т.д. Художественная авторская литература для детей изображает взаимоотношения в семье психологически. Конфликт в семье возникает при несовпадении ожидаемого и реального, завышенных требованиях героев к близкому человеку, несправедливых поступках и т.д. Гайдар показывает не только путь героев к жизни «совсем хорошей», взаимопониманию и семейной гармонии, но и «отрабатывает» их возможные ошибки на этом пути, наглядно демонстрируя верные варианты и предлагая конкретные пути преодоления сложностей. Так, Валентина легко и по-народному мудро решает проблемы, сходные с происходящими в семье Сергея и Маруси. Мать может отругать ребенка за то, что тот взял кастрюлю или решето без спроса, но ее обвинения всегда справедливы и необходимы. Да и сам Федор понимает свою вину и ловко переводит разговор в другое русло. Встреча Сергея и Светланы с семьей Валентины оказывается третьим и последним поворотным моментом на пути героев домой и к «жизни совсем хорошей». Героям дано посмот-

¹³ Гайдар А.П. Указ. соч. С. 86.

реть на себя со стороны, сопоставить собственное поведение с происходящим в семье Валентины, выявить главные и основополагающие принципы взаимоотношений матери-отца-дочери. Как и в народной сказке, герои обогатились опытом в «ином» мире, поняли истинную цену вещам и отношениям, расставили нравственные приоритеты. Однако герою фольклора требовалось преодолеть еще одно препятствие для пересечения границы между миром волшебным и реальным. Кроме того, он должен был «узнать» элементы мира «того» в мире «этом» и применить уже «здесь» новые, приобретенные в мире «ином» знания и навыки. Таким своеобразным рубежом между мирами в рассказе Гайдара становится граница не пространственная, а психологическая. Меняющиеся типы поведения, диалог Сергея и Светланы окончательно расставляют акценты и развенчивают сомнения относительно искренности чувств Маруси к мужу и дочери, что становится последним барьером, разделяющим семью. И это препятствие герои успешно преодолевают. Важным фактором в этом становятся воспоминания о счастливом времени, о знакомстве Сергея и Маруси, их первых чувствах. Сергей проецирует нынешние эмоции на прошлое и получает ответ на все вопросы, но главным помощником в этом оказывается шестилетняя Светлана.

Таким образом, обращение к народной традиции, фольклорная сказочная схема помогают писателю решить важную лично для него проблему гармонии внутрисемейных отношений и предложить возможные пути преодоления внутрисемейных конфликтов в произведении для младшего возраста, имеющем двойную адресацию. Автор выстраивает рассказ «Голубая чашка» по модели народной волшебной сказки, задействуя при этом мотивно-образную основу фольклорного произведения для актуализации важных проблем бытия, явленных на современном писателю материале.

Сведения об авторе:

Октябрьская Ольга Святославовна, доктор филологических наук, доцент МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Л.С. Чекин

**ВОЕННЫЕ ГЛАВЫ «ДОРОЖЕНЬКИ»:
ЗАГАДКИ ПОСЛЕДНЕГО
ПРИЖИЗНЕННОГО ИЗДАНИЯ**

С юбиларом, дорогим моим Мишей Голубковым, мы познакомились в 16-летнем возрасте, готовясь к поступлению в Университет в группе, где преподавала Екатерина Борисовна Скоропелова. По сути своей он не изменился. С одной стороны, он до сей поры сохранил нежность и доброту в общении, а с другой – он уже в то время умел красиво, увлекательно, грамотно рассуждать, спокойно и логично переходя с темы на тему, уводя разговор туда, где интереснее (например, к статье Герцена «О развитии революционных идей в России» и пьесе Горького «На дне», которые он тогда знал почти наизусть). Я не переставал удивляться скорости и качеству его работы. Выуживаю свою дневниковую запись за весну 1984 года, где после стонів об огромном количестве диссертационных и других обязательств добавлено: «Удастся все перевернуть – сравняюсь по силе духа своего с Голубковым». Приведу один более поздний эпизод. Как-то после дружеского ужина у меня мы с Мишей зашли в гости к моим родным и застали маму в отчаянном положении. Шла в печать ее книга воспоминаний, редактор срочно потребовал аннотацию. Как же отразить суть книги в нескольких фразах? И сколько на это может уйти времени? Миша мамину книгу знал, сел к компьютеру, я приготовился ему помочь, но не тут-то было. «Брысь! – говорит мне друг. – Водки не наливать!» Через полчаса аннотация была готова. Одна из Мишиных фраз так понравилась редактору, что стала заглавием книги – «Калейдоскоп жизни московских ученых XX века».

В написанной для юбилейного сборника статье пойдет речь о наблюдениях, которые я с Мишей неоднократно обсуждал¹. Набрел я на эту тему случайно, буквально по дороге от Миши, купив в магазине «Республика» на Тверской сборник поэзии А.И. Солженицына, озаглавленный по названию самой крупной из напечатанных в нем вещей «Дороженькой»². Это оказалось последним прижизненным печатным изданием стихотворной повести. Одну из глав «Дороженьки», вышедшую когда-то в виде отдельной поэмы³, я хорошо помнил, поэтому поразился, заметив в новом издании значительные купюры, не отмеченные многоточиями и никак не оговоренные. Я позвонил Мише, мы проверили эти строки по имевшемуся у него первому полному изданию «Дороженьки» – там текст был напечатан целиком⁴.

Узнав о планировавшемся издании «Дороженьки» в 30-томном собрании сочинений, я решил отложить более подробный сравнительный анализ текста, понадеявшись на то, что этим займется автор комментариев к тому. Наконец, в 2016 г. долгожданный том вышел⁵. Я был рад увидеть в нем и опущенные в издании 2004 г. эпизоды, и даже дополнительный отрывок, не вошедший и в издание 1999 г. В подробном комментарии В.В. Радзишевский охарактеризовал издание 2004 г. как «перепечатку (с пропусками)», но ни о характере, ни о причинах данных пропусков не сказал ни слова⁶. Об одном из изъятий упомянула также М.Г. Петрова в примечаниях к изданию романа «В круге первом», процитировав разбираемый ниже фрагмент⁷. Других сообщений о пропусках в последнем прижизненном печатном издании «Дороженьки» я в литературе пока не встречал.

¹ Помимо бесед с юбиляром, мне помогло обсуждение этих наблюдений с А.Е. Климовым и А.Б. Рогачевским. Ответственность за точность фактов и их интерпретацию лежит исключительно на мне.

² Солженицын А.И. Дороженька. М.: Вагриус, 2004.

³ Солженицын А.И. Прусские ночи. Поэма. Paris: Ymca-Press, 1974.

⁴ Солженицын А.И. Протеревши глаза. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1999.

⁵ Солженицын А.И. Раннее // Солженицын А.И. Собр. соч.: В 30 т. / Ред.-сост. Н.Д. Солженицына. Комм. В.В. Радзишевского. М.: Время, 2016. Т. 18.

⁶ Солженицын А.И. Указ. соч. С. 394.

⁷ Солженицын А.И. В круге первом. М.: Наука, 2006. С. 735.

Существенные разночтения между различными печатными изданиями «Дороженьки»⁸ ограничены военными главами, где Солженицын описывает службу своего альтер-эго, рассказчика Сергея Нержина в действующей армии (главы 5–9) и его арест и конвоирование из Восточной Пруссии в Москву на Лубянку (главы 10–11). Ниже я перечислю подряд все изъятые в издании 2004 г. фрагменты.

Фрагмент 1. В главе 5 «Беседь» пропущены только две строки: «Ну бы / Бомбочку сюда?». Строки входят в описание казни обвиненного в пособничестве немецким оккупантам Николаева и выражают его (а может быть, и рассказчика) напряженную надежду на то, что немецкий самолет бросит бомбу на него и его судей вместе с ним⁹. Возможно, в данном случае причина изъятия – чисто механическая ошибка, так как лакуна не заглажена и предыдущие строки повисают без рифм; однако сходство с отмеченным ниже фрагментом 7 позволяет сделать допущение и о сознательном изъятии данных строк.

Фрагмент 2. В главе 6 «Ванька» пропущена строфа из четырех строк:

...Вы проходите передо мной – и со стыдом и болью
Думаю о вас, мои солдаты!
Есть за что вам / нынче / помянуть с любовью
Вашего комбата?¹⁰

⁸ Помочь в реконструкции различных этапов эволюции текста могли бы также аудиокниги, но, сожалению, не все варианты были мне доступны; один из них был, по-видимому, опубликован в 2006 г., и, таким образом, именно он может оказаться последним прижизненным изданием. Ср.: *Крючков П.* Звучащая литература. CD-обозрение. Голос Солженицына // Новый мир. 2008. № 12. С. 202–207, где поставлена задача изучения аудионаследия Солженицына и, в частности, «крохотных, но очень интересных разночтений между напечатанным текстом и аудиоверсией того или иного сочинения» (с. 206).

⁹ *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. С. 66 (строки 7–8); *Солженицын А.И.* Дороженька. С. 82 (строки изъятые); *Солженицын А.И.* Раннее. С. 81 (строки 9–10).

¹⁰ *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. С. 76 (строки 5–8); *Солженицын А.И.* Дороженька. С. 93 (строки изъятые); *Солженицын А.И.* Раннее. С. 92 (строки 29–32, без слова «нынче»).

Эта строфа входит в лирическое отступление, в котором автобиографический герой рассуждает об офицерской власти и корит себя за барственное отношение к низшим по званию. Строфа начинается заключительную обобщающую часть лирического отступления. Благодаря этой строфе меняются структура и интонация, течение мысли чуть замедляется. Читатель подготовлен к тому, чтобы уделить больше внимания конечной формулировке: «*В лапах горя все мы мечемся покаянно, / А в довольстве все черствы*». Без этой же строфы все лирическое отступление произносится на одном дыхании. У каждого из вариантов есть свои преимущества. В отличие от последующих фрагментов, во фрагменте 2 мы имеем дело не с редактированием фактов, а с поиском идеальной поэтической интонации.

Фрагмент 3. В главе 8 «Как это ткется» изъято одиннадцать строк. Автобиографический герой на Наревском плацдарме (где Солженицын провоевал с середины сентября 1944 г. до середины января 1945 г.¹¹) слушает в землянке «всех воюющих народов радио». Он щелкает «привычной кнопкой» запретного трофейного радиоприемника и рассуждает об истории, которая будет писаться победителями.

Вражий огонек! – топчи его, где теплится,
В переходах вековых потемок.
Вот, и речь последнюю рождественскую Геббельса
Где услышишь ты потом, потомок?
Описали нам газетчики, советские и янки,
Гадкую хромую обезьянку, –
Да, награбили, нажгли, набили по нутру, –
И однако голос чей звучит, в зажатой скорби,
К очагам осиротелым в тяжкую пору? –
Как он не похож на тот слезливый бормот
Третьего июля поутру¹².

¹¹ Сараскина Л.И. Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 254–257.

¹² Солженицын А.И. Протеревши глаза. С. 103 (строки 38–46) – 104 (строки 1–2); Солженицын А.И. Дороженька. С. 126 (строки изъятые); Солженицын А.И. Раннее. С. 124 (строки 4–14).

Имеется в виду обращение к немецкому народу П.Й. Геббельса 24 декабря 1944 г., которое автобиографический герой Солженицына сравнивает с первым после нападения Германии на СССР выступлением по радио И.В. Сталина (3 июля 1941 г.), тем самым, в котором глава Правительства СССР назвал своих слушателей «братьями и сестрами». Сталинское выступление сегодня можно легко найти в интернете, но речь Геббельса услышать, действительно, негде, хотя в газетах того времени сохранились в большей или меньшей степени обширные цитаты. Суть ее Солженицын передает верно. Рейхсминистр народного просвещения и пропаганды обратился к разлученным семьям, к миллионам людей, «которые в этот сочельник составляют огромное немецкое сообщество одиночеств», и говорил о единении с находящимися за многие сотни километров родными, и живыми, и мертвыми. «Наши сыновья и отцы, матери и дети, погибшие на фронте и дома, встают из своих могил, чтобы тихо побыть рядом с нами, восстанавливая разорванную связь и семьи, и всего народа»¹³.

Ораторское искусство Геббельса оценил герой «В круге первом» Рубин. Он обсуждал ту же рождественскую речь с пленными немцами; в этой беседе был затронут и обидный для Рубина, но справедливый факт, что советские вожди читают речи по бумажкам¹⁴. Солженицын вполне мог сам услышать и запомнить рождественскую речь 1944 г. на фронте: немецкий он хорошо знал со школьных времен, когда помимо обязательных занятий дополнительно занимался разговорным языком и читал классическую литературу¹⁵. Вероятно, на его интерпретацию речи оказал воздействие прототип Рубина, Л.З. Копелев, с которым Солженицын общался в спецтюрьме, «на шарашке Марфино», где и начал в 1947 г. создавать «Дороженьку».

¹³ См.: Fest der starken Herzen. Goebbels sprach zur sechsten Kriegsweihnacht // Neues Wiener Tagblatt. 27. Dezember 1944. 78. Jahrgang. Nr. 342. S. 1–2. Благодарю Рэндалла Байтуэрка за помощь в поисках текста этой речи.

¹⁴ Солженицын А.И. В круге первом. М.: Наука, 2006. С. 18.

¹⁵ Сараскина Л.И. Указ. соч. С. 121.

В эпизоде с радио Солженицын использует характерный для его прозы «принцип временного сжатия»¹⁶ – крутя ручку радиоприемника, он слышит новости разных месяцев. Сразу после рождественской речи он настраивается на другую волну и узнает о Пражском манифесте 14 ноября 1944 г., объявившем об учреждении власовского Комитета освобождения народов России. Этот сюжет в издании 2004 г. не пострадал, как и другие посвященные власовцам строки стихотворной повести.

Почему же фрагмент о Геббельсе и «слезливом бормоте» Сталина оказался изъят в издании 2004 г.? Версия о механическом выпадении, как в случае с фрагментом 1, вероятной не представляется. Судя по тому, что фрагмент сохранен для будущего собрания сочинений, причина изъятия, как и в последующих фрагментах, заключается в ожиданиях и возможной реакции читателей этого конкретного издания.

Фрагмент 4 (семнадцать изъятых строк). В главе 9 «Прусские ночи» с ужасающими подробностями описаны трагические судьбы родных немецкого коммуниста, изнасилованных и замученных при взятии Найденбурга советскими войсками¹⁷. Солженицын был в Найденбурге 21 января 1945 г.¹⁸, но, возможно, узнал об этом эпизоде позднее, от того же Л.З. Копелева, воевавшего в тех же краях: в военных воспоминаниях Копелева содержатся хорошо узнаваемые элементы сюжета о немецком пекаре-коммунисте, которые Солженицын мог объединить в своем повествовании¹⁹. Копелев познакомился с Солженицыным только в заключении, но в «Прусских ночах» автобиографический герой

¹⁶ Голубков М.М., Жуйкова Е.В. В пространстве прозы А.И. Солженицына: общие художественные принципы // Филологическая регионалистика. 2013. Т. 10, № 2. С. 9.

¹⁷ Солженицын А.И. Протеревши глаза. С. 128 (строки 39–45) – 129 (строки 1–10); Солженицын А.И. Дороженька. С. 155 (строки изъятые); Солженицын А.И. Раннее. С. 153 (строки 30–38) – 154 (строки 1–8).

¹⁸ Сараскина Л.И. Указ. соч. С. 257.

¹⁹ Копелев Л. Хранить вечно. Харьков: Права людини, 2011. Кн. 1. С. 111–115, 133–134, 136–137; ср. Thomas D.M. Alexander Solzhenitsyn. A century in his life. New York: S. Martin's Press, 1998, p. 117 и комментарий В. Радзишевского в кн.: Солженицын А.И. Раннее. С. 462.

Солженицына Сергей Нержин встречается с Яковом Левиным – Копелевым на Алленштайновском вокзале и становится свидетелем другого эпизода из копелевских воспоминаний²⁰.

Фрагмент 5 (двадцать семь изъятых строк). В той же главе «Прусские ночи» купирован еще один эпизод, строки которого не могут не врезаться в память слушателей и читателей – жестокое убийство стариков и бегство их внука²¹. По замечанию П. Крючкова, детский сказочный ритм солженицынских строк, перекликающийся с детской поэзией Чуковского, звучит как «отмена всех сказок»²².

Лишь мальчонок, их внучонок,
Умелькнул, разбил окно –
За забор, прыжок, прыжок! –
Как зверенок,
Как зайчонок
Полям к лесу наутёк,
Уклоняясь и юля.
Вслед с дороги, чуть не взвод,
Беспорядочно паля:
– Ранен!
– На спор!
– Есть!
– Уйдет!

Фрагменты 4 и 5 сходны тем, что речь в них идет о жестокостях в отношении мирного населения, которые не имеют конкретной мотивации, кроме разъяснений и наставлений «парторгов, комиссаров», т.е. официально санкционированной мести и вседозволенности («Все разрешено!!»).

²⁰ Источник указан в комментарии В. Радзишевского в кн.: *Солженицын А.И.* Раннее. С. 463–464.

²¹ *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. С. 138 (строки 20–46); *Солженицын А.И.* Дороженька. С. 166 (строки изъятые); *Солженицын А.И.* Раннее. С. 165 (строки 4–30).

²² *Крючков П.* Указ. соч. С. 203–204.

Фрагмент 6 (десять изъятых строк). В главе 10 «И тебе, болван тмутараканский!» смершевцы везут арестованного Нержина по шоссе в двух шагах от немецких позиций. Он предупреждает своих конвоиров об опасности и выводит их на правильную дорогу, но перед этим, в изъятых строках, мечтает о том, как бы их машину остановили немцы, как бы он разъяснил немцам, «кто чей», и что бы почувствовали при этом смершевцы²³:

Вот это будет зрелище! –
В сметане караси...

Автобиографический герой, пусть и гипотетически, в нереализованных и подавленных мечтах, предпочел немецкий плен советскому заключению, подобно тому, как во фрагменте 3 предпочел геббельсовскую риторику «слезливому бормоту» Сталина.

Фрагмент 7 (шесть изъятых строк). В главе 11 «Дым отечества» арестанта везут по Москве мимо здания Совнаркома, и он думает, что не жаль ему было бы, если бы это здание засыпали завтра ядра и покорежились бетон и сталь – вот только жаль квадригу коней Большого театра²⁴. Мимолетное желание уничтожить очаг отечественного зла, Совнарком, немецкими ядрами роднит этот фрагмент с первым изъятым фрагментом и косвенно свидетельствует, что и в том, первом случае мы, возможно, имели дело не с типографским браком, а сознательным изъятием. Отметим, что в тот же период Солженицын работал над подготовкой академического издания «В круге первом», где сходные крамольные мысли об атомной бомбе, высказанные Спиридоном, изъятые не были²⁵.

Итак, в военных главах «Дороженьки» варианта 2004 г. мы насчитали семь изъятых фрагментов общим объемом в 77 строк. В то

²³ *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. С. 155 (строки 41–45) – 156 (строки 1–5); *Солженицын А.И.* Дороженька. С. 185 (строки изъятые); *Солженицын А.И.* Раннее. С. 184 (строки 30–36) – 185 (строки 1–3).

²⁴ *Солженицын А.И.* Протеревши глаза. С. 174 (строки 39–44). *Солженицын А.И.* Дороженька. С. 206 (строки изъятые); *Солженицын А.И.* Раннее. С. 205 (строка 39) – 206 (строки 1–5).

²⁵ *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 420.

время как пропажу фрагмента 1 можно условно объяснить типографской ошибкой, а изъятие фрагмента 2 – желанием изменить темп и тон авторской речи, остальные фрагменты явно меняют идеологическую нагрузку текста. Все фрагменты восстановлены в издании 2016 г., которое в этом отношении приведено в соответствие с первым изданием 1999 г. Промежуточный этап представлен на культурно-просветительском интернет-портале «Александр Исаевич Солженицын», открытом 11 декабря 2008 г.²⁶, где в момент написания данной статьи в тексте «Дороженьки» отсутствуют фрагменты 2 и 5²⁷, причем на том же портале скопирован из электронной библиотеки «ImWerden» без изъятия фрагмента 5 текст отдельного издания «Прусских ночей» 1974 г.²⁸

Объяснение части купюр было мне любезно предоставлено вдовой писателя Н.Д. Солженицыной в письме от 18 декабря 2009 г.: «В издании 2004 года было выпущено несколько эпизодов, главным образом в связи с настойчивыми просьбами (после издания 1999) их героев или рассказчиков, тогда еще живых и не хотевших “быть вычисленными” в связи с теми жестокостями во Второй мировой войне. Получая известия о смерти этих участников или свидетелей, Солженицын восстанавливал эти эпизоды (имея в виду последующее печатание). И в 30-томном собрании будет напечатан полный исходный текст “Дороженьки”».

Итак, купюры в издании 2004 г. были временным компромиссом. При этом мотивация писателя, изымавшего эти фрагменты, не сводилась к сокрытию роли тех или иных участников или рассказчиков. Ведь во фрагменте 3 Нержин слушает речь Геббельса в одиночестве, во фрагментах 6 и 7 он также предается своим собственным мечтам. Во фрагменте 4 нам не демонстрируют никого из насильников. Память Солженицына (может быть, и Копе-

²⁶ *Сараскина Л.И.* Солженицын. С. 952.

²⁷ *Солженицын А.И.* Дороженька [Электронный ресурс]. URL: <http://www.solzhenitsyn.ru/proizvedeniya/rannee/dorozhenka.pdf> (дата обращения 23.01.2019).

²⁸ *Солженицын А.И.* Прусские ночи [Электронный ресурс]. URL: http://www.solzhenitsyn.ru/proizvedeniya/rannee/Solzhenitsyn_A.I.-Prusskie_nochi_1974.pdf (дата обращения 23.01.2019).

лева) выхватывает только страшную картину чужого преступления, на которую автобиографический герой набрел в одном из разграбленных домов. И только в пятом фрагменте (расправа над стариками и стрельба по их внучонку) можно увидеть описание реального «подвига» сослуживцев писателя.

Раздумывая над причинами изъятия перечисленных фрагментов из издания 2004 г., следует учитывать особое отношение Солженицына к его ранним произведениям, созданным в заключении. В каждом издании ранних произведений, включающем «Дороженьку», после титульного листа дана фотокопия рукописного пояснения автора о том, что он складывал эти произведения в уме и нес в памяти, не доверяя бумаге: «Они были моим дыханием и жизнью тогда. Помогли мне выстоять».

Произведения «тюремно-лагерно-ссылных лет» писались не для развлечения и не от избытка творческих сил, их статус – свидетельство о своем времени: *«Я ношу в себе заряд историка / И обязанности очевидца»*. Благодаря памяти поэта строки «Дороженьки» не попали в руки палачам: *«...к чуду Божьему, к неистребимой нашей памяти / Вы не дотянете палаческой руки!!!»*. Дождаться свободы и записать созданное им стало его основной задачей, смыслом его жизни.

В начале 1960-х гг. несколько глав «Дороженьки» были предложены «Новому миру» в «переиначенном и смягченном» виде, но приняты к печати не были²⁹. В последующие годы конфронтации с Советской властью Солженицын полностью отказался от политики компромисса, ругал себя даже за небольшие прошлые уступки, но «платой за бескомпромиссность», согласно формулировкам Голубкова, было «литературное одиночество, осмысляемое как благо», «множественные личностные разрывы с близкими некогда людьми», «непонимание очень и очень многими»³⁰.

²⁹ Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 87–88; Scammell M. Solzhenitsyn: A biography. New York: Norton, 1984. P. 326.

³⁰ Голубков М.М. Александр Солженицын. М.: Издательство Московского университета, 1999. С. 109.

Бескомпромиссность исключала самоцензуру, но, конечно, не препятствовала дальнейшей работе над текстом. Так, еще при обработке «Дороженьки» до ее первого издания в 1999 г. из главы 11 было изъято по структурно-композиционным соображениям пространное описание поезда для перевозки заключенных (этот «Отрывок» впервые опубликован в 2016 г. в качестве приложения к стихотворной повести). При каждом переиздании проводилась и мелкая ритмическая, пунктуационная, орфографическая правка.

Но в 2004 г. мы, впервые после 1960-х гг., неожиданно сталкиваемся с явной самоцензурой. Причем она была предпринята в качестве временной меры, ведь, как явствует из посмертного издания, отразившего авторскую волю, навсегда отказываться от изъятых «идеологических» эпизодов автор не собирался. Это косвенно подтверждается наличием «крамолы» в итоговом академическом издании «В круге первом» 2006 г.

Понять эволюцию писателя в последние годы его жизни мне помогла его биография, созданная Л. Сараскиной, а также недавние работы моего друга. Голубков сопоставил двух великих русских писателей XX в., обычно считавшихся антагонистами, – Горького и Солженицына. При всей противоположности их взглядов на историю и революцию у них сходным образом эволюционировали отношения с властью. «Оба уходят из жизни не оппонентами власти, но, скорее, ее сторонниками и даже сподвижниками. Оба получают своеобразную посмертную канонизацию в качестве великих художников современности, что, собственно, вполне справедливо»³¹.

Дружбу с Ягодой и высшими офицерами НКВД, сказавшуюся на творческом поведении и репутации Горького в 1930-е гг., Голубков объясняет не «компромиссом с властью» и тем более не «примитивной сервильностью», но идеей «переделки человека», гуманистической мечтой об идеальной, совершенной, прекрасной личности, в которой «правда» и смысл истории. По мнению Го-

³¹ Голубков М.М. Провокация и провокаторы: один из аспектов русской революции в изображении М. Горького и А. Солженицына // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 6. С. 92.

лубкова, Горький искренне сохранял приверженность этой идее вопреки тем страшным формам, в которые его мечта облекалась на пути к своему осуществлению³².

В результате своего творческого развития Солженицын пришел к иному идеалу. Голубков определяет его как идеал «личности национально ориентированной, патриотически настроенной и связывающей свою жизнь с национально-исторической судьбой» и «стремящейся защитить Россию от революции и от внешнего врага»³³. В начале 2000-х писатель впервые ощутил, что его мечты вошли в резонанс с идеями верховной власти. Биограф Солженицына зарегистрировала неоднозначную общественную реакцию на возникавший тогда «дуэт правителя и писателя», на искушение Солженицына ролью духовного наставника российского президента³⁴.

«Дороженька», точно отразившая мировоззрение Солженицына тюремно-лагерно-ссылных лет, оказалась не вполне созвучной новой эпохе, которую Солженицын воспринял как возрождение национального государства. Не только однополчан Солженицына, но и его новых почитателей могли особенно шокировать изъятые строфы, которые показались бы им неуместными в период подготовки к празднованиям 60-летия победы в Великой отечественной войне и 750-летия Калининграда в 2005 г.

Дело, конечно, не в том, что автор боялся стать объектом травли, врагов и завистников у него и без этого хватало, и запугать писателя-пророка было нельзя в принципе³⁵. Думаю, Солженицын принял решение временно пожертвовать наиболее раздражающими, но теперь не имевшими для него принципиального значения строфами с целью донести суть своих размышлений над собственной судьбой и судьбой русского народа до нового читателя.

³² Голубков М.М. М. Горький и А.И. Солженицын: в литературном пространстве юбилейного года // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 6. С. 148–149.

³³ Там же. С. 151.

³⁴ Сараскина Л.И. Указ. соч. С. 869–872.

³⁵ Ср. Chekin L.S. Avvakum and Solzhenitsyn // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies. 2001. Vol. 7. No. 10. P. 148–164.

При этом в издании 2004 г. не пострадали сочувственные слова автобиографического героя о солдатах Русской освободительной армии. Для Солженицына трагедия власовцев, которые «знак паучий» «приняли за русскую звезду» – неотъемлемая часть трагической истории России, и изъять посвященные им строфы без ущерба для национально-исторической концепции «Дороженьки» было бы невозможно.

Самое заметное, что ушло после редакции 2004 г., – это две сцены убийств жителей Восточной Пруссии. Но не был выпущен ни один из эпизодов, где убийствам мирного населения дается какое-то конкретное человеческое объяснение (пожилого обывателя завел в лес и убил сержант Сомин, отомстив за своих пострадавших от немцев родных; белокурую девушку в меховой рыжей шубке подчиненные Нержина расстреляли за то, что ее жених мог, судя по найденной у нее фотографии, быть эсэсовцем). Сохранены и все покаянные строки, в которых автобиографический герой «Дороженьки» честно описывает собственные бездумно-жестокое поступки: он вспоминает, как не остановил Сомина, винит себя и в том, что махнул рукой, невольно дав санкцию на расстрел девушки.

Неприкосновенным остался и поразительный конец девятой главы, где капитан Нержин, спровоцированный своим старшиной-парторгом Хмельковым, совершает насилие над немкой Анной (единственная из встреченных Нержиным в Восточной Пруссии немцев, у которой есть имя). На фоне изъятых фрагментов сцена казалась даже мирной: Анна ждала, что Нержин ее убьет, но ведь не убил...³⁶. Автобиографический герой сам выносит себе приговор, называя себя и насильником – за Анну, и убийцей – за смерти, которых он не предотвратил. *«Выхожу я каяться плащадно / На мороз презрения людского».*

³⁶ Показанная Солженицыным банальность зла потрясла К.И. Чуковского, который услышал «Прусские ночи» в авторском чтении: «Словно я сам был в этом потоке озверелых людей. <...> Стихийная вещь, – огромная мощь таланта. <...> Буйный водопад слов – бешеный напор речи – вначале, – а кончается тихой идиллией: изнасилованием немецкой девушки». Цит. по: Чуковский К.И. Дневник (1930–1969). М.: Современный писатель, 1995. С. 379. Ср. Крючков П. Указ. соч. С. 203; Thomas D.M. Указ. соч. С. 117.

Фрагменты текста были изъяты с учетом пожеланий однополчан Солженицына, но также и с целью не разочаровать других читателей издания 2004 г. и, возможно, прежде всего – конкретного читателя, в котором автор «Дороженьки» увидел представителя нового национально-ориентированного поколения. Временный компромисс между обязанностями «историка и очевидца» и ментора привел к особому варианту текста с иначе расставленными идеологическими акцентами. Во-первых, исчезли самые страшные картины коллективного озверения. Во-вторых, без их фона лучше видна личная ответственность автобиографического героя. В-третьих, стерты даже намеки на предпочтение внешнего врага отечественным мучителям.

Сведения об авторе:

Чекин Леонид Сергеевич, доктор географических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра «АИРО-XXI» (Москва, Россия).

Т.Г. Шеметова

**МИФОЛОГЕМА ЮЖНОЙ ССЫЛКИ ПУШКИНА
В ЦИКЛЕ Б. ПАСТЕРНАКА
«ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ»**

Применение понятия «пушкинский миф» весьма многообразно, что приводит порой к необоснованному расширению значения термина. Мы ставим себе целью взглянуть на проблему активного функционирования разных аспектов пушкинского мифа с несколько иной точки зрения, чем это делалось до сих пор. Нас

будет интересоваться онтологический статус пушкинского мифа в литературе XX века, то есть его бытие в пространстве художественных текстов, в частности, в пастернаковском цикле «Тема с вариациями» (1918).

Мифологема в случае пушкинского мифа – это элемент биографического сюжета, та часть «тела мифа», которой может быть как наиболее репрезентативный образ, так и событие (акция). Например, мифологемы, подразумевающие многозначные, подчас противоположные друг другу толкования в современной культурной ситуации: царь, няня, Анна Керн, Наталья Гончарова, Дантес – образы, получившие в литературе XX в. неоднозначное толкование. Образы-мифологемы, связанные с самоопределением поэта: чудо-ребенок, арзамасский Сверчок, потомок негров, пророк, памятник. Мифологемы-события (акции): лицейская дружба, «Арзамас», южная ссылка, северная ссылка, женитьба, дуэль. Мифогенность этих событий биографической легенды связана с их способностью генерировать новые трактовки, как в художественных, так и в научных (и околонаучных) сферах, что свидетельствует о том, что пушкинский миф не только не рушится с уходом советской эпохи, но, напротив, активно участвует в современном национальном самоопределении, нуждаясь в пристальной научной рефлексии.

Мифологема южной ссылки как периода романтизма в жизни и творчестве поэта разрабатывалась не только в литературоведении, но и в прозе (романы Ю. Тынянова, И. Новикова) и поэзии XX века: от цветаевской «Встречи с Пушкиным» (1913) до «У памятника А.С. Пушкину в Одессе» (1969) И. Бродского. Немалую роль в визуализации мифа в национальном сознании сыграла серия картин И. Айвазовского, отражающая различные эпизоды пребывания поэта на Юге – особенно репрезентативна первая из них, написанная совместно с И. Репиным (1878): неслучайно она имеет мифологизирующее название «Прощание А.С. Пушкина с морем», апеллирующее к пушкинскому стихотворению «К морю». На связь этой картины с циклом Пастернака «Тема с вариациями», указывала А. Сергеева-Клятис: «Пастернак применяет прием так называемого “рембрантовского освеще-

ния”: фигуры сфинкса и Пушкина ярко подсвечиваются, вырываются из темноты, поскольку действие стихотворений происходит ночью (в отличие от известной картины Репина–Айвазовского)»¹. Можем предположить, что и менее известная картина Леонида Пастернака «Александр Пушкин на берегу моря» (1896) не могла не повлиять на цикл стихотворений его сына Бориса. Действие ее происходит ночью, при свете луны, но в отличие от картины Айвазовского, она отражает не яростный «бездны глас», а «тишину в вечерний час» из стихотворения Пушкина «К морю». Попробуем прочесть стихотворный цикл Пастернака «Тема с вариациями» сквозь призму этих полотен.

Цикл входит в книгу с созвучным названием «Темы и вариации». Заимствованное из теории музыки название автор объяснял тем, что «книга строилась как некое музыкальное произведение, где основные мелодии разветвляются и, не теряя связи с основной темой, вступают в самостоятельную жизнь»². Если в остальных циклах книги темы заявлены конкретными заглавиями («Болельщик», «Разрыв» и т.д.), то рассматриваемый цикл в качестве объекта изображения выдвигает «тему» – Пушкина – и «вариации» – мотивы его творчества.

Эпиграф к «Теме» (первому стихотворению цикла) взят из произведения А. Григорьева, автора знаменитой формулы «Пушкин – наше все». В эпиграфе говорится о «царственных» сфинксах и их таинственной связи с современностью. Начальные строки стихотворения «Тема» рисуют Пушкина на фоне пейзажа со скалой и штормом, но поэт не смотрит на море, а, закрыв глаза, представляет себе сфинкса в пустыне. Заметим, что пастернаковский Пушкин – не историческая личность, а метафизическая субстанция, «тот, кто и сейчас <...> стоит и видит»³. Очевидно, что период южной ссылки соотносится здесь с вечностью, пушкинское постижение мира того периода архетипично для русской культуры. «Южному» Пушкину понятна загадка сфинкса: пас-

¹ Сергеева-Клятис А. Пушкин и Пастернак: из комментариев к первой части цикла «Тема с вариациями» // Литература. 2009. № 11. С. 40–43.

² Цит. по: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М. 1997. С. 356.

³ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1. С. 483.

тернаковский герой ощущает его как предка, «плоскогубого хамита». Пески пустыни сравниваются с оспой, которую он, как болезнь, перенес и «перенесся» в другой хронотоп: из древнего Египта в южную ссылку, где «стоит» и сейчас.

Пейзаж, увиденный как бы издалека, с птичьего полета, ближе к картине Л. Пастернака, чем Айвазовского (на первой большую часть занимает море, увиденное как колоссальный объем воды, близкий по сути к пушкинскому наименованию моря «океаном» в стихотворении «К морю»). Надмирный взгляд, охватывающий море и пустыню разом, заставляет вспомнить другого «плоскогубого хамита» – врубелевского «Демона сидящего»⁴. Этим же титаническим взглядом в следующей строфе увидено море как «в осатанении льющееся пиво». Заметим, что здесь морской пейзаж приближается к зрителю и начинает напоминать картину Айвазовского, где хлещущие о скалу волны действительно напоминают этот простонародный напиток, который больше, чем Пушкину, к лицу голове богатыря из «Руслана и Людмилы» или богатырям «дядьки Черномора»⁵, выходящим из моря в «Сказке о царе Салтане» Пушкина. Простонародную сказочную стилистику подхватывает в стихотворении Пастернака образ лохани-луны, из которой в темную пучину моря выплеснут свет. Шумная пирушка одушевленной природы продолжается «штормом взасос», который зарифмован с женственными «мысами» и «косами» во втором стихе. То есть шторм, который только начинался на картине Леонида Пастернака (луна чуть затянута тучами, но еще отражается в воде), разыгрался в картине Айва-

⁴ Возможность влияния этого живописного образа на поэтику Пастернака периода «Близнеца в тучах» предположил Л. Дубшан: «Демон в книге не назван, но представляется, что какую-то роль в генезисе ее основного мотива несомненное сходство облика Пастернака с врубелевским героем сыграть могло. Особенно с учетом того обстоятельства, что они были по существу “ровесники”: Пастернак родился в феврале 1890-го, “Демон сидящий” был завершен в мае того же года» (*Дубшан Л. Близнец Демона // Звезда. 2000. № 9. С. 177–182*).

⁵ В данном случае имя «Черномор» указывает на обитателя Черного моря, тогда как в «Руслане и Людмиле» происхождение колдуна, брата гигантской головы, вероятно, восходит к сочетанию «черный мор», «черная болезнь». Ср. также: «Я там был; мед, пиво пил – И усы лишь обмочил» («Сказка о царе Салтане»).

зовского. «Шум и чад» – это молнии начинающейся грозы, чьи вспышки напоминают мгновенно заменяемые свечи: «Прибой на сфинкса не жалеет свеч / И заменяет свежими мгновенно».

В этой строфе впервые происходит метонимическая замена Пушкина сфинксом. Природа в образе прибоа, отражающего свет молний и луны, молитвенно служит Пушкину, подсвечивая его образ в глазах зрителя этой словесной картины. Пена, «озаряющая» скалу и Пушкина, заставляет вспомнить «божественную пену» из «Silentium» Мандельштама. Можно говорить о переходе во второй строфе от «египетской» темы к «античной»: Афродита-любовь, родившаяся из пены, «на сфинкса не жалеет свеч». Эта тема разворачивается в следующей строфе, которая начинается со стиха, повторяющего первый: «Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа».

Застывший, как сфинкс, призрачный Пушкин Пастернака способен тем не менее чувствовать «соленый вкус», но это вкус «туманностей» – скопления туманов или звезд⁶. Тема любви, заявленная в предыдущей строфе, продолжена «поцелуями», но они «сырые» и принадлежат «медузам», будь то студенистые морские животные или Медуза Горгона, умноженная грамматическим множественным числом, – мрачные краски в стихотворении сгущаются. Далее появляются сирены, которые, согласно мифу об Одиссее, сумевшем проплыть невредимым мимо их острова, бросились в море и обратились в утесы. Пастернаковский Пушкин-сфинкс не боится их смертельных искушений, поскольку «с их чашечек коленных / Пил <... > отблеск звезд»⁷. Заметим, что свет звезд, как и свет луны во второй строфе, имеет текучую природу: им можно «окатить» кого-то из «лохани», его можно «пить». Интересно также, что древнегреческая сирена превращается в русалку с «рыбьим хвостом» – этот образ апеллирует как к незаконченной пушкинской пьесе «Русалка», так и к более известному вступлению к поэме «Руслан и Людмила». Характерно,

⁶ Что опять отсылает к врубелевскому Демону и раннему сборнику Пастернака «Близнец в тучах».

⁷ Ср. пушкинское: «Желать обнять у вас колени / И, зарыдав, у ваших ног <...>» («Евгений Онегин»).

что колени русалок холодны: даже «отблеск звезд» бьется об них, «как об лед». Последняя строфа анафорически возвращает нас к первому стиху «Темы», но Пушкина на скале уже нет, остался только его «самый странный, самый тихий <...> детский смех».

Скала и шторм и – скрытый ото всех
Нескромных – самый странный, самый тихий,
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех...

С одной стороны, заразные улыбка и смех Пушкина, о которых мы знаем со слов его современников, вовсе не были тихими. Брюллов говорил о Пушкине: «Какой Пушкин счастливец! Так смеется, что словно кишки видны!»⁸. Вспомним также «горло кажущий» «оскал негра» – метафору хохочущего поэта в «Стихах к Пушкину» М. Цветаевой. С другой стороны, у Пастернака это смех, «скрытый ото всех / Нескромных». В предыдущей строфе речь шла о поцелуях коленей сирен, которые заставляют вспомнить стихотворение Пушкина «Я помню море пред грозю...», относящееся к событиям южной ссылки⁹. В нем восхищенный поэт желал бы «коснуться милых ног устами», подобно морскому прибою. Мифогенность этого стихотворения подтверждается картиной Айвазовского «А.С. Пушкин и Раевская в Гурзуфе», отражающей это событие как реально бывшее, хотя не все исследователи признают, что стихотворение адресовано именно Марии Раевской. С другой стороны, известно трогательное отчаянье поэта, когда он увидел напечатанными в «Полярной звезде» три последних стиха из «Редет облаков летучая гряда...»¹⁰, что соотно-

⁸ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников / Сост. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсон, Р.В. Иезуитова, Я.Л. Левкович. М., 1985. Т. 2. С. 356.

⁹ Этому фрагменту из «Евгения Онегина» предшествуют пространные рассуждения: сетования, полупутливые советы, игривые мечты, миниатюра о женской красоте – все это получает неожиданное продолжение, запоминающееся серьезностью чувства. Тема женских ножек получает новую трактовку: от эротической к возвышенно-романтической.

¹⁰ В этих стихах было зашифровано имя той, кому посвящено его произведение: Раевские рассказывали Пушкину, что на Украине, где они выросли, Венеру иногда называют «звездой Марии».

сится с улыбкой пастернаковского Пушкина, скрытой «ото всех / Нескромных».

«Детским» смех сфинкса назван, по мысли исследователя, «поскольку еще очень молодой, рожденный всего лишь в эпоху Псамметиха, которая относится к VII веку до н.э., или к так называемому Позднему царству, наступившему фактически уже после завершения истории Древнего Египта»¹¹. Добавим, что и Пушкин в период южной ссылки еще очень юн: ему недавно исполнился 21 год.

В первой, «Оригинальной» вариации Пастернака «детская» природная гениальность Пушкина, заявленная в «Теме», сменяется «белым бешенством петель» (по-видимому поэзией, сорвавшейся с петель). В цикле Цветаевой «Стихи к Пушкину» (1931) гневная отповедь пушкинистам-эмигрантам, «Беженство свое смешавшим / С белым бешенством его», рисуется с помощью того же образа: «белое бешенство» творчества присуще «африканскому самоволу». У Пастернака с помощью психологического параллелизма противопоставлены два мира: «белое бешенство петель» анафорически перекликается с «наследием кафров» (условных африканцев, жующих бетель); «грохот разостланных гроз» – с «царскосельским лицеем» (символом античной цивилизации, упорядочивающей «грозу»). «Стихия свободной стихии» (море) прощалась с «стихией свободной стиха» (поэтом) на «двух сценах»: египетской и античной:

Что было наследием кафров?
Что дал царскосельский лицей?
Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.
Два дня в двух мирах, два ландшафта,
Две древние драмы с двух сцен.

¹¹ Сергеева-Кляitis А. Там же.

Вторая, «Подражательная» вариация Пастернака стилизована под начало пушкинского «Медного всадника», но рассказывает не о Петре I, а о Пушкине периода южной ссылки. Он опять изображен как «кафр», взбешенный своей медлительной судьбой и прозревающий свой будущий «встающий из мрака роман». Он смотрит на открывающийся с обрыва «сектор Земного шара» и пытается увидеть «необоримую руку», сотворившую «дикий» мир. Потом быстро спускается с обрыва вниз, чтобы «изучать / Евангелие морского дна». Он так же царственен, как Петр I из пушкинской поэмы, но в отличие от последнего видит не будущий город, а свои будущие творения: в раковине он видит «раку» – гроб мертвой царевны, скованной мукой сна. Жизнь ушла, ее последний всхлип «хлынул вон», оставив свой остов – риф, но любовь, обогрившая мертвые «губы кораллов», вновь оживила их, и поцелуй «замер на устах полипа». Показаны и смерть, и чудо воскресения на примере «Евангелия морского дна».

Третья вариация резко увеличивает скорость лирического повествования. Пушкин в момент творчества превращается в сфинкса, в глазах которого человеческие жизни мелькают, как мгновенья: мчатся звезды, слезы льются и тут же высыхают, герой прислушивается к «древней драме», разыгравшейся в пустыне. Смысл драмы (скрытой за фигурой умолчания), от которой «стынет / кровь колосса» (то есть сфинкса), оказавшегося ее свидетелем, раскрывается в финале третьей вариации: это история, описанная в пушкинском «Пророке». Исследователь предположил, что «“кровь колосса” – не сфинкса, а поэта, наделенного божественным даром, стынет и в только что написанной финальной сцене «Пророка»: “Как труп в пустыне я лежал...”»¹², но это не согласуется с мифологемой южной ссылки, в контексте которой создана третья вариация. Общеизвестно, что реальный Пушкин написал «Пророка» после 1825 года, то есть в период северной ссылки. Поэтому наше предположение состоит в том, что пастернаковский Пушкин-сфинкс не пишет «Пророка», а предвидит его написание, как и упомянутых выше «Евгения Онегина» и «Ска-

¹² *Сергеева-Клятис А.* Там же.

зок», написанных гораздо позже. Сохнувший черновик «Пророка» изображен не в историческом, а в мифологическом времени:

Море тронул ветерок с Марокко.
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик «Пророка»
Просыхал, и брезжил день на Ганге.

Четвертая и пятая вариации обыгрывают тему пушкинских «Цыган». Четвертая погружает читателя в процесс создания поэмы и представляет собой внутренний монолог Алеко, перебирающего способы мщения неверной Земфире. Пятая вариация интересна аллюзиями к трем топонимам: Шабо, Кагулу и Очакову – местам пушкинских «вольных» (тайных) перемещений во время южной ссылки. Начинается она с цыганской темы, задающей ритм странствия, сопряженного с цингой и тошнотой. Продолжается мотивами воровства (молдавские цыгане) и виноделия (швейцарская колония Шабо, которую посетил Пушкин), а также мотивом творчества, максимально прозаизирующим пушкинский поэтический образ¹³: «черные дырки тростника» перечисляются наряду с цингой и нелегкими буднями конокрадов и виноделов.

Цыганских красок достигал,
Болел цингой и тайн не делал
Из черных дырок тростника
В краю воров и виноделов.

Второе четверостишие этой вариации, построенное по принципу синтаксического параллелизма, передает монотонный ритм странствия и рисует случайные картины, мелькающие перед глазами путешественника¹⁴:

Забором крался конокрад,
Загаром крылся виноград,
Клевали кисти воробьи,
Кивали безрукавки чучел...

¹³ Ср. «Муза» Пушкина: «По звонким скважинам пустого тростника, / Уже наигрывал я слабыми перстами».

¹⁴ Ср. приезд в Москву в «Евгении Онегине»: «Мелькают мимо будки, бабы / Мальчишки, лавки, фонари».

В следующих строфах четвертой вариации монотонному ритму степного путешествия противопоставлен мучительный рокот моря, передаваемый настойчивой аллитерацией «р», которое утраивается в первом и последнем стихе четверостишия:

Там мРело моРе. БеРега
Гремели, осыпался гравий.
Тошнило гребни изрыгать,
БаРашки гРязные игРаги.

Грозный гул, раздающийся с моря, напоминает пастернаковскому Пушкину о победах в русско-турецкой войне, связанной с битвой при Кагуле и осадой Очакова, и в то же время появляется важная пушкинская тема – памятника и памяти. В стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1814) упоминался кагульский памятник, над которым, «ширяся крылами <...> сидит орел молодой». Именно он, по-видимому, говорит «с очаковскою чайкой» в стихотворении Пастернака: каменная птица говорит с живой, как живой поэт с ушедшим.

В шестой, заключительной вариации, центральным является образ стрекочущего кузнечика, который возникает, по-видимому, по ассоциации с мифологемой Пушкина-Сверчка времен «Арзамаса». Кузнечик на закате «вслушивался» во все звуки мира и передавал их в своей мечтательной ночной песне. За время этой песни «истлела тряпок пестрота», да и сам он «захладев <...> За-вел глаза <...> / И засинел, уже безмерный». Жизнь Пушкина оказалась мгновенной и вечной:

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Мифологема южной ссылки поэтизируется Пастернаком («Уже, как песнь, безбрежный юг») как особая веха в жизни человеческого духа, на которую автор смотрит сквозь призму последующей жизни Пушкина и вечной жизни его поэзии.

Очевидно, что, работая над «вариациями», Пастернак усложняет и зашифровывает «тему» (образ Пушкина периода южной ссылки). «Оригинальная» вариация представляет собой своеоб-

разный конспект «Темы», но в ней образы более размыты и собираются в целое только благодаря ключевым словам: «наследие кафров», «царскосельский лицей». В «Подражательной» вариации искомая мифологема легко считывается через реминисценции из «Медного всадника»: только «пустынные волны» Невы в контексте стихотворения прочитываются как волны Черного моря, на берегу которых застыл юный Пушкин. Овладев пушкинской интонацией, Пастернак построил на ней цепочку «вариаций». Получился ряд текстов, дополняющих «Тему» и зеркально примыкающих к ней.

Сведения об авторе:

Шеметова Татьяна Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, преподаватель Университетской гимназии МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Н.З. Кольцова, И.В. Монисова

**«ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОД» В ПРОЗЕ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ЖИЗНИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА, А. ГРИНА)**

Есть неочевидная закономерность в том, что после столетия Октябрьской революции в России были объявлены Год балета (2018) и Год театра (2019), как будто закрепив официально эту связь сценического искусства с социальными потрясениями. Тандем театра и революции рассматривается исследователями с разных точек зрения: это и спровоцированные эпохой новые формы

театра, и роль самого театра в утверждении новых форм жизни, и творчество выдающихся театральных преобразователей, и, наконец, театральная политика. Следуя за Николаем Евреиновым, который первым вывел театральность за пределы театра как такового, хотелось бы коснуться процесса театрализации самой жизни революционной и постреволюционной эпох, отмеченных разными по формам реализации, но одинаково интенсивно выраженными жизнетворческими устремлениями. Причем интересно увидеть этот процесс глазами выдающихся прозаиков-современников революционных событий, в произведениях которых еще на заре нового мира не только отразился дух театральности, присущий эпохе перемен, но и спрогнозированы черты подступающей тоталитарной культуры, которая присвоит и подчинит себе многие жанровые формы театра. Даже на персональном уровне новая социокультурная ситуация «поставила человека (и художника) перед проблемой выбора и самоопределения – выбора своего семиотически значимого амплуа»¹, как когда-то, по мысли Ю. Лотмана, человек «выбирал себе определенный тип поведения, упрощавший... его реальное, бытовое существование»², подобно выбору театрального амплуа.

Представляется, что театрализация – неотъемлемое свойство революции на всех ее стадиях. Первая – революционный подъем в обществе – это бахтинский карнавал, «не знающий разделения на исполнителей и зрителей»³ и «рампы даже в зачаточной ее форме»⁴: здесь каждый чувствует себя участником событий – толпа, пьянеющая от громких речей оратора и реагирующая на зрелище – будь то митинг или казнь (самосуд). Эшафот, гильотина и т.п. также имеют зрелищную природу и вписаны в революционный «сценарий». Вторая стадия – революция свершилась, враг повержен, но восторги еще не улеглись, и одержанная побе-

¹ Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 84.

² Там же. С. 85.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 13.

⁴ Там же.

да еще воспринимается как праздник, который длится и не должен заканчиваться (вспомним платоновского героя, который спит в латах на груди оружия, стремясь сохранить революцию в «нетронутый геройской категории»). Именно так можно охарактеризовать атмосферу начала 20-х годов: время Культуры Два еще не пришло, ритуализация и регламентация всех сфер новой действительности еще впереди, и вскоре будет востребован иной театр – уже не карнавальное действо, не дионисийство, но академическое искусство, в разряд которого попадут и новые жанры. В том числе те, что недавно воспринимались как искусство революционное – например, площадной театр, который в Культуре Два обретет черты культурно-массового мероприятия, выражающего «свободный порыв участников социалистического строительства». Победившая революция не только присвоит себе уже существующую «классику», но и канонизирует новые жанры. Театр – классический, академический – с четким разделением сфер актеров и зрителей – постепенно приходит на смену дионисийству, свободе. Где бы ни разворачивалось действо – на площади или в здании театра – оно заранее спланировано, «срежессировано», превращено в продуманный спектакль, жанры которого могут варьироваться. Театрализация, по словам Х. Гюнтера, становится «способом гармонизации жизни в тоталитарном государстве»⁵.

Мы обратимся к текстам русских прозаиков, написанным в 1920–30-е гг., – в каждом из них произошедшие в России социальные катаклизмы и лики жизни новой увидены сквозь призму театральной эстетики. Это роман Е. Замятина «Мы», рассказ А. Грина «Крысолов» и «Театральный роман» М. Булгакова. В первом из них, напомним, действие перенесено в далекое будущее – так писатель получает возможность смоделировать ту действительность, которая в 20-е гг. еще только угадывалась наиболее проницательными художниками. Во втором тексте воспроизводится собственно послереволюционная атмосфера Петрогра-

⁵ Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/gu2.html> (дата обращения 3.07.2019).

да. В третьем оживает сам театральный мир в угадываемых координатах 30-х гг. Отметим то общее в произведениях трех разных авторов и разных жанров, что просматривается сразу же: выход за пределы реалистической традиции и обращение к языку театральной условности. У Замятина выделим эпизод праздника Дня Единогласия (символических «выборов» неизменной главы государства), у Грина – спектакль, который должен состояться в странном заколдованном месте – разросшейся до масштабов театра квартире, где оказался рассказчик. Напомним, что на самом деле обстановка этого загадочного места, куда попал голодный, болевающий герой, воссоздает интерьер оставленного хозяевами особняка Елисеева, того здания, в котором располагался Диск (Петербургский Дом искусств) той поры. Наконец, у Булгакова – мир театрального закулисья, увиденный глазами «чужого», жаждущего стать здесь своим. Жанровая доминанта эпизода в романе Замятина – это мистерия, сакральное действо, в рассказе Грина, как мы попытаемся доказать, – искусство балета, у Булгакова – опера и трагедия в трагестийном освещении.

Заметим, что основой для сопоставления двух первых произведений явилось не только время, но и место зарождения их замысла – начало 20-х и Диск. Замятин тогда руководит литературной студией, читает лекции по технике художественной прозы участникам группы «Серapiоновы братья»; Грин занимает одну из комнат Диска и наводит страх на обитателей этого дома своим мрачным видом. Так что театральное правило единства места и времени при выборе текстов соблюдено. Сложно ответить на вопрос, знаком ли был Грин с замятинскими воззрениями на искусство, но некоторые совпадения во взглядах писателей не могут не привлечь внимание. В качестве небольшого примера и коротенького отступления от главной темы разговора приведем пассаж из замятинской лекции об авангарде и фрагмент из рассказа Грина «Серый автомобиль». Герой Грина рассуждает о футуристической живописи, словно бы предназначенной не для людей, а для машин. При этом он обнаруживает тонкое понимание самой природы авангардного искусства: «сплошная эпилепсия рисунка»,

«я стал на точку зрения автомобиля, предположив, что он обладает сознанием... Человекоподобное смешение треугольников с квадратами или полукругами, украшенное одним глазом, – зрительное впечатление Машины от Человека. Она уподобляет себе все»⁶. Суждения гриновского героя перекликаются со словами Е. Замятина – автора теоретических работ, посвященных искусству современников. Так, в статье «О синтетизме» Замятин пишет: «Вчера – вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу – медленная сельская колокольня... И сегодня – на авто – мимо той же колокольни. Миг, выросла – сверкнула. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже – три резких, черных – один над другим – выреза в небе... Ни одной второстепенной черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства»⁷. Не соглашаясь с Замятиным в оценке новой культуры (тот считает футуристов первопроходцами, без которых не было бы поступательного движения в искусстве), герой Грина, которого эта культура пугает, удивительным образом совпадает с Замятиным в способах оформления мыслей. Однако вопрос не в том, был ли Грин знаком с замятинской концепцией нового искусства, а в том, что сама революция «внушает» художникам слова подход к ее осмыслению.

День Единогласия в описании Замятина не может не вызывать у современных читателей ассоциаций с древними мистериями, религиозными праздниками, неким сакральным действием, постановщиками и участниками которого являются священнослужители (вспомним: «ангелы-хранители», «Бог-отец» – метафоры, живущие в сознании героя-повествователя). «Вот – о Дне Единогласия, об этом великом дне... Мне кажется, для нас – это нечто вроде того, что для древних была их “Пасха”... Завтра я увижу все то же, из года в год повторяющееся и каждый раз по-новому

⁶ Грин А. Фанданго. СПб., 2000. С. 239.

⁷ Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. М., 2004. Т. 3. С. 107.

волнующее зрелище: могучую Чашу Согласия, благоговейно поднятые руки. Завтра – день ежегодных выборов Благодетеля. Завтра мы снова вручим Благодетелю ключи от незыблемой твердыни нашего счастья... самые выборы имеют значение скорее символическое: напомнить, что мы единый, могучий миллионклеточный организм, что мы – говоря словами “Евангелия” древних – единая Церковь... Я вижу, как голосуют за Благодетеля все; все видят, как голосую за Благодетеля я – и может ли быть иначе, раз “все” и “я” – это единое “МЫ”... Заколыхался над головами гимн – сотни труб Музыкального Завода и миллионы человеческих голосов... Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной... синеве... с небес нисходил к нам Он – новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних. С каждой минутой Он все ближе, – и все выше навстречу ему миллионы сердец, – и вот уже Он видит нас... На эстраде поэт читал предвыборную оду»⁸.

Не менее очевидной кажется не только ретроспективная, но и проспективная адресация романного действия у Замятина – набирающие популярность в 1920–30-е гг. парады физкультурников и другие массовые шествия, столь похожие на праздники любого другого тоталитарного государства и укорененные в почве народного искусства. Исторически в народных праздниках «начало художественно-образное сливается с началом утилитарным (трудовым, обрядовым)»⁹, а в новых действиях – «с дидактическим, агитационным, пропагандистским, и ему подчиняется»¹⁰. От первых демонстраций и театрализованных маевек, митингово-концертов, массовых представлений типа «Свержения самодержавия», «Мистерии освобожденного труда», «Взятия Зимнего дворца» и т.п., которые энергично поддерживались и инициировались властями, был проложен путь к тематическим массовым гуляньям, праздникам профессий, физкультурным парадом

⁸ Замятин Е.И. Мы. Текст и материалы к творческой истории романа. СПб., 2011. С. 230–233.

⁹ Четчин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. М.: Просвещение, 1981. С. 7.

¹⁰ Там же.

30-х гг. В работах Х. Гюнтера, М. Блока, В. Паперного, Е. Добренко, И. Есаулова и других исследователей отмечается тот факт, что театральность становится важной составляющей языка тоталитарной культуры, обслуживающей режим, который режиссирует и берет под контроль все общественные процессы. Он требует для внедрения своей идеомифологии эффектных, гипнотизирующих внешних форм, за которыми обращается, в частности, к театру. Впоследствии эти «марши» и демонстрации, приуроченные к праздничным датам, выливаются в дежурные, казенные праздники с обязательной программой, учитывающей «достижения» деятелей различных сфер искусства – от танца до поэзии (образ государственного (придворного) поэта у Замятина совмещен с образом актера-декламатора (чтеца) – напомним, что этот жанр был весьма популярен в СССР). Замятин предвидел и пути развития государственной культуры и театра: классический академический театр будет потеснен именно культмассовыми мероприятиями. Правда, писатель не предугадал появление телевидения, которому предстояло обеспечить смычку массового и элитарного сегментов культуры (для сравнения – О. Хаксли и Р. Брэбери уже откликаются на достижения техники). Итак, День Единогласия в романе Замятина – спектакль, в котором прозреваются формы будущего тоталитарного искусства, Культуры Два, в терминах Паперного¹¹.

В рассказе Грина театральная атмосфера нагнетается постепенно: более того, сюжетная мотивировка образа театра отсутствует – онирическое (сновидческое) пространство как бы втягивает в себя театральную атмосферу, отражая подсознательную тревогу, страхи героя в охваченном «красным террором», голодном, морозном Петербурге. На первый взгляд, тема театра заявляет о себе лишь в сцене прозрения героя, обнаружившего себя после погони за невидимой обольстительницей где-то под колосниками или над зрительным залом странного театра (по сюжету это здание заброшенного банка причудливой архитектуры, которое во сне героя трансформируется). Позже герой узнает, что был

¹¹ Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

окружен крысами. Метафора настолько прозрачна, что даже кажется не метафорой, но аллегорией: подобные мысли об одичании людей в послереволюционном мире высказывал и Замятин в «Пещере» – можно вспомнить и мандельштамовского Ламарка, и Лунца («Обезьяны идут»), и Пильняка, и Булгакова. И дело не только в этой устойчивой параллели, но и в самой природе данной метафоры – она театральна уже потому, что образы мышеловки и крыс, преследующих протагониста, со времен «Гамлета» служат своеобразным маркером некоего зловещего театра, в котором оказался герой. У Грина крысы, с которыми сражается романтически настроенный персонаж-рассказчик (романтический код текста задан эпиграфом из Байрона, упоминанием Дон Кихота – прецедентных имен), – это воплощение самого бесчеловечного мира. Тема поединка с крысами выводит читателя за пределы немецкой легенды о Гамельнском крысолове и актуализирует другой сюжет, один из наиболее популярных в русской гофманиане, – сюжет Щелкунчика, имеющий в отечественной культуре богатую театральную традицию, связанную прежде сего с балетом П.И. Чайковского. Балеты Чайковского «Щелкунчик» и «Спящая красавица» были поставлены в Мариинском театре в 1892 и 1890 гг. соответственно – во втором, кстати, злая фея появляется на сцене в сопровождении танцовщиков в костюмах крыс. В начале 20-х гг. оба балета возобновлялись: в 1919 г. «Спящая красавица» в Большом театре, в 1922 – в Мариинском, «Щелкунчик» здесь же в 1923 г. (Грин вполне мог что-то из этого видеть). Как нам кажется, именно язык балета становится одним из проводников авторской идеи в рассказе – тем шифром-кодом или поэтикой мифологизирования, благодаря которой читатель погружается в особую чарующую и одновременно зловещую атмосферу страшного сна, сказочного гротеска. Тема театра и – беремся утверждать – балета заявлена в самом начале сна героя: обстановка помещения напоминает о театральных декорациях. «Мне казалось, что я иду по дну аквариума, из которого выпущена вода... Здесь виднелись стеклянные матовые шары, абажуры тюльпанами и колоколами, змеевидные бронзовые люстры,

свертки проводов, кучи фаянса и меди. Перила алебастровых хор тянулись по высотам черных колонн громадным четырехугольником... Посредине стоял фонтан, и его маски, с насмешливо или трагически раскрытыми ртами, казались кучей голов... На всем лежала печать тлена и тишины.

Матовые шары и люстры блистали под потолками, сея ночной день среди черных окон... показалось мне, что тени зеркальной глубины полны согнутых, крадущихся одна за другой женщин в мантильях или покрывалах, которые они прижимали к лицу»¹². Постепенно тема набирает силу: движения невидимой обольстительницы напоминают балетные па, ее легкая поступь, изящество невидимых, но угадываемых движений, загадочность, лукавство и разлитая вокруг атмосфера колдовства – все это пробуждает ассоциации с предвосхищением театрального представления; далее слышатся шорохи, возгласы – зрители собираются в зале – так едва уловимыми, но точными штрихами автор подводит читателя если не к мысли, то к ощущению, что он вместе с героем оказывается в пространстве театра. Театральное и онирическое, сопроникая, создают атмосферу макабрического карнавала, вакханалии безумия, зловещего бреда, внутри которого и оказался персонаж. Заметим, что Грин виртуозно играет на взаимообратимости понятий «извне» и «изнутри». Сцены преследования героя, бегства от тварей, а потом и поединок с ними, получая реалистическую мотивировку в виде бреда, болезни героя, тем не менее выводят нас за пределы «заколдованного» дома и более того – позволяют Грину так же изменять пропорции и масштаб миров зверей и людей, как это происходит в Щелкунчике. Гротеск и в том, и в другом случае основан не только на совмещении реальности и фантастики, но и на пространственном сдвиге – совмещении координат человеческого и нечеловеческого миров.

Как неожиданное подтверждение нашей догадки о «балетном коде» «Крысолова» приведем фрагмент из интервью Дж. Баланчина, выдающегося танцовщика и хореографа, постановщика знаменитого спектакля «Щелкунчик» 1954 года в New York City

¹² Грин А. Указ. соч. С. 921–922.

Ballet. В детстве Баланчин танцевал в «Щелкунчике» в Мариинском театре, а вообще за свою балетную карьеру исполнил несколько партий в этом балете. «Дети всегда в восторге от сцены сражения Щелкунчика с мышами. Чайковский очень боялся мышей. Я их не боюсь. Правда, я, наверное, видел больше мышей на сцене, чем в жизни. Считается, что мыши злые. Гофман описал мышей как коварных и мстительных... Когда меня взяли в балетную школу и остригли наголо, то другие дети называли меня “Крыса”... Александр Грин написал рассказ “Крысолов”; он фантазировал, будто после революции крысы завладели Петербургом. Пустынный, брошенный город, а по нему бегают злые крысы, волшебством превращенные в маленьких хулиганов. Это правда, в Петербурге тогда таких беспризорных были тысячи и тысячи. Они могли ограбить, убить. Их все боялись...»¹³. Несложно заметить, что воспоминания Баланчина рифмуются с фрагментом рассказа Грина: «Едва я повернул за угол, как принужден был остановиться, увидев плачущего хорошенького мальчика лет семи... он крепко уцепился за мою руку... «Кто ты?» – угрожающе закричал я. Он хихикнул и, ускоряя шаги, скрылся за углом, но я еще смотрел некоторое время по тому направлению, с чувством укушенного...»¹⁴.

Если в произведениях А. Грина и Е. Замятина театральное начало формируется подтекстом, то в «Театральном романе» Булгакова оно эксплицировано уже названием. Действительно, театральная природа булгаковского текста проявляется на уровне плана содержания (трагикомическая история взаимодействия молодого автора и культового театра) и плана выражения: автор учитывает в романе не только законы эпического рода, но и язык сцены. Так, время в «Театральном романе» предельно условно и соотнесено скорее не с реалиями эпохи, а с этапами мировой ис-

¹³ Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным [Электронный ресурс] // «Щелкунчик». URL: http://yanko.lib.ru/books/music/volkov-chaykovkiy.htm#_Toc20425132 (дата обращения 3.07.2019).

¹⁴ Грин А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Алые Паруса. Блистающий мир. Рассказы. М., 1965. С. 942–943.

тории драматического искусства: временные рамки романа раздвигаются за счет отсылок к античному театру, театру Мольера, Островского, Чехова. Попадая в Независимый Театр, герой Булгакова оказывается и в пространстве балагана: «Мне очень хотелось надеть такой же точно кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии. Например, казалось, что было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркой в руке и сказать очень смешное...»¹⁵. Эпизод автобиографичен: как известно, Булгаков с успехом играл роль Судьи в мхатовской инсценировке «Посмертных записок Пиквикского клуба», есть и другой автобиографический момент, актуальный в рамках темы: известно, что из всех видов театрального искусства Булгаков отдавал предпочтение опере. Параллель «пьеса – опера» является для писателя настолько важной и даже очевидной, что он привлекает к ней внимание с помощью приема автопародии, по-гоголевски дерзко травестируя самое сокровенное и дорогое, вкладывая слова истины в уста комического персонажа. Так, в одной из ключевых сцен дирижер Романус с негодованием отмечает музыкальную природу максудовской пьесы: «Если у нас ставятся пьесы, больше похожие на оперу... – начал было Романус, но спохватился, что автор сидит тут же, и продолжал, искажив свое лицо улыбкой в мою сторону, – что и правильно! Ибо наш автор понимает все значение музыки в драме!..»¹⁶.

Именно понимание Булгаковым значения музыки в литературном произведении и приводит к тому, что музыкальная природа творчества проявляется на всех уровнях поэтики романа – от тематического плана (введение в повествовательную ткань партии Мефистофеля из оперы Гуно) до композиции, жанровых особенностей и самой «тональности» того или иного эпизода или даже реплики персонажа. Так, Максудов – с его обостренным, звериным, «волчьим» чутьем – безошибочно распознает неправду

¹⁵ Булгаков М.А. Театральный роман // Булгаков М.А. Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Ереван, 1988. С. 410.

¹⁶ Там же. С. 470.

в игре актера или поведении собеседника, он слышит ее так же, как человек, наделенный абсолютным слухом, слышит фальшивую ноту или неверную интонацию. С образом Максудова в роман входят и черты трагедии, которая, будучи высоким жанром, позволяет не только герою, но и читателю подняться над проблемами житейского порядка, ощутить присутствие истины в повседневности – той истины, которая может лежать за пределами человеческой жизни, не обесценивая ее, но придавая ей смысл и подлинное величие. Для булгаковского героя такой истиной является его творение, роман, и читатель должен с самого начала повествования понять и принять это – иначе исчезнет интрига в произведении, являющемся «Записками покойника». Судьба романа (его жизнь, его преобразование – превращение в пьесу, а пьесы в спектакль, даже его «любовь» – священный союз с театром) – вот основной нерв максудовской трагедии, и не случайно в образе героя нагнетаются отталкивающие черты – раздражительность, злопамятность, даже мелочность, ибо автор не стремится внушить читателю симпатию к создателю романа «Черный снег», его цель – сместить акценты с судьбы Максудова на судьбу романа. Таким образом, «роман о романе» – весьма распространенный жанр в литературе 20–40-х гг. XX века – у Булгакова приобретает и признаки «романа-трагедии», и этот жанровый план высвечивается, маркируется многочисленными отсылками к творчеству Достоевского. Булгаковский роман – это не только повествование о театре, не только авторская исповедь о «романе с театром», но и роман, созданный, «написанный» театром.

На первый взгляд, булгаковский интерес к театру никак не связан с эпохой (писатель подчеркивает свою консервативность, верность традициям дореволюционной культуры), однако пьеса его героя Максудова является поистине революционной не только по тематике, но и по духу – не случайно она так взбудоражила не только молодых актеров и режиссеров, но и «старожилов» театра, и самих «отцов основателей». Обновление языка театра – а благодаря этому и романной структуры – вот к чему привлекает внимание Булгаков своими «Записками покойника». Традицио-

нализм и новаторство удивительным образом сочетаются в этом произведении, подсвечивая друг друга и подчас как будто меняясь местами.

Писатели, о которых мы говорим, по-разному относились к миру театра: Замятин любил театральное искусство, работал с режиссером МХАТа 2-го А. Диким (здесь была поставлена его пьеса «Блоха»), дружил с театральным художником Ю. Анненковым. Свой сложный роман с МХАТом Булгаков положил в основу произведения, о котором шла речь. Грин чувствовал себя комфортно в театральной атмосфере, по воспоминаниям его первой жены В. Калицкой: «...в первом действии Александр Степанович стал ворчать, что, по-видимому, автор не на стороне героини и что это – противно» (речь идет о посещении спектакля по пьесе К. Гамсуна «У царских врат»); «...на балете “Дон-Кихот”... Грину показалось, что благородный Дон-Кихот осмеян, и он начал громко делать замечания, вызывая этим неудовольствие и шиканье публики»¹⁷. И все же можно обнаружить нечто общее в произведениях трех писателей, которые, кажется, предчувствовали, что общество победившей революции сделает ставку не столько на драматический, сколько на музыкальный или пластический театр, – музыка, а также мимика, жест, пластика, балет – невербальное искусство в СССР достигнет особых высот («...в области балета впереди планеты всей», как пелось в песенке Ю. Визбора). Громкие речи, театр слова, как и карнавал, останутся в прошлом или уйдут в область собственно партийных ритуалов – съездов, юбилейных торжеств и пр. Театр, как и классическое искусство в целом, станет для многих на продолжительное время символом несвободы (по Замятину, красота танца состоит «именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе»¹⁸), воплощением подневольного праздника, радости по приказу, разрешенным, а потому казенным развлечением. Толстовское недоверие к театру как лицедейству и

¹⁷ Калицкая В. Из воспоминаний // Воспоминания об Александре Грине. Л., 1972. С. 201.

¹⁸ Замятин Е.И. Указ. соч. С. 141–142.

фальши сменяется в новых условиях неприятием театра как символа насилия над человеком.

Сведения об авторах:

Кольцова Наталья Зиновьевна, кандидат филологических наук, доцент МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия);

Монисова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Ш.Г. Умеров

**МЕТАФОРА К ОКРУЖАЮЩЕМУ МИРУ:
СОЦИАЛЬНЫЙ ГЕНЕЗИС
«НОВООПРИЧНОГО ЭПОСА»
ВЛАДИМИРА СОРОКИНА**

По-разному реализуется свойственный людям интерес к истории. В глазах немалой части современного общества опричнина далекого XVI века, как и родственный ей чекизм ближайшего к нам XX века, стали притягательной моделью.

«...Наиболее действенной и в политическом и в моральном отношении является, на мой взгляд, власть, сочетающая личные и коллективные, автократические и демократические начала. Исторической иллюстрацией тут может служить эпоха Ивана Грозного... Вот и нам, думается мне, следует к этому стремиться...», – считает видный историк Игорь Фроянов, бывший заведующий кафедрой и декан истфака СПбГУ¹.

¹ *Фроянов И.Я.* В шаге от края / Беседовал Владимир Шемшученко // Литературная газета. 2012. 1 августа.

В беллетристической форме любование опричниной преподнес роман «Третья империя. Россия, которая должна быть» (2007) литератора и бизнесмена Михаила Юрьева. В жанре утопии он показал устройство страны в 2053 г., основанное на возвышении опричных воинов как идеальных государственников и поражении в правах всего остального населения.

Громким мемом стал «чекистский крюк» генерал-полковника Виктора Черкесова, тогда – директора ФСКН, потом депутата Госдумы: «Падая в бездну, постсоветское общество уцепилось за... “чекистский” крюк. И повисло на нем. А кому-то хотелось, чтобы оно ударилось о дно и разбилось вдребезги. И те, кто этого ждал, страшно обиделись. ...И все же мы помогли в конце концов удержать страну...»².

Нарастает прославление чекизма в выпускаемых один за другим телесериалах – о государственной границе, о подвигах СМЕРШа и др. Ростовские полицейские устраивают праздничный косплей в чекистской униформе³. Главная военная прокуратура реабилитирует сотрудников НКВД, участвовавших в массовых репрессиях⁴. Вновь то там, то здесь вырастают изваяния Первочекиста⁵. Ко Дню Победы было приурочено торжественное открытие бюста Сталина в Новосибирске, а позже устроен фестиваль по случаю 140-летия со дня его рождения⁶. В Москве,

² Черкесов В.В. «Нельзя допустить, чтоб войны превратились в торговцев» // Коммерсант. 2007. 9 октября.

³ Ко Дню Победы ростовские полицейские сделали фотосессию в форме НКВД [Электронный ресурс]. URL: <https://fishki.net/2967303-ko-dnju-pobedy-rostovskie-policejskie-sdelali-fotosessiju-v-forme-nkvd.html> (дата обращения 3.05.2019).

⁴ Главная военная прокуратура тайно реабилитировала десятки сотрудников НКВД, которые участвовали в репрессиях // Эхо Москвы. 2019. 12 мая.

⁵ См., напр.: Железному Феликсу не дали согнуть на трикотажной фабрике // Московский комсомолец. 2019. 30 мая.

⁶ Памятник Сталину в Новосибирске установят вопреки отказу властей [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2018/11/19/stalin/> (дата обращения 19.11.2018). Здорников Д. Мэр Локоть и коммунисты отпразднуют юбилей Сталина в Первомайском сквере: К 140-летию генералиссимуса в сквере откроют детскую площадку [Электронный ресурс]. URL: <https://news.ngs.ru/more/66116215/> (дата обращения 6.06.2019).

в противовес «Бессмертному полку», с портретами Сталина и Бериин прошел «Сталинский полк», возглавленный верхушкой КПРФ⁷.

И уже не удивительно, что доля граждан, положительно оценивающих роль Сталина, поднялась до рекордного показателя – 70 процентов. Это показал опрос, проведенный Левада-центром в марте 2019 года. Почти половина респондентов (46 процентов) посчитала оправданными «человеческие жертвы, которые понес советский народ в сталинскую эпоху»⁸.

Так что опричнина – это не только гипотетическое, эвентуальное, фантазийное, будущее как условный прием из литературных произведений. Это и наше настоящее, окружающая реальность, поскольку прелесть опричного самовластья и державного кнута овладела сознанием широких масс. Дракон внутри нас, как известно.

Зоркий писатель-диагност, Владимир Сорокин рано увидел симптомы этой опухоли и, пожалуй, первым приступил к ее социально-историческому художественному исследованию.

Образную структуру двух первых книг его триптиха – «День опричника» и «Сахарный Кремль», – действие которых уносит читателя в близкое будущее (2027 год в «Дне опричника»), образовала ожившая средневековая архаика, на удивление легко сочетающаяся с фантастическим хай-теком.

Уже это можно считать открытием Сорокина. Как бы ни были стары патогенные бациллы темных времен, они не только находят себе питательную среду и размножаются, вопреки техническому и какому бы то ни было цивилизационному прогрессу (А. Ахматова: «В Кремле не надо жить, Преображенец прав, // Здесь зверства древнего еще кишат микробы: // Бориса дикий страх, и всех Ива-

⁷ Яковенко И. Карго-культ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ej2018.ru/?a=note&id=33733> (дата обращения 10.05.2019).

⁸ Дергачев В. Уровень одобрения Сталина россиянами побил исторический рекорд [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/politics/16/04/2019/5cb0bb979a794780a4592d0c> (дата обращения 16.04.2019).

нов злобы, // И Самозванца спесь – взамен народных прав»), но и отлично приспособливают его для своих целей.

Эмблемой и гордостью Комаги являются песья голова и метла, укрепленные на алом «Мерседесе» китайского производства («мерине», как принято по-свойски называть иноземную марку). Что ж, кровавая опричнина вместе с ее символами уже возвращалась в лихие времена.

«Мы – бойцы Наркомвнудела // Помним Родины приказ... // Днем и ночью – мы на страже, // Днем и ночью – мы в бою... // Весь Советский народ нам поможет // Вражьи когти срубить, // Вражьи зубы спилить, // Вражьи гнезда огнем уничтожить!» – чекистский гимн 1930-х годов (слова В.И. Лебедева-Кумача), который в романе «Ожог» спародировал Василий Аксенов: «Мы отстаиваем дело, созданное Ильичом. Мы, бойцы Наркомвнудела, вражьи головы сечем».

Аналогично поступил Сорокин. Чтобы сделать приятное капитану госбезопасности Севастьянову из «Сахарного Кремля», он написал свой вариант песни «Незримый бой» (слова А.С. Горюхова) – заставки популярнейшего милицейского телесериала: «Когда спокойно спит страна, // Не спят, не спят, не спят // Чекисты среднего звена. // Свою незримую войну // Они ведут за всю страну... // И каждый час уходят в бой // За нас с тобой... // И благодарна вся страна // Чекистам среднего звена».

Почему бы и впредь по этому образцу не слагать легенды о «героических опричниках, врагов внутренних давящих»? А насколько хорош для поддержания исторической преемственности золотой знак «370 лет РТП» (Российского Тайного Приказа) на кителе с голубыми погонами, видно по тому же мастеру пыточных дел Севастьянову.

Писатель прав: «Лед прошлого вползает в нашу жизнь, он несет с собой холод времени и запах советского, его обломки: «ТАСС уполномочен заявить», нормы ГТО, «герой труда», страх перед «органами», стукачество, абсурдные уголовные дела, прием в пионеры на Красной площади. Но здесь же, собственно,

пионеры могут пойти и на молебен. Когда прошлое давит, оно перемешивает все»⁹.

Движущей силой, сюжетной осью ряда последних произведений Сорокина стала опричнина и ее производные. Всё новые образы опричников и опричнины – это колокола, в которые Сорокин бьет, предупреждая о приближении тьмы. Опричнина у него – не только военно-репрессивная мышца, ежовы рукавицы, но и государственное устройство, социально-экономические отношения, культура, общественные нравы.

Грань между сорокинскими картинами и текущей российской действительностью становится все менее различимой.

Так, в романе «День опричника», опубликованном в 2006 году, на Лубянской площади возвышается бронзовый Малюта Скуратов. Через 10 лет, в октябре 2016 г., в Орле торжественно поднялась конная статуя Ивана Грозного – царя, которому даже Романовы не предоставили места среди 129 фигур, украсивших монумент «Тысячелетие России». Теперь же только в Москве появилось уже два памятника ему: «ростовой монумент» (царь с посохом дан в движении) и бюст, оба в районе Китай-города¹⁰.

На страже доброй памяти об организаторе опричного террора – масса добровольцев. В мае прошлого года посетитель Третьяковки нанес несколько ударов металлическим предметом по картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Это второе покушение на репинский шедевр. Но если в 1913 году душевнобольной иконописец напал на него с пацифистским кличем

⁹ «Тухлятина в замороженном виде как бы и не пахнет»: Владимир Сорокин – о зиме в России, сборнике рассказов «Белый квадрат» и посвящении Серебряникову / Беседовал Антон Долин // Медуза. 2018. 22 августа [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2018/08/22/tuhlyatina-v-zamorozhennom-vide-kak-by-i-ne-pahnet> (дата обращения 19.05.2019).

¹⁰ Впрочем, не везде памятники выглядят пафосно. Красноярский художник Владислав Гулятьев установил памятник Ивану Грозному в виде деревянного кола на берегу реки Кан в городе Канске, отозвавшись таким образом на официальный мемориал в Орле (См.: Альтернативный памятник Ивану Грозному: кол. [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/short/2016/10/23/alternativnyy-pamyatnik-ivanu-groznomu-kol-fotografiya> (дата обращения 23.10.2016).

«Довольно крови!», то сейчас акту вандализма предшествовали шумные выступления религиозных фанатиков против «мерзкой, клеветнической и ложной как в своем сюжете, так и его живописном воспроизведении картины И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван»¹¹. Светлое имя Ивана Грозного бдительно защищает от клеветников-очернителей и губернатор Потомский. На пресс-конференции в ТАСС он сообщил, что Иван Грозный, оказывается, признавал: «Я виновен в смерти своего сына, потому что вовремя не отдал его лекарям», – когда они ехали в дороге и он заболел. Они ехали, – уточнил губернатор, – из Москвы в Петербург»¹².

У Сорокина граждане публично жгут загранпаспорта, – демонстративно одобряя и поддерживая возвращение железного занавеса¹³. Но тут действительность организационно-технически подкорректировала писателя. Загранпаспорта пока остаются, однако новой китайской стеной, вследствие законов, принятых Госдумой, для граждан РФ обернется Рунет: создается инфраструктура, обеспечивающая работу интернета на российской территории при отключении его от мирового интернета¹⁴. Всякая была у нас диктатура, а электронной еще не было. Не успела страна избавиться от железного занавеса, как на смену явился электронный.

¹¹ См.: Скандальная история одной картины: Убивал ли Иван Грозный своего сына? [Электронный ресурс]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/201215/27663/> (дата обращения 20.12.2015). Алексеева А., Алехина М. Неправедный гнев: Православные активисты и патриоты переключаются с современного искусства на классику [Электронный ресурс]. URL: <http://blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=7&id=54566> (дата обращения 4.10.2013).

¹² Зотова Н. Грозный бродит по стране // Новая газета. 2016. 15 октября.

¹³ Даже такому прогрессисту, как Чацкий, правда в минуту отчаяния, привиделся в том толк: «Хоть у китайцев бы нам несколько занять премудрого у них незнания иноземцев».

¹⁴ «В Минкомсвязи одобрительно отозвались об этой инициативе. “Очень своевременный законопроект... потому что такой законопроект назрел. Вот я читал, и просто бальзам на сердце, честно вам скажу”, – заявил Интерфаксу замглавы ведомства Олег Иванов» («Великий российский файрвол»: что это такое и как будет работать // Русская служба Би-Би-Си. 2018. 14 декабря). См. также: Президент России подписал закон об устойчивом Рунете [Электронный ресурс]. URL: <https://www.interfax.ru/russia/659969> (дата обращения 1.5.2019).

В пореволюционные годы, свидетельствовал Владислав Ходасевич, деревенская малограмотная Россия присылаемую большевиками агитационную и прочую литературу оценивала «в соответствии с качеством бумаги; бумага тонкая ценилась в особенности – папиросных гильз не было, книги курились, а не читались»¹⁵.

Но то было на заре режима. У Сорокина, в продолжение тоталитарной традиции, описанной в фантазмагории «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери, книги жгут – на Манежной площади близ Кремля, в Сибири, в других местах (более поздняя «Манарага»). Вскоре это стало происходить наяву.

Уже в 2002 году члены прокремлевской организации «Идущие вместе» демонстративно сожгли в сквере перед Большим театром специально отпечатанные брошюры с выдержками из книг Сорокина. Аналогичную акцию над книгами Сорокина и некоторых других авторов провели в столице некие «хоругвеносцы», а члены закрытого клуба «Перун» – в Краснодаре и т. д.

В книжном аутодафе, или библиоклазме, участвуют государственные органы. Так, в ноябре 2015 года полномочный представитель президента в Северо-Западном федеральном округе Андрей Травников поручил правительству Республики Коми изъять из библиотек «учебные издания, не имеющие соответствующих рекомендаций Минобрнауки России и других уполномоченных государственных органов». В Воркутинском горно-экономическом колледже литература была «уничтожена путём сожжения», о чем бестрепетно доложила и. о. министра образования и молодёжной политики республики.

В Иркутской области выкидываются из школьных библиотек произведения Шекспира, Пушкина, Льва Толстого, Чернышевского, Достоевского, Чехова, Куприна, Набокова, Есенина, Булгакова... Там же сумели обнаружить «вредоносную информацию» и запретить для детского чтения, изъяв на этом основании из библиотек, «Карлсона», «Дюймовочку», «Колобка», «Теремок»,

¹⁵ Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания; Литература и власть; Письма Б.А. Садовскому. М.: СС, 1996.

«Приключения Тома Сойера», «Сказку о золотом петушке» и др.¹⁶ По причине «неуправляемых ассоциаций» басня Крылова «Пестрые овцы» не прозвучала в телепередаче к годовщине канала «Культура» (!)¹⁷ и т. д. В ряде регионов запрет продавать несовершеннолетним книги из соответствующих списков действует наравне с запретом на продажу подросткам табачных изделий и алкоголя.

В интервью по поводу выхода нового сборника «Белый квадрат» (2018) Владимир Сорокин сказал: «Сейчас время опричников. Идея «отдельного» человека с особыми полномочиями понижает все наше общество. Даже какой-нибудь парковщик или охранник уже чувствует себя опричником. Понимает, что у него небольшая должность, но разговаривает с прохожими, как опричник. Сейчас опричнина, чекизм – та арматура, на которой держится пирамида государственной власти. Но, в отличие от советской арматуры, она все-таки ржавая. Коррупция разъедает ее. Может треснуть в любом месте»¹⁸.

Ржавела опричнина уже в первом у Сорокина на эту тему романе: привычно сговаривался о взятке Комяга («есть вполне стандартные цены»), получал одобрение от Бати, пировала на нее вся опричная братия – подельники.

Ржавой эта арматура была и при советской власти. Немало примеров чекистских, в личных интересах, злоупотреблений фигурирует, например, в «Архипелаге ГУЛаг» или, свежий пример, в материалах только что рассекреченного «Уманского дела», за-

¹⁶ См.: Из библиотек Иркутской области изъяли «Карлсона», «Дюймовочку» и «Колобка» [Электронный ресурс]. URL:

<http://charter97.org/ru/news/2015/3/26/145056/> (дата обращения 26.03.2015). В одном из районов Иркутской области из библиотек изъяли несколько известных детских книг из-за содержащейся в них вредоносной информации // Эхо Москвы. 2015. 26 марта.

¹⁷ «В качестве веселого стихотворения я выбрал басню Крылова “Пестрые овцы”. Устроители представления прочитали ее и возразили – “сегодня эта басня идти не может”. Я понял, что они испугались неуправляемых ассоциаций”, – рассказал Козаков». Цит. по: На канале «Культура» вырезали выступление актера Михаила Козакова [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.grani.ru/Politics/Russia/m.129662.html> (дата обращения 7.11.2017).

¹⁸ «Тухлятина в замороженном виде как бы и не пахнет...»

веденного еще в 1939 году против чекистских мародеров и изуверов¹⁹. А также намного раньше, *ab ovo*. Не написал бы иначе Лермонтов про царского любимца опричника Кирибеевича: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич! // Обманул тебя твой лукавый раб, // Не сказал тебе правды истинной...».

Тема чекистской ржавчины развивается в новейшем произведении Сорокина – двучастном, в духе Солженицына, рассказе «День чекиста», где вторая часть проясняет и углубляет первую. Рассказ продолжает первый роман не только по названию.

В «Дне опричника» высшим наслаждением правящей опричной касты было групповое мужеложество, коллективная содомия. В «Дне чекиста» – содомитское насилие над несовершеннолетней. Как и опричнина, чекизм – это содомия, к которой добавляется не упоение гармонией (чем вдохновлялся Комяга с заединщиками), а – в духе достижений XX века – дисгармония, додекафония, атональность. Насилие как музыка: любимому племяннику генерала КГБ требуется, чтобы школьница, вопреки испытываемой ею нестерпимой боли, вторила утонченным ощущениям насильника: «Мне хо-ро-шо...».

И другой сюжет из этого сборника: реконструкторы – изуверченный арестант Мейерхольд и изувер следователь Родос – после демонстрации современной публике «трагических, но героических эпизодов нашей великой истории», схватив художницу-гримершу Полю (рассказ называется «В поле»), под ее крики соединяются втроем в содомитском экстазе. Вот оно, возжеленное единство опричного чекизма и народа.

«И поет в мозгах, костях и мышцах силовиков, эфэсбэшников, прокуроров, следователей, таможенников, гайшников, охранников сладкая музыка опричнины... Страшная музыка служивых воров, грабителей и убийц», – заметил Сорокин по ходу дискуссии об истоках милицейского произвола, задолго до написания этих рассказов²⁰.

¹⁹ Богуславский К. «Арестованные друг друга избивали, пели и плясали»: Как работали чекисты в годы Большого террора: К 80-летию «Уманского дела» // Новая газета. 2019. 24 мая.

²⁰ Сорокин В.Г. Знакомая музыка опричнины // Сноб. 2010. 20 января.

Кстати, среди обвинений, официально предъявленных бывшему наркому внутренних дел Н.И. Ежову, значилось «половое сношение с мужчинами»²¹.

В том, что под конец «Сахарного Кремля» могущественный начальник опричников Батя арестован, недавний вельможа из вельмож Кубасов впал в немилость и с часу на час ожидает расправы, а Комяга получил пулю в лоб, – закономерность их кровавой карусели. Н.И. Ежов, по собственному признанию, «почистил 14 тысяч чекистов», и этого ему, ожидающему расстрела, казалось мало: «Огромная моя вина заключается в том, что я мало их почистил... Кругом меня были враги народа, мои враги»²².

Последние повести Сорокина рассказывают об измельчении национальной жизни, неизбежном под опрично-чекистской диктатурой. Он подошел к этому уже в «Сахарном Кремле», посвятив главу «Петрушка» лилипуту Петру Самуиловичу Борейко, скомороху, шуту из Кремлевской Потешной Палаты. Это центральное место в романе, брызжущее сарказмом и одновременно проникнутое сочувствием, состраданием к боли «маленького человека», который стал жертвой других, по-человечески уже прямо ничтожных фигур, облепивших рычаги верховной власти.

Одновременно в этом лилипуте, жена которого Ритуля сидит в концлагере, будучи одной из осужденных по «делу кремлевских лилипутов», в то время как муж в Грановитой палате скоморошничает перед Внутренним Кругом, угадываются марионетки прежних времен. Начиная с круга старейших и виднейших членов Политбюро, среди которых Вячеслав Михайлович Молотов, чья жена была отправлена после войны в ГУЛаг. Или Лазарь Каганович, чей старший брат-нарком застрелился перед неизбежным арестом. Или номинальный глава советского государства М.И. Калинин, жена которого отбыла семь лет лагерей.

Молотов с маленькой буквы имелся в любом из руководящих кругов. Так, в воспоминаниях академика А.Н. Сахарова упомина-

²¹ См.: *Петров Н., Янсен М.* «Сталинский питомец» – Николай Ежов. М.: РОС-СПЭН, 2007.

²² Там же.

ется о президенте Академии наук С.И. Вавилове. «Эта история была одной из самых ужасных страниц в многолетней трагедии советской биологии. Сергей Иванович... регулярно – минимум раз в неделю – встречался с Т.Д. Лысенко, членом Президиума АН, который был одним из главных виновников гибели его брата. Представить, как это происходило, мне трудно»²³.

Выразительно эта тема продолжилась в «Метели».

Карликовые лошади вместо пушкинского могучего коня – России, вместо вихревой гоголевской тройки. Могучие кони, высотой с трехэтажный дом, теперь у китайцев.

Сломанный санный полоз, который доктор скрепляет медицинским бинтом, полоз-инвалид. «Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву?» Этот полоз точно не доедет, несколько бы верст ему выдержать, да куда там...

Некрасовская Дарья в поэме «Мороз, Красный нос» замерзала. У Сорокина замерзает кучер Перхуша, каратаевский тип, скромный труженик, верный, заботливый, безропотный, а доктора Гарина спасают вовремя подвернувшиеся китайцы. Далеки были еще от нас китайцы в некрасовское время.

И доктор сам по себе хорош, сильный, здоровый, радость дал мельничихе (сколько прекрасных коннотаций!) и к благу стремится, людей спасти – а ничего не выходит. Он всей душой привержен завету старого доктора Гааза: «Спешите делать добро», но его воля, энергия постоянно разбиваются то об одно, то о другое. Не дано Платону Ильичу исполнить профессиональный долг. Мучительно читать о его безнадежных попытках добраться до эпидемических больных в селе Долгом.

Роскошная кустодиевская красавица-мельничиха – как самое прекрасное на Руси. «Румяна, стройна, высока... Коня на скаку остановит...». «О, Русь моя! Жена моя! До боли нам ясен долгий путь!...». Есть еще на Руси эта красота и эта женская сила. Только принадлежат они вздорному мужу-лилипуту. Впрочем, куда хлеще – лилипут из кремлевского ансамбля лилипутов был в преды-

²³ Сахаров А.Н. Воспоминания. Т. 1. М.: Время. 2006.

душем романе, а здесь уж какое-то совсем нано-ничтожество, росточком не выше бутылки. И ведь признает его за господина, подчиняется ему. В тайный ночной час отдалась заезжему доктору, но сразу вернулась к своему историческому недомерку. Вот одна из загадок России. Гиганты почему-то «уходят с арены, освобождая ещё больше места для шоу лилипутов... Вообще быть карликом стало модно», – констатирует журналист Александр Невзоров²⁴. Мода, надо сказать, давняя. «Для малорослых недокорышей, из кого и вербуются советские вожди», все другие – навсегда будут чужими, – подметил еще генерал Кобрисов в романе Георгия Владимова «Генерал и его армия».

Шестиметровый богатырь, попавшийся на дороге, согласно терминологии сорокинского повествования, – «большой». Мельник же – из разряда «маленьких людей», и отец его был «маленьким». Доктору приходилось лечить «маленьких людей», впрочем «больших» он тоже лечил. Но богатырь ушел в мир иной. Не осталось «больших» в мире. А «маленький» мельник живет себе поживает, ничего не делает, только водку трескает да на всех покрикивает.

И если кто-то решит, что Сорокин, находясь в состоянии перманентной русофобии, принижает и унижает народ, то ему стоит познакомиться с выводами такого ответственного и компетентного лица, как председатель правления президентского Института современного развития (ИнСоР) Игорь Юргенс, который на пресс-конференции «Что мешает модернизации России» в агентстве Интерфакс заявил, что «в России очевидна тенденция деградации человеческого капитала. Для экономически активного населения характерна декавалификация, деградация, люмпенизация и даже дебилизация... Мы не граждане, а какое-то племя»²⁵.

²⁴ Колокольцев М. Невзоров о кончине Доренко: Отличная смерть на хорошей скорости [Электронный ресурс]. URL: https://78.ru/news/2019-05-9/nevzorov_o_konchine_dorenko_otlichnaya_smert_na_horoshei_skorosti (дата обращения 9.05.2019).

²⁵ См.: Сергеев М., Куликов С. В провалах модернизации виноват народ // Независимая газета. 2010. 16 сентября.

С другого политического берега о том же вещает Александр Проханов. «Вещает» в буквальном смысле – на радио «Эхо Москвы»: «Страна погибает, общество падает, мы стремительно разлагаемся. И это разложение охватило все сферы. Если замерять ситуацию в нашем обществе по линии молодежи, оно такое. А если замерять ситуацию по линии подготовки, например, рабочих для создания новых машин, оно еще хуже. А если делать замер о том, как обстоят дела в фундаментальной науке, которая обеспечивает прорыв общества в следующий информационный мир, он еще хуже.

Общее ощущение того, что происходит, – это полное игнорирование народа как субъекта истории»²⁶.

Экс-секретарю Союза журналистов России публицисту Игорю Яковенко ряд коллизий наших дней «напоминает опричнину XVI века, где роль земщины играют сислибы (системные либералы, считающиеся опорной частью системы управления. – *Ш.У.*), а роль опричнины – силовики»²⁷.

Осваивая перспективы национального состояния, Сорокин увидел образы опричнины в недалеком будущем – так сказать, неоопричнины. «Товарищ Эренбург упрощает»? Но ведь не в изящной словесности, а в науке социологии явилось и разрабатывается понятие «неототалитаризм», характеризующее переживаемый нами исторический этап²⁸.

²⁶ Проханов А. Беседа с Эвелиной Геворкян в программе «Особое мнение» [Электронный ресурс]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/712260-echo/> (дата обращения 22.09.2010).

²⁷ Яковенко И. Бои без правил федерального и местного значения [Электронный ресурс]. URL: http://www.kasparov.ru/material.php?id=5C9B6702E2EC0§ion_id=50A6C962A3D7C (дата обращения 27.03.2019).

²⁸ См., напр.: Павлова И. Разница потенциалов [Электронный ресурс]. URL: http://ivpavlova.blogspot.com/2015/07/blog-post_85.html (дата обращения 19.10.2009). Или: Павлова И. О роли безличности в истории [Электронный ресурс]. URL: <http://www.grani.ru/Politics/Russia/President/m.197501.html> (дата обращения 4.05.2012). Или: Шушарин Д. Истокающие тоталитаризм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.grani.ru/opinion/shusharin/m.181558.html> (дата обращения 10.09.2010). Шушарин Д. Его стратегия... [Электронный ресурс]. URL: <http://shusharin.livejournal.com/1282632.html> (дата обращения 2.05.2012).

Удивительно, насколько превратно иной раз воспринимаются произведения Сорокина. Авторитетный Павел Басинский написал, что сорокинская трилогия – о «России в ее прошлом (?), настоящем и будущем»²⁹. Безымянный автор аннотации о «Сахарном Кремле» на сайте bookvoed.ru того же мнения: «Читайте книгу Владимира Сорокина «Сахарный Кремль» и вы узнаете много интересного и любопытного о старом, давно прошедшем времени, про государыню, которая правила великой державой». Какое прошлое?! Нет его там, как нет и «государыни, которая правила великой державой».

Художник рисует картины современной жизни, на что он сам не устает указывать: «Пользуясь событийным материалом последнего десятилетия, можно легко написать... увесистый томик новоопричного эпоса нашего времени. Опричнина как угрюмое эхо XVI столетия все возвращается и возвращается, напоминая о себе, воплощаясь во все новые и новые опричные тела, заражая их своей идеей *отдельных* людей, требуя все новых и новых жертв, случайных и преднамеренных»³⁰.

Мощный образ народа, подвластного бесчеловечной диктатуре, развернут в финале рассказа «Белый квадрат». Вожди-зооморфы в светлых летних костюмах, с головами крокодилов, гиен и носорогов стоят на Мавзолее. Заключенные в ватниках, окруженные деревянными вышками с автоматчиками наверху, рядами выстроены у Исторического (!) музея. По команде зеки, катя перед собой вышки на колесиках и тачки, колоннами проходят по Красной площади, угрюмо при этом распевая «Этот день побе-е-е-еды!». Зооморфы приветствуют народную массу.

Так и видятся еще на этих тачках и вышках броские надписи «ГУЛАГ можем повторить», «На Воркуту!», «Спасибо деду за провокаторскую беседу», «Помню-горжусь Колымой» и тому подобные.

Когда-то Бердяев, продолжая мотив поэта-философа Новалиса, написал три этюда, которые составили книгу «Новое Средне-

²⁹ Басинский П.В. Отметелился // Российская газета. 2010. 13 апреля.

³⁰ Сорокин В.Г. Знакомая музыка опричнины...

вековье. Размышление о судьбе России и Европы». В ней он назвал Средневековье «ночной эпохой всемирной истории ... в более глубоком и онтологическом смысле слова»³¹. Теперь очевидно, что *видение* русского мыслителя, оказавшегося в вынужденной эмиграции, не ограничилось периодом большевистской диктатуры. Эстафету подхватили Роберто Вакка («Ближайшее средневековое будущее», 1973), Умберто Эко («Средние века уже начались», 1993), Ульрих Бек («Что такое глобализация?», 1999), другие европейские интеллектуалы. В XXI веке эту тему как художник продолжает Сорокин. Его произведения насквозь метафоричны: «У меня всегда была одна задача – подобрать метафору к миру, который меня окружает»³². Не он создал координаты будущей идентичности. Их породило наше общество, наша власть, мы существуем в них уже сегодня. Сорокин развил их во времени, сделал осязаемыми, дал им голос.

Сведения об авторе:

Умеров Шамиль Гамидович, кандидат филологических наук, доцент МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

³¹ Бердяев Н.А. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. М.: Феникс, 1990.

³² Сорокин В.Г. «И станем для опричных плясать...» // Новая газета. 2008. 24 июля.

Хэ Фан

К ВОПРОСУ О МОДЕЛИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

(на основе рассуждений Ю.М. Лотмана и К. Малевича)



1

По характеристике Ю.М. Лотмана, «движение вперед осуществляется двумя путями»: «непрерывным движением» и «изменением, реализуемым в порядке взрыва». Причем непрерывное развитие предсказуемо, а взрывные процессы непредсказуемы. Постепенная динамика характерна для технического развития, а происхождение величайших научных идей и искусства «подобно взрыву»¹.

Анализируя стихотворение Блока «Художник»², Лотман показывает, как творческое вдохновение случается в момент «высочайшего напряжения, вырывающего человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества»³.

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

В первой строфе стихотворения ученый выделяет три ступени смысла текста. «Первая – внешний, “ваш” мир, мир по ту сторону поэзии, мир “свадеб, торжеств, похорон”. Следующий пласт – мир поэтического “я”. Однако он не единственный: внешний слой его составляет пространство логики, этот мир осмыслен.

¹ См.: Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 17.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 145–146.

³ Там же. С. 27.

Третий, поэтический мир погружен в глубину и в обычном состоянии пребывает во сне. В некие непредсказуемые моменты он пробуждается как “легкий, доселе не слышанный звон”». Если мир, выражаемый в словах, осмыслен и логичен, то мир, лежащий за их пределом, подсознателен и хаотичен. Лотман подчеркивает: «Здесь существен переход от мира, выражаемого в словах, в мир, лежащий за их пределом. Для Блока это, скорее всего, звуковой мир – «звон»⁴.

Вот он – возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

Раздался «звон» вдохновения, и художник с «холодным вниманием» стремится «понять, закрепить и убить» его, то есть пытается «выразить внесловесное словами и запредельное для логики – логикой»⁵. И эта попытка оказывается безнадежной: «Блок вынужден как поэт, материалом которого является слово, пытаться в пределах этого материала выразить то, что принципиально им не выражаемо»⁶.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Третья строфа состоит из серии отрывочных предложений, которые единой логической картины не образуют. Их вопросительные интонации выражают сомнение в адекватности слова его значению. Это демонстрирует «отсутствие адекватного языка и необходимость заменить его многими взаимоисключающими языками»⁷. Язык – это не всеобъемлющий идеальный инструмент. Перед неописуемым вдохновением он ограничен и бессилен.

⁴ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 28.

⁵ Блок А.А. Указ. соч. С. 28.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошрое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого – нет.

Композиционным центром стихотворения служит описание момента высшего напряжения поэтического вдохновения. Мир признаков и овеществлений сменяется миром высшей ясности, снимающей противоречия в некоем глубинном их единстве. Время прорывается в не-время. Настоящее исчезает. Противоположности отождествляются. Слух, осязание, зрение соединяются и сливаются, в результате «звуки, движенья и свет» выступают уже как синонимы.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, –
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил – убил.

Это поэтическое описание рождения нового смысла, нового произведения. Новое творение свершилось. Бесконечные возможности вдохновения воплотились в одном поэтическом произведении, получив словесную форму – «клетку холодную». Родившееся в момент вдохновения стихотворение вышло во внешний мир.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

В этой строфе вдохновение ассоциируется у Блока со свободной птицей, которая летит «смерть унести» и «душу спасти». Тут эпитет «свободный» неслучаен. Ведь по Н.А. Бердяеву, свобода духа есть подлинный источник всякой творческой активности. Свобода не связана ограничивающими путами и условиями бытия, сама способна творить новое бытие. «Дух есть свобода, свобода же уходит в добытийственную глубину. Сво-

боде принадлежит примат над бытием, которое есть уже остывшая свобода»⁸.

Вот моя клетка – стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

«Невыразимое» вдохновение отливается в слова, получает поэтическую форму. Далее застывшая поэзия перемещается во внешнюю сферу, к читателю.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду – и скучаю опять.

Птица в клетке, птица с подрезанными крыльями и есть «остывшая свобода», говоря словами Бердяева. Заученные песни в некоторой степени уже относятся к ожидаемому, предсказуемому движению, которому присущ постепенный прогресс. Вот почему поэт, скучая опять, начал ждать нового прихода вдохновения, нового визита свободной птицы, момента нового взрыва.

Лотман заключает: «Невыразимость, воспроизводимая Блоком, фактически оказывается переводом, причем весь процесс творчества воспроизводится как некое напряжение, которое делает непереваемое переводимым»⁹. И перевод этот происходит тогда, когда момент высшего напряжения поэтического вдохновения снимает все границы непереваемостей и делает несовместимое единым, когда все виды чувств смешиваются и сливаются воедино. Не зря Лотман рассматривает «Художника» Блока как «стихотворение, посвященное роли бессознательного»¹⁰.

Из вышеизложенного можем выделить несколько этапов творческого процесса:

⁸ Бердяев Н.А. *Философия свободного духа*. М., 1994. С. 379.

⁹ Лотман Ю.М. *Указ. соч.* С. 28.

¹⁰ Там же.

- ♦ переход от мира, выражаемого в словах, в мир, лежащий за пределом слов, от логического, осмысленного мира в невыразимый, подсознательный мир;
- ♦ многогранное, всестороннее описание на основе слияния разных видов чувств;
- ♦ снятие границ или глубинное единство противоположностей;
- ♦ перевод непереводаемого;
- ♦ рождение нового творения.

2

Чем же обусловлено высшее напряжение вдохновения? Что служит детонатором для взрывной динамики? Чтобы ответить на эти вопросы, понадобится другой термин Лотмана – «текст в тексте».

По Лотману, «текст в тексте» влечет за собой семантическое пересечение и смысловой взрыв. Объясняя особенности структуры «текста в тексте» и механизм смыслового взрыва, ученый приводит в пример роман Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Роман построен как переплетение двух самостоятельных текстов: один повествует о событиях, развертывающихся в Москве, современной автору, другой – в древнем Ершалаиме. Московский текст обладает признаками «реальности»: он имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми читателю деталями и предстает как прямое продолжение знакомой читателю современности. В романе он представлен как некоторый первичный текст нейтрального уровня. В отличие от него, повествование об Ершалаиме все время имеет характер «текста в тексте». Если первый текст – создание Булгакова, то второй создают герои романа <...> сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера <...> московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские – как рассказ, который слушают или читают. Ершалаимские главы неизменно вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу»¹¹.

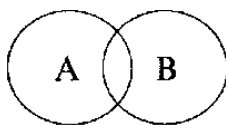
¹¹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 70.

«Однако, как только эта инерция распределения реального – нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. В-первых, московский мир (“реальный”) наполняется самыми фантастическими событиями, в то время как “выдуманный” мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия. На уровне сцепления элементов сюжета распределение “реального” и “ирреального” прямо противоположно»¹².

«Наконец, в идейно-философском смысле это углубление в “рассказ о рассказе” представляется Булгакову не удалением от реальности в мир словесной игры <...>, а восхождением от кривляющейся кажимости мнимо реального мира к подлинной сущности мировой мистерии. Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением»¹³.

В сущности, «текст в тексте» есть система в системе. Пересечение двух текстов, двух систем фактически формирует противостояние «я» и «не-я», диалог между которыми и создает напряжение, необходимое для смыслового взрыва. Лотман называет отношение системы «к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами»¹⁴ одним из двух основных вопросов описания всякой семиотической системы.

Развивая модель коммуникации, усовершенствованную Р.О. Якобсоном, Лотман выдвинул схему пересечения языкового пространства говорящего и слушающего:



Значит, в нормальном человеческом общении и, более того, в нормальном функционировании языка заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего.

¹² Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 71.

¹³ Там же. С. 71.

¹⁴ Там же. С. 12.

Лотман отмечает: «В ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает общение бессодержательным. Таким образом, допускается определенное пересечение этих пространств и одновременно пересечение двух противоборствующих тенденций: стремление к облегчению понимания, которое будет постоянно пытаться расширить область пересечения, и стремление к увеличению ценности сообщения, что связано с тенденцией максимально увеличить различие между А и В. Итак, в нормальное языковое общение необходимо ввести понятие напряжения, некоего силового сопротивления, которое пространства А и В оказывают друг другу»¹⁵.

Лотман подчеркивает: «Ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непересекающимися частями. Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той сферой, которая затрудняет общение, а в пределе – делает его невозможным. Более того, чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод непереводаемого оказывается носителем информации высокой ценности»¹⁶.

Итак, языковое общение представляется Лотману как напряженное пересечение адекватных и неадекватных языковых актов. Более того, непонимание является столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание. Для него «Разные формы контакта – с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом – представляют собой сдвиги с нейтральной центральной точки то в сторону легкости понимания, то в противоположную»¹⁷.

Исходя из вышеизложенного, можем уточнить и усовершенствовать выведенную в предыдущей части модель процесса твор-

¹⁵ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 16.

¹⁶ Там же. С. 16.

¹⁷ Там же. С. 16–17.

чества. Оказывается, первый шаг творческой деятельности – переход от логического, словесного мира в невыразимый, подсознательный мир – происходит в результате пересечения двух текстов, двух систем. Таким образом, наша модель творчества включает в себя следующие моменты:

- ◆ наличие «не-я»;
- ◆ диалог между «я» и «не-я»;
- ◆ пересечение систем и образование центробежной конструкции;
- ◆ падение изолированной логической системы и возникновение иных возможностей;
- ◆ перевод непереводаемого в глубинном единстве;
- ◆ рождение нового смысла (нового творения), формирование новой системы.

3

Очень интересна трактовка перевода непереводаемого в глубинном единстве у лидера русского авангарда, основоположника супрематизма, теоретика искусства и философа К.С. Малевича. Его теория творчества полностью снимает границы между противоположностями и вообще различия между явлениями в мире.

В манифесте «Супрематическое зеркало» (1923) Малевич утверждает: «Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях»¹⁸. Он свел все явления мира к огромному Нулю. Перед супрематическим зеркалом художник ставит «мир как человеческие различия», куда входят Бог, душа, дух, жизнь, религия, техника, искусство, наука, интеллект, мировоззрение, труд, движение, пространство, время – и все это в супрематическом зеркале отражается как «0». По Малевичу, Нуль и есть «сущность различий», или «мир как беспредметность».

Беспредметность – это живописная сущность супрематизма. Для Малевича беспредметный супрематизм и есть новый живописный реализм, абсолютное творчество. В беспредметных по-

¹⁸ Малевич К. Супрематическое зеркало [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

лотных цвет превалирует над всеми остальными свойствами живописи. По мысли Малевича, в супрематических картинах краска была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям. Таким образом, и супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивавшего творческую силу человека и Природы (Бога).

Новая живописная система воплотилась в первую беспредметную картину «Черный квадрат», которая была впервые представлена на Последней футуристической выставке картин «0,10», открывшейся в Петрограде 17 декабря 1915 г. «Черный квадрат» стал символом супрематизма и потряс основы реалистического искусства. На выставке Малевич также распространял книжку «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», основной пафос которой был направлен на обличение и ниспровержение господствующих художественных вкусов. Он пишет: «Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства <...> я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к Супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству <...> Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма <...> Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды...»¹⁹.

А. Шатских отмечает: «Малевич ощущал себя последним / первым философом. Истина была предъявлена персонально ему, и тем самым именно он был уполномочен положить конец всем прежним заблуждениям и возвестить начало «нового миростроения»²⁰. Наверное, именно поэтому Малевич вознес «Черный квадрат» в красный угол на выставке «0,10», назвав свое творение «голой без рамы иконой своего времени»²¹.

¹⁹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²⁰ Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²¹ Там же.

Супрематизм делился на три этапа: черный, красный, белый – и был завершен своим создателем пустыми холстами. Очевидно, нуль служит для Малевича источником мощного обновления. Нуль содержит в себе все возможности. Нуль позволяет художнику достичь свободы творчества. То, что Лотман называет «высшим напряжением поэтического вдохновения», получает у Малевича формулировку «Нуль».

4

Философский абсолют Малевича – Нуль, или безначальное и до-бытийное «ничто» – роднит его супрематическое учение с восточным дзэн-буддизмом. Однако нет сомнений, что создатель беспрецедентного художественного направления самостоятельно открыл для себя понятие нирваны. Новая живописная система многих месяцев созревала «в глубинах интуитивного разума». Шатских отмечает, что супрематический этап биографии Малевича «сопровождали неоднократно испытанные экстатические переживания <...> Начало им положило судьбоносное явление Черного квадрата. Оно было для Малевича ошеломительным – целую неделю после рождения этого «живого, царственного младенца» он не мог ни спать, ни есть, ни пить»²².

Сам Малевич так описывает этот процесс: «Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом, и выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат, потом круг. В них увидел новый цветовой мир, но это было давно, а сейчас он живой перед нами. В мире это эмблема и знамя – это ночь, в которой зарождается утро новых зорь»²³.

²² Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²³ Малевич К. Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности) [Электронный ресурс] // Малевич К.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М: Гилея, 2004. URL: <http://ruslit/traumlibrary.net/book/malevich-ss05-05/malevich-ss05-05.html> (дата обращения 2.08.2019).

Эти слова раскрывают нам секрет приближения Малевича к Нулю, к глубинному единству всех различительных явлений – ощущение. Это ключевое понятие в супрематической теории искусства. Основатель супрематизма считает, что «сущность живописного искусства есть связь художника с миром через его ощущения», а цвет и форма вовсе не являются обязательными. Новую задачу нового искусства Малевич видит в «выражении ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования». Он утверждает: «беспредметность Искусства есть Искусство чистых ощущений»²⁴, поэтому «супрематизмы должны не рассматривать, а только ощущать выраженные в нем ощущения динамики и статики и т. д.»²⁵.

По Малевичу, в ощущении совершается «слитность мира с художником», а это и есть необходимое условие для творчества. Именно «от ощущения мира у художника возникает образ». А мир Малевич ощущает как «неизменность во всех его изменениях цвета и формы». Он так объясняет процесс рождения художественного образа: «Когда ощущение переходит в область представлений, в психическое действие, т. е. видимость, начинается первая ступень формулирования ощущения, желание из ощущения сделать реальное, видимое, осязаемое». Причем меняются только формы образа. А изменение форм «не значит, что ощущение меняется, в нем остается та таинственность, которую человек хочет преодолеть». Художник приводит пример: «Паровоз, мотор, аэроплан, броненосец, снаряд, винтовка, пушка, образы динамических ощущений передают сознанию представление, которое приспособляется к тем или иным нуждам человека. Их формы разные, но ощущение одно»²⁶. Здесь ощущение напоминает Ноль в супрематическом зеркале, где все сводится к Нулю и все рождается из Нуля.

²⁴ Малевич К. Notes 172 [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²⁵ Малевич К. Форма, цвет и ощущение [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²⁶ Там же.

По Малевичу, все элементы живописи переформируются согласно углублению живописного ощущения. Изобразительные искусства выражали то или другое неизменное ощущение. И Сезанн является «великолепным мастером, выражающим живописные элементы, формирующим их через свое ощущение». И «футуристы не изображали движущиеся предметы, а выражали только ощущение движения последних». По определению Малевича, супрематизм не является «результатом одного какого-либо ощущения, а представляет собою целый ряд выраженных ощущений в своей системе». Новая супрематическая живописная форма не подражает готовым формам, а выражает ощущения через беспредметные элементы форм, через беспредметные геометризованные композиции. И «наибольшее место в супрематическом искусстве занимает динамическое ощущение»²⁷.

Это динамическое ощущение в беспредметной композиции точно уловил Шатских: «В динамическом движении откуда-то из неведомого пространства неслись геометрические фигуры, ничего не изображавшие, самодостаточные, – словом, демонстрирующие полную свободу художественного волеизъявления их творца»²⁸.

Итак, подведем итоги. На наш взгляд, можно наблюдать некоторое смысловое пересечение поэтического описания Блока и теоретических исследований Лотмана и Малевича о процессе творчества и о вдохновении. Если для Малевича «слитность мира с художником» совершается в ощущении, то, по Лотману, эта слитность или перевод непереводаемого происходит в момент высшего напряжения вдохновения, в момент смыслового взрыва, когда *«Длятся часы, мировое несущие. / Ширятся звуки, движение и свет. / Прошлое страстно глядится в грядущее. / Нет настоящего...»*²⁹, – как описывает Блок. В «Нуле» Малевича, или «взрыве» Лотмана, или «звоне» Блока и заключается ключ к по-

²⁷ Малевич К. Форма, цвет и ощущение [Электронный ресурс] // Малевич К. Черный квадрат. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net> (дата обращения 2.08.2019).

²⁸ Шатских А. Указ. соч.

²⁹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 146.

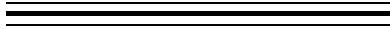
стижению тайн творчества. При этом все они отметили антитезу сознания / ощущения (Малевич), логического / бессознательного (Лотман), разума / души (Блок). Малевич подчеркивает: «Сущность явления ощущается нами, но никогда не будет понята сознанием художника»³⁰. Процесс творчества есть процесс формирования ощущения. И всякое непонимание повлечет за собой смысловой взрыв, момент, который содержит все возможности. В этом всеобъемлющем и рождается новое творение.

Сведения об авторе:

Хэ Фан, кандидат филологических наук, доцент Пекинского университета иностранных языков (Пекин, Китай).

М.С. Руденко

АНТИРЕЛИГИОЗНЫЕ РАССКАЗЫ ЗОЩЕНКО 1920–30-х ГОДОВ: ЖАЛОБЫ ПОТРЕБИТЕЛЯ



Апостасия послереволюционного времени в России определяется целым рядом факторов, осмысляемых художниками слова. Одним из таких факторов является невероятная быстрота и легкость победы «красных» в гражданской войне. Сознание не могло примириться с фактом поражения сил защитников традиционной системы ценностей, в том числе и религии, что так ярко отражено в репликах Хлудова в адрес архиепископа Африкана в булгаковском «Беге». Ощущение богооставленности пронизывает сознание еще Серебряного века, в том числе в концепции Розанова, с предельной силой проявившейся в «Апокалипсисе нашего време-

³⁰ Малевич К. Указ. соч.

ни». Антиклерикальный аспект, также возникший во времена незапамятные, после революции получает как независимую от политики государства форму (например, в булгаковском «Киевгороде»), так и активно способствует государственной агрессии против Церкви (как в глумливом образе отца Фёдора в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова).

В рассказах Зощенко на данную тему неверие никак не обсуждается, это исходное кредо, такое же, собственно, как исповедание религии. Герои существуют в изначально заданных обстоятельствах полной бездуховности, где сам факт существования, так сказать, «мира неясного и нерешенного» ни в коей мере не является темой для осмысления или обсуждения. Он попросту никому не интересен. Отметим также, что в рассказах Зощенко одинаково отвергается и религия, и бытовые ее проявления (например, блины на Масленицу или кулич на Пасху, приметы, гадания, колдовство). Это вполне естественно, если вспомнить, что в Средние века инквизиция одинаково беспощадно расправлялась и с теми, кто был уличен в неверии в Бога, и с теми, кто не верил в дьявола. Соответственно, и для атеистической власти любой выход из материальной реальности был неприемлем. Художественное тому доказательство – «Мастер и Маргарита», начиная со знаменитого разговора на Патриарших.

Поруганная надежда на Бога как помощника в повседневных делах для каждого, кто к Нему обращается, – тема, кажется, уже самого раннего из сохранившихся рассказов Зощенко – «Двугривенный» (весна 1914). В нем еще не найден стиль, только нащупывается образ рассказчика, но проблематика уже очевидна. Уже в 1914 г. Зощенко через призму повествования о несбывшейся надежде на «маленькое», но такое необходимое нищей старухе чудо – двугривенный на полу храма, где, кажется, молятся только бедные люди, – рассказывает о беспощадности и жестокости жизни, что навсегда станет центральной проблемой его творчества. Психологическая реакция старухи, обнаружившей вместо монеты более чем символический плевок, – боль и разочарование – никак не проявлена, все списано на «искушение». В варианте

1922 г. изменено, кажется, все, за исключением основы сюжета. Появляется «андреевский» мотив Иуды и испытания веры («Иуда Искарriot и другие», «Жизнь Василия Фивейского» и т.д.). Смирная, обиженная жизнью, неспособная даже умереть (дочь использовала саван на передники) бабка Фёкла, как никто, нуждается в помощи свыше, но не дерзает слишком настойчиво обращаться ни к Богу, ни к угодникам. Выбор Иуды в качестве доверенного лица парадоксален, но, возможно, и он объясняется истощенностью лимита доверия к традиционным адресатам. Само собой, Иуда – фигура сомнительная, как и «чудо», связанное с мотивами денег и обманутого доверия. Впрочем, и здесь финал (поругание веры) остается неизменным. Факт искушения констатируется, но далеко идущие выводы может сделать только читатель. Твердость веры, декларируемая в нелегких семейных обстоятельствах, может стать причиной сопоставления о. Василия Фивейского и попа Триодина из «Рыбьей самки» (1923). Но если Андреев нагнетает атмосферу ужаса и катастрофы, то зощенковский поп мизерабелен даже в бедствиях. Это тихий исповедник, ни внешне, ни внутренне, кажется, не подготовленный к испытаниям.

Гонения он переносит кротко, с легким стыдом; утешается невинными забавами; его внешняя незначительность, рыжеватость, привязанность к скромным радостям бытия «выводят» читателя на параллели с героем «Шинели». Однако смешной мужрогоносец в экстремальной ситуации проявляет силу духа и, кажется, прикасается к столь редкой у Зощенко области истинного чуда. Он водит тех, кто пришел разорить храм, по городу в поисках церкви, но она словно исчезает, а в душе попа разливается благодать. Однако чудо, даже если оно и произошло, ничего не меняет: храм осквернен, поп обесчещен и арестован. Зощенко, как это часто происходит в его рассказах, и здесь оставляет осмысление на долю читателя, лишь констатируя беспомощность «маленького человека» перед лицом мира, беспощадного и к тем, кто должен очевидно находиться под Божиим покровом. Мотив не услышанной молитвы есть и в новелле «Молитва». Баба на-

столько не уверена, что ее услышат и помилуют, что указывает расположение дома и доверчиво его уточняет, все-таки надеясь на чудо, хотя очевидна насмешка изверившегося героя-рассказчика. Одним из ярких примеров несоответствия мелочности повода и грандиозности последствия служит рассказ «Последнее Рождество» (1923). Действие здесь приурочено к дореволюционному времени, по всей видимости, для того, чтобы показать, что разочарование и неверие возникают не в связи с политическими изменениями. Рассказ об обманщике лишь формально привязан к Рождеству, однако именно этот обман становится причиной потери веры, о чем свидетельствует отказ героя-рассказчика в дальнейшем праздновать Рождество Христово (хотя с самого начала речь идет не о молитве и храме, а о житейской «составляющей» Праздника). Скорее всего, и здесь в подтексте рассказа о старичке-обманщике, воспользовавшемся сентиментальными чувствами попутчиков, проскальзывает тривиальная мысль рассказов о ненаказанных кошунниках: если Бог попускает «такое», значит, следует сделать радикальный вывод о самом Его (не)существовании. Кошунство, волновавшее еще Достоевского, теперь выступает в качестве чуть ли не основного доказательства (не)бытия Божия. Эта вполне языческая и наивная стратегия, делавшая из Господа какого-то «сторожа», обязанного немедленно реагировать на потоптанную клумбу в общественном саду, была активно задействована отечественными воителями, чему мы находим свидетельство в «Рассказе про попа» (1922). Сам поп Семён ждет, что Бог немедленно покарает учительницу, отрицающую церковь, религию и Вседержителя. Однако ничего не происходит. Поколебленный в вере поп не находит достойного ответа и начинает заниматься элементарной формой гадания «на Бога», который, оказывается, чуть ли не «обязан» дать ответ, подать знак, твердое знание, совершенно определенное знамение, как о. Василий Фивейский. Таким образом, вера испытания не выдерживает, а религия встает перед необходимостью точного знания, «математического» доказательства. Поп просит убить его на месте, обрушить храм, но не выдерживает и малого: воры, убедившись

в бедности храма, говорят об «обмане верующих», хотя никто никому никогда не обещал отзыв на образах из чистого золота, и это становится искомым «знамением». Не выдерживает малейшего сомнения и вера попа из рассказа «Исповедь» (1924). Основываясь на переданных ему на исповеди словах сына малограмотной прихожанки, он подтверждает атеистический лозунг про «химию». Кажется, глубоко потрясенным происходящим вокруг героям антирелигиозных рассказов Зощенко достаточно малейшего толчка для отречения. Наверное, самым минимальным поводом оказывается рассказ о раздавленном куличике в «Пасхальном случае» (1925). Характерно название, под которым также публиковался этот рассказ, – «Пустяковый обряд». Выголошенная до «куличика» религиозность действительно нуждается в «последней капле» – неприятности с куличиком. Давно потерянная связь с Церковью, смыслом богослужений, в том числе Страстной Седмицы и Пасхи, держится на тончайшем волоске – этом самом куличе. Оборвать его оказывается легко, и рассказ служит не только диагнозом бездуховности, но и грозным предупреждением служителям Церкви: малейшая оплошность может оказаться непоправимой, «качнуть» полуязычника в полную пустоту. Помимо пресловутого «куличика» на Пасху, последним оплотом бытового исповедания для героя Зощенко становится таинство крещения. К этому сюжету писатель обращается не однажды. В 1924 г. он создает «Агитационный рассказ (о вреде крещения)», где обращается к распространенной легенде об опасности для здоровья христианских таинств. Смерть простуженного во время крещения ребенка – главный «богословский» аргумент рассказчика написанной сказом новеллы. К той же теме Зощенко обращается в рассказе «Роза-Мария» (1938), но здесь ситуация уже нравоучительная и благостная: теперь крещение якобы частное дело человека, поп грамотно исполняет свои обязанности, а некультурное поведение «папаши» по отношению как к таинству, так и к священнослужителю, осуждается. Однако в «Розе-Марии» нарисованы необратимые последствия процесса, запущенного после 1917 г. Изображение людей Церкви, столь однозначно про-

явившееся в рассказах «Чорт» и «Монастырь» (оба 1924) (старуха, переключаясь на угодникам, готова принять помощь хоть от черта; монахи обманывают народ, на чем богатеют, но и сами становятся жертвой обмана, бранятся черными словами, грубы и ни во что не верят), подтверждает представление о том, что «нормальных» верующих в мире Зощенко просто нет. Остается лишь догадываться, что стало причиной такой картины, – отсутствие информации о многочисленных подлинных исповедниках, о глубине трагедии Церкви в СССР или художественная стратегия построения особого «зощенковского» мира, связанная с изображением рассказчика, неспособного понять саму природу религиозного чувства и смысл церковной жизни.

Как уже было отмечено, рассказ о любом виде мистики – от таинства Церкви до соблюдения глупой приметы – сопровождается теми же чувствами разочарования в действительности, материальной «пользе» от предпринимаемого религиозного действия. При этом если зощенковские «попы» – жалкие, неудачливые, запутавшиеся люди, на которых просто не надо обращать никакого внимания, поскольку ни морального авторитета, ни власти у них давно нет, то колдуны и гадалки значительно опаснее. Гибнет от страха героиня рассказа «Чёрная магия» (1922). В невыносимых для нее жизненных обстоятельствах она прибегает к колдовскому обряду, но пугается померещившегося ей «явления» черной кошки. Как случайное совпадение рисуется одновременный страх изменника-мужа, проезжавшего рядом с кладбищем. Читателю должно быть очевидно, что настоящая «черная магия» – корысть Дмитрия Наумича, загубившая его жену и лошадь. Отвратительным обманщиком становится не поп (образ, распространенный в атеистическом дискурсе), а колдун (рассказ «Колдун» (1924)). Вере в колдунов противопоставляется существование пара, электричества, швейных машинок, а абсолютная религиозная безграмотность предполагает за убийство колдуна «наказание свыше». Колдун угрожает деревенской семье несчастьем, и оно вполне соответствует логике мира раннего Зощенко: у заболевшего теленка найдена булавка под хвостом. Колдун отрекается от соде-

янного, говоря, что ее «Бог всунул», но его забивают до смерти. Таким образом, мы видим полное смешение нескольких рядов: собственно религиозного, грубо суеверного (страх «колдуна») и откровенно материалистического. Более чем характерным оказывается типичное для Зощенко доказательство беспощадности жизни – несоответствие «преступления» (укола булавки) и «наказания» – мучительной смерти виновника. Интересно при этом, что мужики-убийцы боятся не нравственной или уголовной ответственности, а кары «свыше». Смертью кончается и «Верная примета» (1924), где невинное желание человека, отрицающего приметы, съесть кусочек кренделя с запеченным «счастливым» гривенником, приводит к летальному исходу. То же советское двоемыслие осмеивается в «Человеке без предрассудков» (1924). Зато случайное совпадение, предсказание драки, явления обыденного в грубом коммунальном мире Зощенко, поднимает акции героини рассказа «Хиромантия» (1927).

Во второй половине 1920 – начале 1930-х гг. антирелигиозная тема фактически исчезает из рассказов Зощенко, возобновляясь в конце 1930-х. Помимо уже упомянутой «Розы-Марии», это такие рассказы, как «Живые люди» и «Шумные поминки» (оба 1938). В них существование Церкви признается как объективный факт, верующие хоть и признаются «отсталыми», но не осуждаются и не осмеиваются. Тенденция скорее морализаторская. Так, нехорошо исполнять свои обязанности в пьяном виде, халатно относиться к порученному делу. Но милиция подчеркнута нейтральной: никто не арестует пьяного (как и трезвого) попа, религия лживо объявляется частным делом, за которое никто никого не может осуждать («Шумные поминки»). Более того, поп, оказывается, тоже человек! И если ему негде жить, то он расположится в храме. На самом деле в таких случаях священнослужители ютились в маленьких подсобных помещениях, комнатках на колокольне, церковных сторожках. И естественно, не занимались тем, чем занимается герой «Живых людей». Здесь очевидно проявляется десакрализация общества, дошедшая до предела. Действительно, если можно обратить храм в хлев, склад или клуб (как

планирует от безысходности герой «Церковной реформы» (1924)), то почему нельзя предположить, что бездомный священник будет жить и грешить в алтаре?

Итак, антирелигиозные рассказы Зощенко 1920-х гг. являются свидетельством характерной для того времени психологии «человека массы». Крайне нуждающийся в моральной, но прежде всего в материальной, конкретной помощи, человек легко отрекается от духовной жизни, никак не связанной с приобретением реальных благ, ошельмованной и осмеянной. Потеря чувства благого Покрова, обусловленная как объективными историческими обстоятельствами, так и острым чувством богооставленности перед лицом тяжелейших испытаний, порой приводит героев Зощенко к глумливому равнодушию по отношению к одной из серьезнейших проблем человеческого бытия.

Сведения об авторе:

Руденко Мария Сергеевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Д.В. Кротова

ТЕМА ИЛЛЮЗИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. ТОЛСТОЙ

Художественное осмысление сферы иллюзий играет весьма существенную роль в творчестве Татьяны Толстой. Герои ее произведений зачастую погружены в иллюзорное пространство, они живут в том мире, который сами создали в своем воображении. В раскрытии этой темы Толстая акцентирует прежде всего этическую и психологическую грани: читатель встречает в ее прозе

размышления о том, *чем* становится иллюзия для человека, – благом или разрушением, может ли погружение в выдуманный мир быть спасением от жестокости жизни или, напротив, оно оказывается губительным для личности и рано или поздно приводит к внутреннему слому. В своем творчестве Толстая осмысливает разнообразные виды и формы проявления иллюзий, а также саму природу иллюзорных миров, «механизмы» их порождения. Наконец, особый аспект рассматриваемой темы – вопрос о соотношении художественного образа иллюзий в творчестве Толстой с постмодернистским представлением о симулякре.

Какие именно *иллюзорные миры* конструируются в прозе Толстой? Наиболее очевидным, естественным для любого человека периодом иллюзий является детство. Ребенок погружен в воображаемую действительность, существующую по своим собственным законам, не похожую на объективную реальность. Толстая часто обращается к художественному осмыслению мира детства, достаточно вспомнить первый ее опубликованный рассказ – «На золотом крыльце сидели...». Героиням рассказа, девочкам-сестрам, мир кажется наполненным чудесами. Больше всего сокровищ в доме соседа по даче, дяди Паши. Сам дядя Паша видится им царем и волшебником, чародеем и халифом: «О детские сны! О дядя Паша – царь Соломон! Рог Изобилия держишь ты в могучих руках! Караван верблюдов призрачными шагами прошествовал через твой дом и растерял в летних сумерках свою багдадскую поклажу!»¹. Дом дяди Паши действительно полон чудес: фарфоровые статуэтки, часы со стрелками в форме змей, диковинные кружева и причудливые хрустальные бокалы... Детский взгляд преобразует обыденность, наделяет ее аурой волшебства. Чаще всего Толстая в своих рассказах показывает именно счастливые детские иллюзии (хотя порой раскрывается и другая грань – страшные, пугающие образы, рожденные воображением ребенка).

Уже в первом рассказе Толстой читатель встречает поворот, в высшей степени характерный для ее писательского мышления, –

¹ Толстая Т.Н. Ночь. М.: Подкова, 2001. С. 37–38.

речь идет о *разрушении иллюзий*. Выдуманный мир оказывается растоптан, разбит. Толстая часто показывает, что иллюзии, порожденные воображением, в какой-то момент распадаются, и человек чувствует себя обманутым и растерянным перед подлинной реальностью. Так, в рассказе «На золотом крыльце сидели...» главная героиня через несколько лет, уже повзрослев, вновь приходит в дом к дяде Паше. Но где же бывшие сокровища? Одна сплошная рухлядь... «Что же, – растерянно задает она вопрос самой себе, – вот это и было тем, пленявшим? Вся эта ветошь и рухлядь, обшарпанные крашенные комодики, топорные клеенчатые картинки, колченогие жардиньерки, вытертый плюш, штопанный тюль, рыночные корявые поделки, дешевые стекляшки? И это пело и переливалось, горело и звало? Как глупо ты шутишь, жизнь! Пыль, прах, тлен»². Уже в этом рассказе появляется символический образ *пыли* – образ, сквозной для прозы Толстой. Он всегда связан с мотивами уныния, утраты, разрушения воображаемого радужного мира.

Утрата иллюзий – важнейший ракурс размышлений Толстой о траекториях человеческой жизни, о личности и судьбе. Герои Толстой зачастую оказываются беспомощны перед руинами своих иллюзий, – тех, что порой много лет пестовали, взращивали в себе. В своей прозе писательница подвергает многогранному художественному исследованию эту ситуацию: как человек переживает момент утраты иллюзий и что чувствует? В рассказе «Свидание с птицей» Толстая раскрывает душевное состояние ребенка, который под флером сказки вдруг обнаружил страшную, чудовищную и, в то же время, обыденную действительность, – и его «душа сварилась как яичный белок»³. Другой персонаж, Петерс из одноименного рассказа, в момент крушения своей мечты почувствовал себя «так, будто его задавило трамваем»⁴. По Толстой, крушение иллюзии – это не только ситуация в жизни отдельного человека, не просто случайное стечение обстоятельств,

² Толстая Т.Н. Там же. С. 40.

³ Там же. С. 85.

⁴ Там же. С. 240.

с которым тот или иной человек может столкнуться. Толстая показывает *ситуацию разрушенных иллюзий как некую бытийную модель*, как универсальную парадигму, которая реализуется практически в каждой судьбе. Падение воображаемых миров становится экзистенциальной неизбежностью, которую так или иначе приходится претерпеть любому.

Проблема столкновения иллюзии и реальности, занимающая в прозе Толстой столь существенное место, имеет глубокие корни в литературе: это, прежде всего, свойственный эпохе романтизма конфликт между мечтой и действительностью; кроме того, антиномия воображаемого и истинного оказывается весьма значима и для реалистической прозы (достаточно вспомнить «Утраченные иллюзии» Бальзака); в этом ряду также должен быть отмечен преемственный по отношению к романтической поэтике принцип символистского двоемирия. Возможно обнаружить и еще более отдаленные в историко-литературной перспективе основания подобной антитезы. Так, рассуждая о поэтике Ф. Сологуба, А.Г. Коваленко отмечает: «Двоемирие самим писателем иллюстрируется с помощью созданной им всеобъемлющей метафоры-формулы, выведенной из романа Сервантеса «Дон Кихот». По Сологубу, первым художником-солипсистом был герой из Ла-Манча, который творил иную реальность – поэтически прекрасную, – отталкиваясь от земного прототипа, пошлого и неинтересного»⁵. В сознании хитроумного идадьго объективная действительность оказывается до неузнаваемости преображена: в частности, «речь идет о трансформации реальной земной женщины Альдонсы в нереальную, иллюзорную, прекрасную Дульцинею Тобозскую»⁶. Толстая, размышляя в своих рассказах о проблеме иллюзии и действительности, продолжает длительную и богатую литературную традицию. Специфическая же смысловая направленность, свойственная писательскому сознанию Толстой и отраженная во многих ее

⁵ Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии. Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010. С. 204.

⁶ Там же.

рассказах, – художественное изображение *распада* воображаемого мира и столкновения героя с подлинной реальностью.

Зачастую в рассказах Толстой именно эпизод разрушения иллюзии, ее утраты становится композиционным центром, кульминацией, к которой стягиваются все мотивные линии повествования. После этого момента сознание героя, его взгляд на мир необратимо меняются, а зачастую потеря иллюзии ведет персонажей Толстой и к личностному слому. Именно так происходит, например, в рассказе «Река Оккервиль». Для главного героя, Симеонова, реальность обыденна, скучна и привычна, а подлинно яркая, наполненная чувствами и тонкими эмоциями жизнь – это мир его фантазии. Симеонов влюблен в голос: он собирает пластинки с записями своей любимой певицы, которую мысленно называет не по фамилии и даже не по имени, а по имени-отчеству – Вера Васильевна. Она была известна еще до революции (действие рассказа разворачивается в советские годы), и ныне пластинки с романсами в ее исполнении можно найти лишь у редких меломанов. Симеонов представляет себе саму Веру Васильевну, «наяду» начала века, – длинные перчатки, круглые каблучки, шляпа с вуалью. Вера Васильевна видится Симеонову идущей по вечерней набережной, окутанной туманом. «Подать голубой туман!» – мысленно приказывает Симеонов своему воображению. «Туман подан, Вера Васильевна проходит, постукивая круглыми каблуками»⁷. Симеонов бдительно следит, чтобы «запахи живой жизни» не проникали в «прохладный, туманный мир» воображения. Но рано или поздно, как обычно и бывает в рассказах Толстой, наступает момент крушения иллюзии, поскольку она входит в конфликтное соприкосновение с действительностью. Так, Симеонов однажды узнает, что Вера Васильевна жива, она, оказывается, не уехала за границу после революции, а живет по-прежнему в Ленинграде, и можно узнать ее адрес и приехать к ней. Симеонов решается на этот шаг. Он понимает, что увидит вовсе не дореволюционную красотку, а уже очень пожилую даму, наверное, седую и высохшую, взглянется в ее «увядшее, старин-

⁷ Толстая Т.Н. Там же. С. 336.

ной лепки лицо» и поклонится «великой забытой артистке». Встреча с Верой Васильевной происходит, и иллюзия Симеонова рассыпается в прах. Перед ним предстает тучная женщина, «на-румяненная, черно- и густобровая, громко хохочущая, раскатисто смеющаяся», с прекрасным аппетитом. По стечению обстоятельств, Симеонов приходит именно в день ее рождения. Он видит свою «даму сердца» за столом, где салаты и рыбка, огурцы и бутылки, – и иллюзорная, лелеемая воображением Вера Васильевна «была отобрана судьбой навсегда». Симеонов чувствует, что все рухнуло. «Жизнь его была раздавлена, переехана пополам»⁸. «Толстая чернобровая старуха толкнула, уронила бледную тень <...> Вера Васильевна крикнула через стол: “Грибков передайте!” – и Симеонов передал, и она поела грибков»⁹. Главный герой осознает, что подлинное наполнение его жизни ушло навсегда вместе с разрушением иллюзии. По Толстой, это не просто судьба невезучего Симеонова с его слишком богатым воображением. Крах придуманных миров, исчезновение миражей – это ситуация, которую так или иначе переживает почти каждый.

Точно так же иллюзия разрушается в рассказе «Огонь и пыль». Уже само название рассказа явственно обозначает эту тему. Огонь здесь – многомерный символ, в том числе означающий яркую, праздничную жизнь, наполненную радостью. Именно такое будущее представляет себе главная героиня рассказа, Римма. Пыль – то, чем оборачиваются мечты Риммы, та реальность, которую женщина обретает вместо воображаемого счастья. Римме в молодости казалось, что жизнь готовит для нее нечто особенное. В чем именно это счастье будет заключаться – Римма не знала, но чувствовала, что оно обязательно настанет, именно ей предназначенное, для нее предначертанное: что-то «важное, тревожное и великое шумело и сверкало впереди, будто Риммин челн <...> вот-вот должно было вынести в зеленый, счастливый, бушующий океан»¹⁰. Пока же, как кажется Римме, «жизнь шла не совсем на-

⁸ Толстая Т.Н. Там же. С. 342.

⁹ Там же. С. 343–344.

¹⁰ Там же. С. 89.

стоящая, жизнь в ожидании, жизнь на чемоданах, небрежная, легкая – с кучей хлама в коридоре, с полуночными гостями <...> Гости завидуют, да, милые мои, завидуйте, огромное счастье ждет меня впереди, какое – не скажу, не знаю сама, но голоса шепчут: жди, жди!»¹¹. В какой-то момент происходит «сбой»: обещание счастья почему-то не сбывается, «шум океана стал глуше, и на юг они так и не съездили, все откладывали на будущее, которое не хочет наступать»¹². Римме теперь кажется, «что их всех обманули»¹³. «Летний день почернел, судьба раздражила и посмеялась <...> жизнь показала свой пустой лик – свалявшиеся волосы да провалившиеся глазницы»¹⁴. Флер мечты спал, и Римма осознает, что в действительности ей уготовано: «...старая запселяя коммуналка <...> вязкий поток будущих, еще не прожитых, но известных наперед лет, сквозь которые брести и брести, как сквозь пыль, засыпавшую путь по колени, по грудь, по шею»¹⁵. Здесь момент разрушения иллюзии вновь отмечен мотивом пыли, как и в первом рассказе Толстой.

В этом рассказе, как вообще в трактовке темы иллюзии в творчестве Толстой, можно увидеть *связь с размышлениями Б. Пастернака* – в частности, с его представлением о том, что подлинное существование нельзя отменить, временно приостановить. Один из любимых героев Пастернака, Юрий Живаго, рассуждает: «...точно существование можно на время отсрочить (какая бессмыслица!)»¹⁶. Для Пастернака этот принцип оказывается равно значим и в отношении исторических судеб страны, и в отношении частной человеческой жизни. Тот, кто пытается «отложить» подлинное бытие, неизбежно терпит крах. Героиня рассказа «Огонь и пыль», выбирая для себя именно такой путь, отодвигая настоящую жизнь на будущее, приходит к печальному

¹¹ Толстая Т.Н. Там же. С. 89; 93.

¹² Там же. С. 96.

¹³ Там же. С. 99.

¹⁴ Там же. С. 102.

¹⁵ Там же. С. 103.

¹⁶ Пастернак Б.Л. Избранное: в 2-х т. Т. 2. Доктор Живаго. СПб.: Кристалл; Респекс, 1998. С. 156.

итогу, ощущению безрадостности и бессмысленности своего существования.

Размышляя о ситуации разрушения иллюзий в творчестве Толстой, нельзя не вспомнить рассказ «Факир». Кумир главной героини, Филин, оказывается вовсе не исключительным человеком, как ей казалось поначалу, а вполне заурядным обывателем, да еще и к тому же подловатым обманщиком. Заключительные абзацы рассказа передают ощущение полного распада, гибели иллюзорных представлений главной героини: «Прощай, розовый дворец, прощай, мечта!»¹⁷. «Речи твои», – мысленно обращается она к своему бывшему кумиру, – «лишь фейерверк в ночи, минутный бег цветного ветра, истерика огненных роз во тьме над нашими волосами <...> Что ж, сотрем пальцем слезы, размажем по щекам, заплюем лампы: и бог наш мертв, и храм его пуст. Прощай!»¹⁸.

Порой в рассказах Толстой раскрывается и совсем иная грань в понимании темы иллюзии. Толстая показывает, что *иллюзия может сыграть исключительно благую, даже спасительную роль для личности*. Погружение в воображаемые миры не ведет к душевному разрушению и надлому, если человек остается в плену этих миров и верит в них до конца. Но подобный поворот встречается у Толстой намного реже, чем разрушение иллюзии. Самый яркий пример именно такого решения темы – рассказ «Соня», где главная героиня становится жертвой жестокой игры: приятели, чтобы посмеяться, забрасывают Соню письмами от якобы влюбленного в нее мужчины, а потом для потехи читают Сонины ответы. Но благодаря этой игре главная героиня верит, что она действительно любима, и, в свою очередь, всей душой влюбляется в придуманного Николая. Это чувство и становится истинным содержанием ее жизни. Соня «сохранила верность мечте, не изменила ей, не разочаровалась, она уходит из жизни, жертвуя собой ради <...> никогда не существовавшего мифиче-

¹⁷ Толстая Т.Н. Там же. С. 229.

¹⁸ Там же. С. 230.

ского возлюбленного»¹⁹. Но подобная интерпретация темы иллюзии встречается у Толстой редко, значительно чаще на первый план выходит совсем иная психологическая и художественная грань – разрушение миражей и, как следствие, утрата личностью эмоциональной опоры, потеря всего того, во что человек искренне верил.

Конструирование иллюзорных миров в высшей степени характерно для постмодернистского сознания. Творчество Толстой зачастую небезосновательно соотносят с эстетическими и мировоззренческими принципами постмодернизма, хотя в художественном мышлении писательницы взаимодействуют разнообразные тенденции, среди которых также и реалистическая, и неомодернистская. Продуктивным было бы сравнение трактовки темы иллюзий у Толстой и у автора, более близкого к собственно постмодернистской эстетической системе, – речь идет о *В. Пелевине*. В его прозе также конструируются воображаемые миры, его персонажи также живут в плену собственных представлений. Но Пелевин, в отличие от Толстой, не склонен разбивать те иллюзии, которые в полной мере владеют сознанием его героев. Достаточно вспомнить финал романа «Омон Ра»: главный герой чудом выбирается из подземный метро, где ведутся фальшивые телесъемки о покорении космоса, он оказывается в вагоне поезда, следующего по красной ветке, но при этом нисколько не отдает себе отчета в происходящем. Омон полностью уверен, что по-прежнему перемещается в космическом пространстве: «Полет продолжается, – подумал я <...> Я поднял глаза на схему маршрутов, висящую на стене рядом со стоп-краном, и стал смотреть, где именно на красной линии я нахожусь»²⁰. Омону кажется, что он все еще выполняет полученное задание и движется в соответствии с обозначенной красным цветом маршрутной линией лунохода. Его иллюзия вовсе не разбивается, и он совершенно не осознает подлинную реальность. Точно

¹⁹ Беневоленская Н.П. Рассказ Татьяны Толстой «Соня»: иллюзия нравоописательного контраста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. 2009. № 3. С. 10.

²⁰ Пелевин В.О. Омон Ра. М.: Издательство «Э», 2015. С. 157–158.

так же как ее не осознает и главный герой романа «Чапаев и Пустота», в восприятии которого образы действительности прочно и причудливо сплетаются с порождениями его собственного воображения. Иллюзия у Пелевина – это истинный постмодернистский симулякр. Миры, порождаемые сознанием каждого из пелевинских героев, соотносимы «лишь с другими симулякрами, которые и создают нереальный постмодернистский мир симуляций и неподлинностей»²¹. Пелевин не ставит своей целью преодолеть симулякр, вывести своих героев за пределы воображаемого мира и заставить их столкнуться с истинной реальностью. В рассказах Толстой сама художественная природа иллюзии иная, глубоко отличная от постмодернистского симулякра²²: между иллюзией и действительностью существует четкий водораздел, осязаемая грань, и Толстая почти всегда заставляет своих героев рано или поздно эту грань перейти (что, как правило, оборачивается для них глубоко драматическими последствиями).

Бывает ли в прозе Толстой, что иллюзия не разбивается, а, напротив, материализуется, *получает реальное, вещественное наполнение*? Да, такой поворот тоже возможен: те образы, которые жили лишь в сознании, вдруг оказываются воплощены в действительности. Но воплощение порой становится не менее страшно, чем разрушение иллюзии. С подобной творческой стратегией читатель встречается в романе «Кысь». В начале романа кысь – это и есть иллюзия, нечто воображаемое, мыслимое, представляемое. К концу романа эта иллюзия в определенном смысле становится реальностью. В кысь «превращается» сам Бенедикт – он готов убивать «голубчиков», подцепляя их крюком, чтобы овладеть книгами. Материализация иллюзии становится не менее пугающей и губительной, чем разрушение воображаемого мира.

Тема иллюзии в художественном мире Толстой реализуется многопланово, на разных уровнях. Она затрагивает не только

²¹ Голубков М.М. История русской литературной критики XX века. М.: Юрайт, 2016. С. 330.

²² Логика постмодернистского симулякра действует в полной мере в романе Т. Толстой «Кысь».

уровень человеческой личности. Иллюзорным может быть, например, *образ города*. Таковым предстает, конечно же, Петербург, – например, в рассказе «Чужие сны». Образ города-фантома – важнейшая грань петербургского мифа, которая присутствует у целого ряда авторов и XX, и XIX вв., а начинается формироваться еще три столетия назад, во времена строительства Петербурга. У Толстой подобные мифологические представления получают очевидное продолжение и развитие. Царь Петр, размышляет Толстая, «построил город своего сна, а потом умер <...> Он-то умер, а город-то остался, и вот, жить нам теперь в чужом сне»²³.

«Петербург не существует уже»²⁴, – так начинается свою статью о романе Андрея Белого Н. Бердяев. И Толстая тоже представляет Петербург городом, будто бы не существующим объективно. Его облик сплетается из снов тех, кто населяет его сейчас, кто жил здесь когда-то и претворил образ города в своих стихах и прозе: «Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок развесили свои сны по всему городу, как тонкую морозящую паутину, сетчатые дождевые покрывала»²⁵.

Петербург – город парадоксов, иллюзий необъяснимых, не поддающихся логическому осмыслению. «Когда на Литейном, в душном пекле лета, глаз ловит надпись на табличке в подворотне: “Каждый день – крокодилы, вараны, рептилии!” – что нужно об этом думать? Кто тут ворочался в портвейновом кошмаре? <...> Кто послал этот отчаянный крик и откуда – с привидевшейся Амазонки? С призрачного Нила?.. И чем ему можно помочь?»²⁶. Но в Петербурге, как в пространстве нереальном, «никому ничем нельзя помочь, разве что жить здесь, видеть свои собственные сны и развешивать их по утрам на просушку на

²³ Толстая Т.Н. Девушка в цвету. М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 31.

²⁴ Бердяев Н.А. Астральный роман. Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 438.

²⁵ Толстая Т.Н. Там же. С. 31.

²⁶ Там же. С. 38.

балконных перилах, чтобы ветер разносил их, как мыльную пену, куда попало...»²⁷.

В творчестве Толстой находит отражение специфическое, но, в то же время, целостное понимание *природы иллюзий*. По Толстой, иллюзия – то, что почти не поддается называнию, описанию и зачастую *не может быть выражено в слове*. Иллюзия имеет «дословесную» природу, она существует на уровне ощущений, впечатлений, переживаний, для которых невозможно подобрать слова. Так, в рассказе «Огонь и пыль» Римма мечтает о том, что она *не может назвать*. У Риммы есть лишь предчувствие какого-то неописуемого счастья, которое ее ждет в будущем. В чем это счастье будет заключаться – Римма не знает, в ее сознании встают лишь неясные, смутные образы. В рассказе «Река Оккервиль» иллюзорный мир Симеонова – это мир звучаний, а также тех ощущений и впечатлений, которые порождаются звуком. Слово оказывается для них слишком «тяжелой» фактурой. Толстая осмысливает природу иллюзии именно в таком ключе уже в произведениях 1980-х гг., и подобные же представления развиваются в ее творчестве 2010-х гг. Так, в рассказе «Легкие миры» (2014) Толстая выводит фигуру американского студента-аутиста, наделенного писательским даром. Этот человек, как поясняет Толстая в одном из интервью, «был настоящий природный писатель, волшебный, человек, музой поцелованный. С ним можно было без слов разговаривать, общаться толчками воздуха»²⁸. Его одаренность – в том, что он умел проникать в иллюзорные миры, мог «легко проходить сквозь стены слов на те подземные поля, что засеяны намерениями, и где ходит ветер смысловых движений и шелестят причины»²⁹. Если реальность поддается словесному описанию, номинации, то иллюзия – именно то, что лежит

²⁷ Толстая Т.Н. Там же. С. 31.

²⁸ «Татьяна Толстая о дурновкусии и нелюбви к денежной работе». Интервью [Электронный ресурс]. URL: https://www.dp.ru/a/2015/11/19/Tak_chto_ja_budu_v_skafoandre (дата обращения 15.08.2019).

²⁹ Толстая Т.Н. Легкие миры. М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 169.

вне рационального осмысления. И именно эта сфера, по Толстой, является подлинным источником творчества (что особенно очевидно в таких рассказах, как «Легкие миры», «Дым и тень» и др.).

Итак, тема иллюзии – важнейшая содержательная грань художественного мира Толстой, которая получает многоаспектное истолкование. В центре внимания писательницы находится именно тема *разрушенных* иллюзий, которая осмысливается в разных ракурсах: онтологическом (по Толстой, утрата иллюзий является своего рода экзистенциальной неизбежностью), психологическом (*как* человек переживает момент утраты иллюзий и какие изменения происходят с его личностью) и даже гносеологическом (поскольку порой именно в результате разрушения иллюзий человек познает подлинную действительность и самого себя). Тема иллюзий является сквозной для прозы Толстой: писательница обращается к ней в своем первом рассказе и в первых сборниках, затем в романе «Кысь», в творчестве 2000-х гг., а также в книгах, написанных совсем недавно (например, «Легкие миры»), где наибольшее внимание уделено исследованию взаимосвязи между сферой иллюзий и природой художественного творчества.

Сведения об авторе:

Кротова Дарья Владимировна, кандидат филологических наук, преподаватель МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

Митико Комия

**ИЗМЕНЕННЫЕ ФИНАЛЫ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЬЕСЫ Ю.К. ОЛЕШИ
«ЗАГОВОР ЧУВСТВ» ПОД ВЛИЯНИЕМ
ПОСТРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЦЕНЗУРЫ**

Как известно, в постреволюционный период ограничение властью права на свободу печати притесняло писателей. Так, Ю.К. Олеша после запрета фильма по его сценарию «Строгий юноша» в 1936 г. лишился возможности публиковать свои книги, что нанесло сокрушительный удар по его творческой силе. Каковы были особенности влияния цензуры на творчество Олеси? В данной статье рассматривается процесс оценки цензурой романа «Зависть» и пьесы «Заговор чувств» перед их выходом в свет. При этом уделяется особое внимание финальным частям рассматриваемых произведений. Они подверглись коренным изменениям с целью получения разрешения на публикацию и постановку на сцене. Хотя в наши дни «Зависть» и «Заговор чувств» широко известны как классические произведения, их финальные части были изменены под влиянием цензуры.

А. Игнатова в своей работе анализирует изменение финала «Зависти»¹. В машинописном черновике романа², созданном по окончательному варианту рукописи³, порядок глав отличается от их порядка в первом издании, опубликованном в журнале «Красная новь»: после главы 7 следуют главы 10, 11, 12, а в конце романа – глава 9, со сценой на стадионе. По сюжетному развитию: Кавалеров, потерпев неудачу в «заговоре чувств» и попав в без-

¹ Игнатова А.М. Роман Ю.К. Олеси «Зависть»: История создания; Опыт научного комментария: дис ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 183–186.

² РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 18, л. 87–108, 115–117.

³ РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 17, л. 175.

образный любовный треугольник, пришел на стадион, чтобы убить своего благодетеля Андрея Бабичева. Таким образом, порядок событий в черновиках резко отличается от их хронологии в итоговом опубликованном варианте.

К тому же, в черновых вариантах сама сцена на стадионе совсем другая, нежели в опубликованном. Кавалеров не мог найти себе места в новом обществе, и Валя, молодая девушка, выступавшая одним из примеров новой советской жизни, идеологом которой был Андрей Бабичев, в эпизоде на стадионе не увидела его. Однако в машинописном черновике Валя заметила Кавалерова, а он ударил ее по лицу, разорвал платье, рыдая от осознания того, насколько девушка была духовно чиста. В черновиках эта сцена расположена в конце романа, что придает образу Кавалерова трагическую окраску: он предстает как интеллигент, которого в постреволюционном обществе из-за связи с буржуазией считали врагом.

Различия между финалами в опубликованном тексте, в рукописях и машинописном варианте объясняются тем, что черновики были изменены под влиянием цензуры. А. Кокорин доказывает, что Олеша не смог сопротивляться указанию внести изменения, данному редактором журнала «Красная новь», в котором «Зависть» впервые вышла в свет, хотя сам автор предпочитал первоначальный вариант финала⁴. Таким образом, редактор смог настоять на внесении серьезных корректив, не взирая на первичный замысел писателя, и причина этого заключается в своеобразной роли редакторов в 1920-х гг. Цитируя статью, опубликованную в то время, Е. Добренко отмечает, что в середине 1920-х гг. редакция должна была выступать по отношению к автору в роли «литературной консультации», куда начинающий писатель шел не только затем, чтобы попытаться счастье быть опубликованным, но и затем, чтобы получить наставление, совет, как работать

⁴ Кокорин А.В. Автор, наборщик, корректор и редактор в работе над прижизненными изданиями «Зависти» Ю.К. Олеси // Текстология и историко-литературный процесс: Сборник статей / Под ред. А.О. Бурцевой, Ю.И. Красносельской, Л.А. Новицкас, А.Н. Першкиной, А.С. Федотова. М.: Буки Веди, 2017. С. 172–174.

дальше⁵. Очевидно, редакторы имели большое влияние на начинающих писателей.

Кроме того, причина подобной ситуации также состояла в том, что сама редакция была заключена в жесткие рамки цензуры. В советский период контроль над литературой и деятельностью по культуре осуществлял Главлит (Главное управление по делам литературы и издательств), основанный в 1922 г. Перед проверкой в этой организации произведение проходило через редакторскую цензуру, осуществляемую сотрудниками издательств, журналов, газет и т. д. Редакторы подвергали тексты жесткой идеологической правке, ничуть не уступая в этом смысле собственно цензурным инстанциям⁶. Таким образом, у Олеси не было возможности возразить редактору-цензору относительно внесения изменений.

В результате тоталитарного контроля сюжет романа «Зависть» был изменен, и на этом история о влиянии цензуры на данное произведение не заканчивается. В связи с восторженными откликами на роман в печати вскоре после публикации было решено поставить его на сцене, что повлекло за собой еще большее изменение сюжета. Поставить пьесу по «Зависти» предложил Театр им. Вахтангова. Олеса, охотно согласившись на этот проект, немедленно принялся за работу над сценарием. При этом он переименовал произведение в «Заговор чувств» – по названию интриги против Андрея Бабичева, задуманной его братом Иваном. К тому же автор, не придерживаясь сюжета романа, внес в развитие действия значительные правки. В результате этого сцена в последнем, седьмом акте, по замыслу автора, происходит на стадионе, что имеет особую значимость для нашего исследования. В пьесе писатель снова перенес действие финала на футбольный матч, от чего он отказался в романе.

⁵ Добренко Е.А. Формовка советского писателя: социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. С. 407.

⁶ Блюм А.В. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929–1953. СПб.: Академический проект, 2000. С. 15.

Таким образом, первоначально Олеша завершил пьесу финалом из своего черновика, то есть так, как он хотел закончить свой роман. Однако в конечном счете эта часть подверглась еще большим изменениям под влиянием цензуры, и надежда автора на реализацию своих идей была безжалостно разбита.

Рукописный окончательный вариант, законченный в августе 1928 г., отражает первоначальный замысел Олеси.

Андрей. Если ты сейчас не уйдешь отсюда, я прикажу тебя арестовать.

Иван. Меня выпустят. Я безвредный. Я не волшебник, Андрюша, я фокусник. А за то, что ты разговариваешь со мной в таком тоне, я [*растопчу*] обезчещу (sic!) твою дездемону. (Опрокидывает стол, катится колбаса.)

Иван. Ну что ж! Хватай меня! Казни! Подожди, Андрюша! [*поднимая*] Еще не все...

(Поднимает колбасу, швыряет ее в лицо Андрею.)

Паника.

Кавалеров! Кавалеров! Режьте его! Да здравствует заговор чувств! Вот он! Вот он сияет! Кичится! Бейте его, бейте его! Кавалеров!

Ивана хватают.

Уже давно упала, валяется подушка.

Кавалеров поднимается к группе Андрея.

Появляется Валя.

Иван (кричит, бьется в схвативших его руках). Вот он идет мститель! Он зарежет тебя... Ага? Бледнеешь? Боишься? Страшно тебе, Андрюша? Бейте его! Бейте!

Кавалеров поднимается. В руках у него бритва. Он увидел Валю.

Валя. Неправда! Мы не боимся! [*Чего ты хочешь от нас?*] Не бойтесь, не бойтесь, он не убьет вас!

Кавалеров уронил бритву, оглянулся, делает попытку поднять, не может, остается на лестнице, падает на ступеньки (sic!).

Вбегает Витя, дамочка в зеленом, сильно пьяный гость, менее пьяный гость (из шестой сцены).

Витя. Мы опоздали! Он убил себя...

Иван. Он жив! Он жив! Он не умер... Он чучело, он кукла! Несите в музей, Кавалерова! [*Несите в музей Кавалерова!*] Несите куклу в музей. Несите в музей человека, у которого украли жизнь!

(Вырывается, поднимает подушку, спешит к Кавалерову, кладет Кавалерова голову на подушку.)

Вот так... вот так... Вот подушка тебе, друг мой... Не плачь, Кавалеров, не [плачь] надо плакать... Страсти окончены, начинается матч...

Марш. Идут футболисты по лестнице, двадцать два человека в пестрых одеждах.

Занавес.

Конец⁷.

Когда Валя смело выступила против Кавалерова, он уронил бритву. Он осознал свое бессилие перед молодежью нового советского общества. Слова Ивана Бабичева «Страсти окончены, начинается матч» означают не что иное, как объявление поражения представителей дореволюционных поколений, которые противодействовали людям нового времени. Пьеса заканчивается открытием футбольного матча, символизирующего процветание новой страны. Таким образом, в концовке чернового варианта пьесы Олеша еще раз пытается выразить свое горе и чувство вины интеллигента старого поколения перед сторонниками нового общества из-за невозможности соответствовать критериям нового времени.

До премьеры пьеса несколько раз подверглась изменениям под давлением цензуры. В первую очередь, влияние оказывала цензура художественного совета театра им. Вахтангова, то есть редакторская. В архиве хранится машинописный текст пьесы с пометками от руки, но данный почерк принадлежит не Олеше. Эти пометки сделаны в то время, когда пьеса получила разрешение. По всей вероятности, Олеша переписал ее на основе конкретных указаний от совета.

⁷ РГАЛИ, ф. 358, оп. 2, ед. хр. 40, л. 125–127.

Андрей. Если ты сейчас же не уйдешь отсюда, я прикажу тебя арестовать.

Иван. Меня выпустят. Я безвредный. Я не волшебник, Андриюша, я фокусник. И вот последний фокус: летающая колбаса. / Схватил колбасу, размахнулся – паника, – бросил колбасу в лицо Андрею/. / Сам испугался/. Браво. Браво. Война об’явлена. Долой колбасника... / Его хотят схватить. Он бежит. Он держит подушку, как орудие защиты/. Кавалеров, Кавалеров. Режьте его. Да здравствует заговор чувств.

/ Его схватывают. Покатила подушка/.

/ Кавалеров поднимается к группе Андрея. В руках у него бритва. В полной тишине поднимается по лестнице Кавалеров. Все ближе к Андрею. Тишина... Заносит бритву. Андрей захватывает его за плечи, швыряет. Кавалеров катится по лестнице.

Появляется Валя. Видит происшедшее. Группа. Вбегают Витя, дамочка в зеленом, сильно-пьяный гость, менее пьяный гость / из шестой сцены/.

Витя. / увидел лежащего на ступеньках Кавалерова/. Ах, мы опоздали, он убил себя.

Иван. Он жив. Он жив.... Он чучело, он кукла. Несите куклу в музей. Несите в музей человека, у которого украли жизнь.

Кавалеров. / у ног Вали/. Выколите мне глаза, Валя... я хочу быть слепым... Я должен быть слепым, чтобы не видеть вас... вашего праздника...вашего мира.../ поникает/.

Андрей. Убрать их. Кавалерова – в диспансер, фокусника – в ГПУ, подушку – старьевщику. Начинается матч.

Марш. Футболисты.
ЗАНАВЕС⁸.

Следует обратить внимание, что, в отличие от рукописного окончательного варианта, здесь Андрей Бабичев перед Кавалеровым с бритвой не бледнеет, а смело борется с ним и отражает атаку. В то же время Валя появляется только после того, как Андрей останавливает Кавалерова, таким образом, ее участие в дан-

⁸ ОР ИМЛИ РАН, ф. 161. оп. 1. ед. хр. 2. л. 58.

ной сцене сводится к роли простого свидетеля. Здесь изменения не такие значительные, как в последующем варианте, который будет рассмотрен ниже, однако смысл концовки уже отличается от того, что было в финале рукописи. В рукописном варианте Кавалерова побеждает молодое поколение, которое символизирует Валя. В исправленном же тексте герой терпит поражение перед лицом старого большевика Андрея Бабичева – представителя поколения, которое совершило революцию и занимает значительное место в общественной иерархии. В финале первоначального варианта писатель с надеждой изобразил молодое поколение, возложив на его плечи ответственность за будущую страну, несмотря на то, что это поколение было чужим для интеллигента, молодость которого прошла до революции. Версия художественного совета театра скорее утверждает непоколебимость уже установленного режима. В этом смысле новый вариант был более предпочтителен для власти.

Кроме того, имеется и более поздний вариант пьесы «Заговор чувств», который был создан для того, чтобы пройти через проверку Главреперткома (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром), основанного Главлитом в 1923 г. Проверка данной организации была настолько жесткой, что, например, в 1929 г., когда пьеса «Заговор чувств» была одобрена, примерно половина других пьес не получила разрешения на постановку. В результате, финал «Заговора чувств» вновь претерпел изменения.

ВАЛЯ. Здравствуйте, Кавалеров...

КАВАЛЕРОВ. Здравствуйте...

ВАЛЯ. Что с вами? Не сердитесь на меня, Кавалеров за то, что я ударила вас.

КАВАЛЕРОВ. Я не сержусь... Валя. Вы жена Андрея Петровича?

ВАЛЯ. Еще нет...

КАВАЛЕРОВ. Я сейчас зарежу его бритвой...

ВАЛЯ. Вы? Ну, хорошо, режьте... Андрей Петрович...

КАВАЛЕРОВ. Валя!..

ВАЛЯ. Андрей Петрович, Кавалеров пришел тебя резать...

АНДРЕЙ. Меня? Сейчас?.. Здесь? Ладно... что мне что мне прикажете делать? Ложиться? Снимать воротничек (sic!)?

ШАПИРО. Ну, кажется, начинается Шекспир...

АНДРЕЙ. Чем вы хотите резать меня?

ВАЛЯ. Бритвой.

АНДРЕЙ. О, будем резать, Кавалеров! /берет у Кавалерова бритву, режет колбасу/. Так, режем... слышите аромат.

ИВАН. Режьте его... долой колбасников. Режьте его.

КАВАЛЕРОВ. Нет, это не так... Дайте мне бритву. /КАВАЛЕРОВ вырывает у Андрея из рук бритву и направляется с бритвой к Ивану/.

ЗИНОЧКА. Держите его...

ИВАН. Я понимаю... я понимаю... /все свидетели Ивана в панике отступают/.

/ИВАН бежит за сцену. Оттуда крик его/.

КАВАЛЕРОВ /выбегает из за кулис/. Вот я убил его... Я убил свое прошлое... Я прошу слова...

АНДРЕЙ. Страсти окончены... Начинается матч. /свисток. Спуск футболистов по трэку/.

КОНЕЦ⁹

Можно заметить, что в этом варианте исчез эпизод, в котором Иван Бабичев бросает колбасу в лицо брата. Группа Андрея здесь унизительно насмехается над Кавалеровым с бритвой. Самое же существенное отличие данного варианта от предыдущих в том, что здесь Кавалеров убивает Ивана Бабичева своей бритвой. Сценарий с этим же финалом был использован при постановке пьесы на сцене Театра им. Вахтангова.

Как изменился смысл финала «Заговора чувств» под влиянием цензуры Главреперткома? В первую очередь очевидно, что в пьесе еще в большей степени отразилась поддержка существовавшего режима. Убийство Ивана Бабичева подразумевает скры-

⁹ ОР ИМЛИ РАН, ф. 161. оп. 1. ед. хр. 3. л. 63–64.

тое предупреждение о том, что социальному аутсайдеру, который сопротивляется фавориту власти и планирует заговор, суждена смерть. К тому же, исчез эпизод, в котором Иван Бабичев бросает колбасу. Группа Андрея уже не считает нападки Кавалерова серьезными.

Очевидно, что по сравнению с первоначальной рукописью смысл финала пьесы коренным образом изменился. В рукописном варианте Олеша пытается выразить горе интеллигента, оказавшегося в условиях нового постреволюционного общества. В новом варианте же, после проверки цензурой, Кавалеров, убив Ивана Бабичева, декларирует, что он убил свое прошлое. Это означает, что, предав смерти того, кто не смог приспособиться к новому обществу, он вошел в группу людей, угодных руководящему строю. Андрей Бабичев обращается к Кавалерову со словами «страсти окончены», при этом в рукописи они были произнесены Иваном Бабичевым. В устах Андрея эти слова уже имеют иной смысл и звучат как благословение Кавалерова, изменившего свои жизненные взгляды. Сама пьеса заканчивается футбольным матчем, который эффектно подчеркивает значение этой сцены, символизируя процветание новой советской страны. Следует обратить внимание, что здесь отсутствует обвинение Кавалерова в убийстве. Можно предположить, что в 1920-х гг., в преддверии Большого террора, убийство представителей антиобщественных групп считалось неизбежным. Таким образом, пьеса «Заговор чувств», в которой автор с точки зрения собственной позиции отобразил страдание от невозможности приспособиться к новому обществу, в процессе постановки на сцене потеряла свой изначальный смысл. Новой идеей пьесы, вложенной в нее уже не автором, а представителями других социальных лагерей, стало осуждение социального аутсайдера.

Пьеса «Заговор чувств» была впервые полностью издана в 1968 г. после смерти Олеси. Это произошло благодаря Хрущевской оттепели, когда писатель, в середине 1930-х гг. лишенный возможности публиковаться, был реабилитирован. Для публикации выбрали не поставленный на сцене Театра им. Вахтангова

вариант, а более близкий по содержанию к первоначальной рукописи, который, по всей вероятности, был написан до редакторских правок в художественном совете театра.

Андрей. Если ты сейчас же не уйдешь отсюда, я прикажу тебя арестовать.

Иван. Меня выпустят. Я безвредный. Я не волшебник, Андрюша, я фокусник. И вот последний фокус: летающая колбаса. *(Схватил колбасу, размахнулся – паника, бросил колбасу в лицо Андрея. Сам испугался.)* Браво, браво! Война объявлена. Долой колбасника! А? Здорово? Ну что ж... Хватай меня. Казни.

Его хотят схватить. Он бежит. Он держит подушку, как оружие защиты.

Кавалеров! Кавалеров! Режьте его! Да здоровствует заговор чувств! Бейте его! Бейте его!

Его схватили, покатила подушка.

Кавалеров поднимается к группе Андрея. Появляется Валя.

Иван *(бьется в схвативших его руках)*. Вот он идет, мститель! Ты видишь? Он зарежет тебя. Ага... Бледнеешь? Страшно тебе, Андрюша?

Кавалеров поднимается. В руках у него бритва. Он увидел Валю.

Валя. Неправда! Мы не боимся. Не бойтесь! Не бойтесь! Не бойтесь!

Кавалеров уронил бритву, оглянулся, делает попытку подняться, не может, садится на ступеньку.

Кавалеров. Что ж... теперь и я прошу минутку внимания... Андрей Петрович, я поднял на вас руку... и не могу... судите меня... накажите... выколите мне глаза... я хочу быть слепым... Я должен быть слепым, чтобы не видеть вас... вашего праздника... вашего мира...

Валя. Андрей Петрович, надо кончать. Футболисты ждут.

Вбегают Витя, дамочка в зеленом, сильно пьяный гость, менее пьяный гость (из шестой сцены).

Витя *(увидев лежащего на ступеньках Кавалерова)*. Ах, мы опоздали! Он убил себя!

Иван. Он жив. Он жив. Он не умер. Он чучело. Он кукла. Несите в музей Кавалерова. Несите куклу в музей. Несите в музей человека, у которого украли жизнь.

Андрей. Убрать их. Начинайте матч!

Марш. Идут футболисты по лестнице. Двадцать два человека в пестрых одеждах. Рукоплескания.

Занавес¹⁰.

Следует оговориться, что в данной версии есть несущественные отличия от первоначального рукописного варианта: здесь появился монолог Кавалерова после неудачной попытки убийства Андрея Бабичева, а также исчез эпизод, где Иван Бабичев кладет голову Кавалерова на подушку. Однако имеется сцена с колбасой, и также Андрей Бабичев здесь испытывает страх перед Кавалеровым с бритвой. Все это позволяет предположить, что данный вариант является близким к первоначальной рукописи. Очевидно, одной из причин того, что версия, поставленная на сцене в конце 1920-х гг., не была опубликована, являются настроения читателей во время Оттепели, которые могли посчитать убийство Ивана Бабичева в финале уже перегибом.

Как и многие другие советские писатели, Олеша опубликовал свое произведение, пройдя через жесткий контроль. В связи с этим следует иметь в виду, что во всех опубликованных ныне известных текстах писателя остаются следы влияния цензуры и что, вероятно, оригинальный замысел автора в них отражен не полностью. Олеша старался выразить горе советского интеллигента в финале романа «Зависть» и пьесы «Заговор чувств», однако в обоих случаях этой идее воспрепятствовали цензоры. Писатель и его произведения пострадали от двойного давления, и за счет этого его попытка высказать чувство отчужденных от общества была совершенно уничтожена цензурой. В конечном счете в таком безвыходном положении Олеша стал отрицать самого себя как интеллигента и оказался в творческом тупике. Изящный автор-

¹⁰ Олеша Ю.К. Заговор чувств // Олеша Ю.К. Пьесы. М.: Искусство, 1968. С. 88–89.

ский стиль Олеши, в общем, был сформирован благодаря детству, проведенному в аристократической семье, и образованию интеллигента, однако критики и читатели считали его результатом влияния буржуазных настроений и «антиобщественного» характера. Когда Олеша писал «Заговор чувств», он был в зените славы благодаря огромному успеху «Зависти». Однако, очевидно, несмотря на это, писатель чувствовал некую отчужденность от общества как представитель социального меньшинства.

Сведения об авторе:

Комия Митико, кандидат филологических наук, postdoctoral research fellow, Japan Society for the Promotion of Science (Токио, Япония).

Е.В. Жуйкова

А.И. СОЛЖЕНИЦЫН И ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Название статьи звучит несколько парадоксально: казалось бы, какое отношение мог иметь писатель, продолжающий традиции реалистической прозы в XX веке, к глубоко чуждому ему явлению постмодернизма? Но не все так просто, как представляется на первый взгляд.

Названная тема подразумевает несколько ракурсов. Первый напрашивается сразу – как же сам писатель оценивал это культурное явление, которое ему довелось застать? К счастью, А.И. Солженицын старался облегчать долю будущих исследова-

телей и объяснять многие свои тексты, а также высказываться по ключевым вопросам. Разгадку отношения писателя к постмодернистской эстетике дает работа «Игра на струнах пустоты» – ответное слово А.И. Солженицына на присуждение литературной награды Американского Национального клуба искусств в 1993 г., которое на церемонии было оглашено его сыном Игнатом.

Нетрудно догадаться, что писатель постмодернизма не одобрял. В названной работе он рассматривается как вторичная система, и термин «вторичность» явно воспринимается А.И. Солженицыным в отрицательном ключе, в то время как сами постмодернисты нередко ставили это себе в заслугу. Многократно повторяется в работах его высказывание о том, что постмодернизм – это «опасное культурное явление»: «Философия постмодернизма размонтировала современный мир до полной идеологической структурности, до мировоззренческого распада, до отсутствия любых внятных мыслей, до состояния кладбища, где нет ничего живого, но любая вещь или идея издает запах тлена»¹.

Также писатель пытается оценивать постмодернизм в аксиологических категориях: «Для постмодерниста мир – не содержит реальных ценностей»². Применительно к постмодернизму как эстетической системе он говорит об утрате ответственной организующей силы, а эта категория в художественном мире самого писателя очень важна. Для А.И. Солженицына такой организующей силой был, безусловно, Бог. Это отсылает нас к Нобелевской лекции, где лауреат выделяет два типа художника: первый «мнит себя творцом этого мира»³ и подгибается под непосильной ношей, а второй «знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога, хотя еще строже его

¹ Цит. по: *Иванова Н.* Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7-pr.html> (дата обращения 21.04.2019).

² *Солженицын А.И.* Игра на струнах пустоты [Электронный ресурс]. URL: <http://foma.ru/igra-na-strunax-pustoty.html#> (дата обращения 21.04.2019).

³ *Солженицын А.И.* Нобелевская лекция // *Солженицын А.И.* Публицистика: В 3 тт. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1997. Т. 1. С. 8.

ответственность за все написанное, нарисованное, за воспринимающие души. Зато: не им этот мир создан, не им управляется, нет сомнения в его основах, художнику дано лишь острее других ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него – и остро передать это людям»⁴. Эта концепция осознания себя как создателя текста, да еще и сопряженная с божественным началом, противоречит постмодернистским идеям о смерти как автора, так и Бога.

Несмотря на то, что А.И. Солженицын в этой статье выступает как критик постмодернизма, в ней можно найти высказывания, близкие постмодернистскому подходу. Так, например, писатель возлагает на литературу и литераторов рубежа девятнадцатого и двадцатого столетий вину за последующие исторические события, в частности, за Революцию 1917 года: «Этот агрессивный порыв можно было бы счесть всего лишь амбицией честолюбий, если бы в России <...> он не предварил, не предсказал собою и своими ухватками – вскоре наступившую разрушительнейшую физическую революцию XX века. Сотрясательная революция, прежде чем взорваться на улицах Петрограда, взорвалась в литературно-художественных журналах петроградской богемы. Это – там мы слышали сперва и уничтожающие проклятия всему прошлому российскому и европейскому бытию, и отменение всяких нравственных законов и религий, призывы к сметению, низвержению, растоптанию всей предыдущей традиционной культуры при самовосхвалении отчаянных новаторов, так и не успевших, однако, создать что-либо достойное»⁵. В книге В.Б. Катаева «Игра в осколки»⁶ рассматриваются разнообразные упреки и «претензии», которые были выдвинуты русской литературе в постмодернистскую эпоху, и один из таких «счетов» – как раз обвинение во всех последующих мировых катаклизмах XX века.

⁴ Солженицын А.И. Нобелевская лекция // Солженицын А.И. Публицистика: В 3 тт. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1997. Т. 1. С. 8.

⁵ Солженицын А.И. Игра на струнах пустоты [Электронный ресурс]. URL: <http://foma.ru/igra-na-strunax-pustoty.html#> (дата обращения 21.04.2019).

⁶ Катаев В.Б. Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002.

М. Липовецкий, говоря об этой работе писателя, оценивает ее с особой стороны: «Солженицынское сравнение художественного авангарда с политической революцией, а стилистической игры – с отсутствием гражданской ответственности соотносится не только с традиционной ролью русского писателя как пророка, но и с резкой поляризацией эмигрантской критики на два противоборствующих направления»⁷. Вероятно, по мнению исследователя, эти два направления представлены двумя крупнейшими фигурами – И. Бродским и самим А.И. Солженицыным.

Второй ракурс названной темы – то, как фигура писателя осмыслялась писателями-постмодернистами. В. Катаев в уже упомянутой книге «Игра в осколки» приводит высказывание Игоря Яркевича о том, что писатели больше не хотят быть рупорами и правозащитниками, не хотят заботиться о том, как обустроить Россию. В целом, по мнению И. Яркевича, тексты А.И. Солженицына стали порождением тоталитарной системы, заложенной в русской классике и перешедшей в диссидентскую литературу. Тем не менее, для постмодернистов Солженицын – знаковая фигура предшествующей литературной традиции. Поэтому обращения к его образу или книгам в постмодернистской литературе нередки. Так, например, он упоминается в относительно новом «метаромане» А. Кима «Радости Рая». Наверное, самое большое место отведено фигуре А.И. Солженицына в книгах В. Сорокина. Влияние А. Солженицына на позицию и творчество В. Сорокина – это тема для отдельного большого исследования. Интересно, что двух писателей даже иногда сравнивают, называя В. Сорокина единственным писателем современности, равновеликим автору «Архипелага ГУЛАГ». В сети можно встретить высказывания о том, что В. Сорокин для современности играет ту же роль, что и А.И. Солженицын для «шестидесятников». Они оба интересуются историей, однако взгляд А. Солженицына направлен в прошлое, а В. Сорокина, скорее, в будущее. Безусловно, здесь не

⁷ Липовецкий М.Н. История русской литературной критики [Советская и постсоветская эпохи] [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/46676> (дата обращения 21.04.2019).

идет разговор о сравнении масштабов писательской величины, однако сам факт сопоставления показателен.

В романе «Тридцатая любовь Марины» главная героиня влюблена в писателя-диссидента, живущего за границей, описание которого довольно прозрачно напоминает нам об А.И. Солженицыне. Фамилия самого писателя ни разу не упоминается в романе, однако обрисовывается эпоха, в которую имя Солженицына было значимым, а также упоминаются многие представители диссидентского движения, соратники и противники А.И. Солженицына, такие, как Чуковская, Сахаров, Войнович. Многократно звучит упоминание ГУЛАГа, что отсылает сознание читателя к известной книге А.И. Солженицына, да и сам «Архипелаг ГУЛАГ» появляется в тексте. Интересно, что Сорокин использует даже особый прием «умалчивания» – авторы всех других книг, упоминаемых в романе, выведены под собственными именами и названы напрямую, а вот Солженицын принципиально не упоминается, например: «три увесистых тома «Архипелага», «Дар», «Машенька» и «Подвиг» Набокова, владимовский «Верный Руслан», орвелловский «1984», две книжки Чуковской»⁸. Тем не менее, сложно не догадаться, о ком идет речь в романе. Но на этом литературные реминисценции не заканчиваются: один из героев книги, побывавший в лагере, сравнивает себя с персонажем «Ракового корпуса»:

– Знаешь... я сейчас, как выписавшийся Костоглотов...

Он беспомощно улыбнулся, и Марина только сейчас заметила, как постарел этот человек за два года⁹.

Кроме того, В. Сорокин обыгрывает одновременно и эпизод высылки писателя, и его триумфального возвращения:

«И вот бело-голубая громадина «Боинга» окружена ревушим морем голов. Открывается овальная дверь, и в темном проеме показывается ЛИЦО. Широколобое, с узкими, обрамленными шкиперской бородкой щеками, маленьким, напряженно сжатым ртом и неистово голубыми глазами. И в них, в этих мудрых, мужест-

⁸ Сорокин В.Г. Москва. М.: Ад Маргинем Пресс, 2001. С. 141.

⁹ Там же. С. 126.

венных глазах великого человека, отдавшего всего себя служению России, стоят слезы.

ОН выходит из проема на верхнюю площадку подкатившегося трапа, выходит в том самом тулупчике, прижимая к груди мешочек с горстью земли русской.

Людское море оживает, вскипает безумными валами, Марину несет к трапу, она оказывается у подножья, она видит ЕГО совсем близко. А ОН там, наверху, залитый лучами восходящего солнца, поднимает тяжелую руку и размашисто медленно крестится, знаменуя Первый День Свободы.

И все вокруг крестятся, целуются, размазывая слезы.

И Марина тоже крестится и плачет, крестится и плачет.

И Солнце Свободы встает, затопляя все своим светом...»¹⁰.

Те, кто хотя бы приблизительно знаком с биографией Солженицына, знают, что он возвращался на поезде, проехав через всю страну и общаясь с жителями. Но в данном случае (как и во многих других) историческая достоверность В. Сорокину не очень важна. А важен, скорее, символ времени, которым становится образ, или, точнее, миф о Солженицыне. И В. Сорокин, хоть и не стоит у истоков создания этого мифа, тем не менее, многое приложил для его укрепления и развития.

Одни из ключевых приемов писателей-постмодернистов – пародия и ирония. Это относится и к В. Сорокину. Поэтому напрашивается вопрос: на что или на кого направлена эта ирония, когда в тексте столько отсылок к Солженицыну? Позволим себе предположить, что все-таки не на самого писателя, а скорее, на время, олицетворением которого он стал. Как это часто бывает в текстах В. Сорокина, мы можем доподлинно установить почти точную дату действия книги, поскольку постмодернист оставляет в тексте подсказки. В романе «Тридцатая любовь Марины» мы узнаем, что родилась она тридцать лет назад в год смерти И.В. Сталина, следовательно, действие происходит в 1983 году. В это время А.И. Солженицын находился за границей.

¹⁰ Сорокин В.Г. Москва. М.: Ад Маргинем Пресс, 2001. С. 119–120.

Отсылки к А.И. Солженицыну и его творчеству у В. Сорокина не ограничиваются исключительно романом «Тридцатая любовь Марины». Показательным примером также является повесть «День опричника», которая уже композиционно и самим названием отсылает к прославившему А. Солженицына тексту. По сути, в повести В. Сорокина описывается как раз «Один день одного опричника», поскольку она начинается его сном и моментом пробуждения, а завершается благодарностью Богу за еще один благополучно прожитый день при отходе ко сну. Тем не менее, и на этом параллели с Солженицыным не заканчиваются. В. Сорокин использует даже типично «солженицыновскую» лексику в этом своем тексте. Например, слово «укровище», над которым любит иронизировать другой современный русский писатель – Ю. Поляков: «Рядом сидела старушка в белом платочке и держала на коленях корзину, из которой время от времени выглядывал грустный серый кот и внимательно смотрел в окно, точно проверял, не проспала ли бабка нужную остановку, вздыхал и снова прятался в своем плетеном “укровище”, как сказал бы Исаич»¹¹. Также в «Дне опричника» используется слово «ошария». Те, кто внимательно читал роман «В круге первом», сразу вспомнят, что это слово используется взамен «сфер», чтобы избежать «птичьего языка», на котором принципиально не говорит Глеб Нержин и его ближайшие товарищи по шарашке. И последний пример – фраза «чтобы жили не по лжи», отсылающая нас к работе А.И. Солженицына «Жить не по лжи».

А.И. Солженицын упоминается также в одном из ранних произведений В. Сорокина, а именно в «Норме», где героя арестовывают как раз за хранение книги «Архипелаг ГУЛАГ». Такое большое количество аллюзий и прямых отсылок к фигуре А.И. Солженицына явно свидетельствует о неподдельном интересе ныне живущего писателя к своему предшественнику. В анкете журнала «Сноб» В. Сорокин даже рекомендует читать одну из знаковых книг А.И. Солженицына: «Вообще, я бы посовето-

¹¹ Поляков Ю.М. Любовь в эпоху перемен. М: Издательство АСТ, 2015. С. 389.

вал молодым литераторам прочитать “Архипелаг ГУЛАГ”. Мне кажется, это великая книга, она показывает изнанку тоталитарного режима»¹².

Современные писатели нередко прибегают к фигуре Солженицына, чтобы в двух штрихах обрисовать эпоху, о которой идет речь. Так поступает, например, А. Варламов в романе «Лох», даже В. Пелевин. Солженицын упоминается также в постмодернистской поэзии. Например, у Тимура Кибирова есть стихотворение «По прочтении “Красного Колеса”». Некоторые исследователи (как правило, американские) склонны считать Солженицына «предтечей» постмодернизма в России. Это связано с пониманием Советского Союза как некоего глобального проекта, потерпевшего крах в 90-е годы. Вот так об этом говорит В.Б. Катаев: «Если на Западе ощущение “утраты смысла”, “конца истории” пришло вслед за торжеством рыночного либерализма, то в бывшем Советском Союзе – вслед за признанием неудачи грандиозного проекта: строительства коммунизма, очередного Города Солнца. Деконструкции именно этого “большого нарратива” посвятило свои усилия поколение молодых художников и писателей»¹³. Именно поэтому для тех, кто так относился к СССР, знаковой вехой стала публикация «Архипелага ГУЛАГ», которая ознаменовала падение предшествующей традиции и системы¹⁴. В такой системе координат А.И. Солженицын действительно становится «буревестником» постмодернизма. В рецензии на книгу Т. Толстой «Кысь» Б. Парамонов утверждает, что А.И. Солженицын – «первый и лучший русский постмодернист», поскольку «он талантливо процитировал великую русскую литературу»¹⁵. На этот раз знаковым постмодернистским тестом называется

¹² Сорокин В. на сайте журнала «Сноб» [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/profile/5295/about> (дата обращения 21.04.2019).

¹³ Катаев В.Б. Указ. соч. С. 142.

¹⁴ Там же. С. 143.

¹⁵ Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm> (дата обращения 21.04.2019).

«Один день Ивана Денисовича», поскольку он не только заговорил о замалчиваемых ранее вопросах, но и сделал это в узнаваемой форме, в традициях и средствами классической русской литературы.

Существует знаменитая мистификация 1990-х гг., ставшая одной из черт эпохи постмодерна: это передача С. Курехина и С. Шолохова «Ленин-гриб», где псевдонаучными методами доказывался заведомо абсурдный тезис. По удивительному совпадению в «Красном Колесе» голова Ленина несколько раз также сравнивается с грибом: «Всадница сидела невозмутимо или печально, смотрела только перед собой под уклон дороги, не покосилась... на дурно одетого, внизу к скамейке придавленного, в черном котелке гриба»¹⁶. Или его головная боль описана следующим образом: «Вероятно, как прорастает плесень в массивном куске живого – хлеба, мяса, гриба»¹⁷. Вероятно, это простая случайность, но вкупе с множеством вышеназванных примеров говорит лишь об одном: у темы «А.И. Солженицын и постмодернизм» существует немало интереснейших ракурсов, требующих отдельного изучения.

В творчестве А.И. Солженицына заключено совершенно уникальное явление: соединение модернистской и постмодернистской техники на реалистической почве. Нужно понимать, что, даже прибегая к постмодернистским приемам, писатель преследует совершенно иные цели, нежели писатели-постмодернисты: его литература всегда несет смыслы и создает их, а не разрушает. Он не приемлет формальные изыски, игру с композицией или языком как самоцель творчества, поскольку это противоречит его глубинным убеждениям и пониманию роли писателя в жизни. Одним из самых важных для Солженицына приемов, в котором легко узнается постмодернистская традиция (если вообще умест-

¹⁶ *Солженицын А.И.* Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках. Март Семнадцатого, кн. 2. // *Солженицын А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 12. М.: Время, 2010. С. 703.

¹⁷ Там же. С. 697.

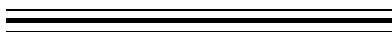
но говорить о какой-либо традиции применительно к этому явлению), является деконструкция единого образа автора, а также использование в «Красном Колесе» разнообразных техник коллажа и монтажа. Смелые языковые эксперименты во всех текстах писателя, ориентированность некоторых частей «Красного Колеса» на кинематограф и экранное воплощение отсылают к традициям модернизма. Все это служит для обновления классической реалистической эстетики, которая уже давно не используется современной литературой в чистом виде. Его творческое наследие представляет собой продуктивный синтез разнообразных приемов и методов, которые, будучи перенятыми современной литературой, значительно облегчили бы ей выход из постмодернистского тупика, в котором она оказалась на рубеже эпох.

Сведения об авторе:

Жуйкова Елена Викторовна, кандидат филологических наук, преподаватель Университетской гимназии МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

А.А. Семина

МЕЖДУ ДЖАЗОМ И ПОЭЗИЕЙ: «ИНТОНАЦИИ» БОРИСА ПУЗЫНО



Может показаться, что маргинальные явления литературы недостойны внимания исследователей, – однако иногда именно они заключают в себе те недостающие звенья, которые впоследствии дают основание обозначить те или иные течения литературного процесса и увидеть в их появлении некую историческую законо-

мерность. Так джазовая тенденция¹ русской поэзии, поначалу проявившая себя ярко только в раннем творчестве И. Бродского², получила свое продолжение в лирике Б. Пузыно.

Борис Анатольевич Пузыно родился в 1963 г. С 1985 г. публиковал стихи и прозу в самиздатских журналах «Часы», «Остров Борнгольм», «Гастрономическая суббота». В начале творческого пути принадлежал к ныне забытой группировке депрессионистов, куда также входили поэты Д. Григорьев, М. Кондратьев и Вяч. Филиппов. В 1984 г. группа издает коллективный сборник «Модитен депо»³. Название является одним из вариантов обозначения Флуфеназина – мощного психотропного препарата, который применяют при невротоподобных и галлюцинаторных расстройствах.

Не имея как таковой программы или манифеста, своим негласным принципом депрессионисты выбрали предельную отстраненность от поэтических кругов своего времени. Помимо

¹ В качестве наиболее характерных особенностей джаза принято выделять следующие: «основополагающая роль ритма; регулярная метрическая пульсация...; мелодические акценты, порождающие ощущение волнообразного движения, т.н. “свинг”; остиная повторность коротких мотивов, или “риффов”, носящая характер переключки голосов; специфические способы интонирования с нисходящими глissандо на 3-й, 5-й и 7-й ступенях...; напряженно-насыщенное, т.н. “горячее” звучание...; использование широчайшего спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов; импровизационное начало, допускающее широкое варьирование ритмических, мелодических и тембровых рисунков в рамках предустановленной структурной схемы пьесы». Цит. по: Джаз // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша, 1973–1982 [Электронный ресурс]. URL: <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/music/articles/198/dzhaz.htm> (дата обращения 20.08.2019).

² См., например, следующие работы: *Рогинский Б.А.* Джаз в ранней поэзии И. Бродского // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980. СПб.: Деан, 2000. С. 60–72; *Петрушанская Е.М.* Джаз и джазовая поэтика у Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 250–269; *Романов И.А.* Духовный смысл джаза в поэзии И. Бродского // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. С. 25–29.

³ *Григорьев Д.А.* Депрессионизм как явление русской поэзии постбрежневской эпохи (доклад на Межд. науч. конференции «Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития», 26 ноября 2010 г.) // Дмитрий Григорьев – LiveJournal [Электронный ресурс]. URL: <http://dg-o-hor.livejournal.com/23959.html> (дата обращения 17.08.2019).

этого, поэтов сближало игнорирование общественного порядка и философско-ироническое отношение к миру: «Мы были отбросами советской системы, не вписывающимися в план великих строек»⁴.

В письме Б. Пузыно 1991 г. в редакцию журнала «Континент», опубликованном В.И. Орловым, особенно интересной представляется авторская попытка определения своего жанра: «Интонации – самое лучшее название для того, что я делаю – потому что все это создается, слышится, ощущается непосредственно с голоса, как бесконечная беседа (поэтому я и предпочитаю звуковой вариант – а печатное слово это так, проекция)»⁵⁶. Воспоминания Д. Григорьева подтверждают эти соображения автора: «Стихотворения Пузыно при первом знакомстве меня “сшибли с ног”. Возможно, эффект был усилен тем, что я сначала услышал, и лишь потом прочитал его стихи. Пузыно придавал огромное значение интонации, которая в свою очередь зависела от ритма дыхания. А ритм дыхания – от вселенских ритмов. Это просто был джаз в поэзии, свободный и пронзительный»⁷.

Ставя во главу угла звуковую составляющую своих стихов, на бумаге Б. Пузыно передает особенности интонации при помощи нетрадиционной постановки знаков препинания. Некоторые из них могут располагаться даже в начале строки – как обозначения в музыкальной партитуре. Например, в самом известном стихотворе-

⁴ Григорьев Д.А. Указ. соч.

⁵ Орлов В.И. Сегодня исполняется 55 лет замечательному поэту Борису Анатольевичу Пузыно... [Электронный ресурс]. Facebook. 22 октября 2018 г. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=935836239960959&id=100006037756383 (дата обращения 17.08.2019).

⁶ Пожалуй, еще одним прямым предшественником Б. Пузыно можно назвать конкретистов – в первую очередь, Я. Сатуновского: «Уже в стихах, написанных Сатуновским в конце 30-х годов, можно заметить все основные признаки позднейшей поэтики, а главное – ее речевую, интонационную основу. <...> Стихи Сатуновского – это письменная устная поэтическая речь». Цит. по: *Айзенберг М.Н.* Точка сопротивления // Айзенберг М.Н. Оправданное присутствие: Сборник статей. М.: Новое издательство, 2005. С. 20–21.

⁷ Дмитрий Григорьев / Недооцененные и забытые // Воздух. 2011. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-4/underrated-n-forgotten/view_print/ (дата обращения 17.08.2019).

нии «Возраст» в этой позиции находятся запятая и двоеточие:

Мне под восемьдесят, у меня за плечами
моя осень со всеми ее печальми –
время года, покрывшее прошлое, словно праздник и как усталость;
и идя из дома как в дом – можно спешить, а можно и не спешить:
свобода. И многое уже не важно, сейчас –
когда жить уже – так нестрашно; давно уже так не страшно жить.

, некого пестовать, ни к чему считать, кому что досталось,
ибо доставшееся – просто места, недоставшееся – пространство,
а оставшееся мне – малость: познание той, что проста-проста –
как все таинства,
как «утрачиваться – это произрастать» и как «старость – это
такая радость».

Мне за сорок, у меня за плечами –
безработица, торговля подержанными вещами,
среднего размаха задолженность, две или три семьи,
похороны матери и отца заодно со всеми мечтами,
хлопоты со своими и не своими детьми;
долгие уже ночи, долгие еще дни.

Мне за двадцать, у меня за плечами –
разбитый ящик с колотыми ключами,
разными ключами:
от женщин и злоключений всех, от пещер
психиатрических лечебниц, от добрых ночей,
от чертова творчества, роющего, как червь,
и от простых вещей, просто простых вещей. И еще у меня за плечами –
то, что под восемьдесят мне, как и теперь.

Мне – неделя от роду, год от конца-начала
истории, местной. Мне – час. Мой вес – полкило.
У меня за плечами
: только крыло, крыло⁸.

Запятая перед второй строфой, возможно, указывает на отсутствие ее смыслового начала, а также на ее тесную связь с первой

⁸ Дмитрий Григорьев / Недооцененные и забытые // Указ. соч.

строфой: несмотря на разделяющую их точку и пропуск строки, текст второй строфы является как бы закономерным развитием первой (или новой вариацией на ту же тему). Пристрастие Пузыно ко многовариантности прочтений, помимо собственно текстов⁹, проявляется в уже рассмотренном письме 1991 г. – в том фрагменте, где поэт рассуждает о разветвленной сети собственных примечаний к стихотворениям: «Можно как угодно воспринимать автокомментарий – как ветви этого дерева или как просто истории, или вообще опустить его, оставив в поле зрения (чтения, ощущения) только стихи – это уж дело читателя...»¹⁰. Приведенное замечание свидетельствует о заведомой установке поэта на импровизацию читателя и определенном доверии к нему, – что сближает поэзию Пузыно с джазом, для которого в целом характерны «неакадемические способы звукоизвлечения и интонирования, импровизированность изложения мелодии и ее разработки, регулярная ритмическая пульсация, повышенная эмоциональность»¹¹. В интонационном отношении рассматриваемая запятая, по-видимому, призвана передать оттенок продолжающегося перечисления – при том, что начало фразы оказалось опущено.

Ставя двоеточие в начале последней строки («: *только крыло, крыло*»), автор также вносит в текст дополнительные акценты, не поддающиеся выражению стандартными средствами языка. При этом важно, что двоеточие как знак пунктуационный в его тексте тоже присутствует (ср. в четвертой строфе: «*разными ключами: / от женщин и злоключений всех, от пещер / психиатрических лечебниц...*»). Данная особенность свидетельствует о том, что знак двоеточия в последней строке уже не имеет отношения к пунктуации, – либо многократно усиливает свою обычную функцию. Можно также предположить, что двоеточие в данном случае мо-

⁹ См., например, следующие стихотворения автора: *Пузыно Б.А.* Два описания одного процесса // *Часы*. 1989. № 79. С. 68; *Из истории русского арта* // Там же. С. 72; *История рассуждения об авторстве и подлинном смысле какого-либо из кабацких диалогов, вроде...* // Там же.

¹⁰ *Орлов В.И.* Указ. соч.

¹¹ *Джаз* // *Российский гуманитарный энциклопедический словарь*. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС; Филол. фак-т. СПбГУ, 2002.

жет обозначать паузу либо некий звук, отделяющий последнюю строку от предпоследней и призванный сделать на ней финальный акцент. Одновременно с этим, если допустить прочтение стихотворения под музыку (а ввиду заведомой установки автора на множественность прочтений подобная интерпретация представляется более чем допустимой), знак двоеточия может сигнализировать обрыв музыкального сопровождения: тишина как минус-прием в данном случае позволит выразительно выделить финальную фразу.

Интонационная доминанта стихотворений Б. Пузыно предопределила форму их метрической композиции. «Возраст» и рассмотренные далее стихотворения, по-видимому, представляют собой рифмованный фразовик – стих, где «граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения»¹².

Обращает на себя внимание ритм¹³ стихотворения – «недифференцированная целостность осмысленного движения жизни»¹⁴. По словам Б. Рогинского, «в джазе для раннего Бродского соединяются и музыка как суть вещей, и ощущение свободы дыхания, и, главное, пульсация, ритм, расшатывающий смерть»¹⁵. Приме-

¹² Квятковский А.П. Поэтический словарь [Электронный ресурс] // ЛитМир. Электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=274002&p=139> (дата обращения 21.08.2019).

¹³ Представляется, что в стихотворениях с «джазовой» поэтикой именно ритму отводится ведущая роль. «Ритм – первая и наиболее естественная ассоциация, возникающая при упоминании слова “джаз”. С ним связывается многое: история джазовой музыки, ее композиционные особенности, грамматический комплекс, а также многообразие вокальных и инструментальных техник и индивидуальных исполнительских стилей... джазовый ритм в некотором роде неповторим и содержит иррациональное начало с присущей ему особой системой чувствований. Недаром его воспринимают как “новое временное ощущение”, своеобразный строй чувств, музыкально-временной модус, рожденный в условиях новой культуры». Цит. по: Юрченко И.В. Джазовый свинг: явление и проблема: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001.

¹⁴ Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 93.

¹⁵ Рогинский Б.А. «Это такая моя сверхидея...» (О ранних стихах Бродского) [Электронный ресурс] // Звезда. 2000. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/5/eto-takaya-moya-sverhideya-o-rannih-stihah-brodskogo.html> (дата обращения 17.08.2019).

нительно к стихотворению Пузыно данное замечание также представляется более чем справедливым: вопреки заглавию («Возраст»), его замысел – в отрицании возраста: начиная с периода, когда ему «под восемьдесят», герой последовательно движется к своему началу («Мне – час. Мой вес – полкило»), при этом его мироощущение в двадцать лет ничем не отличается от восьмидесятилетнего («Мне за двадцать... И еще у меня за плечами – / то, что под восемьдесят мне, как и теперь»). Многострочные строфы с описанием жизненного опыта в итоге преобразуются в символ тотальной свободы, подчеркнуто немногословной («: только крыло, крыло»). Ретроспективная композиция стихотворения и его предельно свободный ритм, таким образом, отрицают время как таковое, утверждая идею вечности.

«Бесконечная беседа», как определяет свою поэзию автор, часто оказывается выхваченным из неизвестного целого фрагментом, не имеющим начала и не посвящающим читателя ни в какие подробности. В этом случае последний оказывается буквально «обречен» на импровизацию и мысленное достраивание текста, – как в следующем стихотворении 1984 г.:

мы ничего не забудем и не осудим
просто выйдем за дверь и сразу растаем
просто светает, к тому же мы все – люди
право же, в этом нет никакой тайны.
успокой меня стихами, цветами.
умиротвори меня приближеньем пассатов.
пей меня.
в этом нет никакой тайны.
просто всегда так¹⁶.

Не стоит, однако, думать, что джазовая поэтика приписывается автору только извне: несколько стихотворений из того небольшого количества текстов Пузыно, которые были опубликованы, имеют заглавие «Спиричуэл». Это «духовные песни

¹⁶ Орлов В.И. Указ. соч.

американских негров»¹⁷, в которых берут начало характерные джазовые модуляции и ритмы. Пресловутую «неправильность» джаз во многом унаследовал именно из них: в качестве типичных для спиричуэла приемов называют, к примеру, «последования 2 и более септаккордов, получившие название “парикмахерские гармонии”»; запрещенный в академической гармонии параллелизм и др.»¹⁸. Важной особенностью спиричуэла также является то, что его тексты «представляют собой только своего рода программный заголовок; музыка в них всецело господствует»¹⁹. Называя стихотворения таким образом, автор подчеркивает преобладающую в них музыкальную составляющую. Подобный взгляд сближает Пузыно с Бродским: «...до известной степени, лучшая поэзия, которую мы знаем, “музыкальна”: в ней присутствует этот музыкальный элемент, когда, помимо смысла, в сознании возникает некий музыкально-звуковой ряд...»²⁰.

Среди текстов автора можно обнаружить стихотворения, чья композиция приближается к вариационной музыкальной форме, отдельные разновидности которой были известны еще с XIII в.:

1

Влюбленные – не то что мы:
дыша чумой и восхищаясь кленом,
они, как прошлое:
и клена, и чумы.

¹⁷ Спиричуэл // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша, 1973–1982 [Электронный ресурс]. URL: <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/music/articles/913/spirichuel.htm> (дата обращения 18.08.2019).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Бродский И.А. О музыке (интервью, данное Елене Петрушанской 21 марта 1955 г.) [Электронный ресурс] // Звезда. 2003. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/5/o-muzyke.html> (дата обращения 20.08.2019).

2

Влюбленные – не нам чета:
где нам еще светло – для них уж темнота,
где нам – одно расстройство, им – кровать,
на наши радости им просто наплевать.
Не судят сны их,
не томит страна;
они почти пьяны,
почти не пьют вина.

3

Влюбленные – почти как мы:
тона зеленого: там – доли, здесь – холмы;
нас разделяет не река, а пруд,
и чем красивей он, тем боле берег крут.
: И мы талантливы,
: и в нас заложен клад,
нам тоже даль светла,
когда в стакане яд.
Но нечто отличает нас от них –
не меч, но взмах меча – пред сим бездарен стих.
Мы что-то потеряли за углом –
не с молодостью, не с огнем и льдом;
не с дымом унаследуем очаг,
пройдя меж них (так слепнут невзначай,
тем легче жить, чьи годы сочтены –
беспечны от любви и оттого больны)
Не в горечи вино: необъясним недуг –
как мысли в полночь за окном на юг:
порою гложут, иногда смешат...
Влюбленные нам не принадлежат²¹

²¹ Орлов В.И. Указ. соч.

Графически отделенная от предшествующего текста, последняя строка напоминает коду, примиряющую и обобщающую все три части. Одновременно с этим, как и в музыке, кода может заключать в себе кульминацию произведения, подводя итог динамическому развитию темы. Характерная для джаза «неправильность», стремление к разрушению канона, возможно, проявляются здесь в несоразмерности частей, а также в особом акценте на заключительной части, которая сама по себе обладает трехчастной структурой. По собственному признанию склонного к самоиронии поэта, у него, наряду с разным хламом уходящей эпохи, есть еще *«плохая-плохая поэтика – / для тех, кто Он и Она»*²². Рефлексия о бездарности стиха, неспособного выразить то, что желает показать читателю автор, – закономерное продолжение общей тенденции стихов-«интонаций» передать непередаваемое экстралингвистическими способами, одним из которых здесь выступает композиция.

Наряду с композицией, подобной функцией в стихотворениях Пузыно часто обладает ритм. Ритмические перебивы в стихотворении «Вакуум» снова напоминают о джазе, «проглядывающем» в тексте в двадцать первой строке и выполняющем здесь особую роль:

мы выпьем вина из подъезда
живя безвозмездно и плавно
мы станем мужчинами сна
и наши безмолвные пьесы
играются тихо и странно
не сравнивая времена
она
снится своему детству
она
наверное вышла замуж
или замучилась насмерть

²² Пузыно Б.А. Реплики прогоревшего фарцовщика в конце Кали Юги... // Часы. 1989. № 79. С. 66.

или замуровалась
затерялась
в кофейнях Капилавасты
/ и это – фиеста / –
моя бесконечная жалость –
– твое единственное счастье
и даже если
все будет как по маслу
я пролечу через твое “здравствуй”
слитком джазового подтекста
я пройду через твое имя
как через свое, через
давно знакомое место
как через знакомое тело
или
через чужое “если”
через большое дерево
недосказанности
не останется
успокоенности
не коснется
никакая фраза и наверное
я буду счастлив
и наверное
день будет назван²³

Джазовые пьесы, которые «играются тихо и странно», выступают метафорой жизни лирического «мы» и оборачиваются неким иным измерением, для которого времени не существует. Музыка оказывается «подтекстом», «подводным течением» жизни героя и того круга лиц, к которым он себя причисляет, проявляясь в тексте во множестве аллитераций (*«недосказанности / не останется»*), *«успокоенности / не коснется»*), ассонансов (*«играются тихо и странно / не сравнивая времена / – она»*), *«через*

²³ Пузыно Б.А. Вакуум // Часы. 1985. № 57. С. 120.

чеством аллитераций и ассонансов, из которых текст по сути и состоит («без нее – бездна мне / плоть ее – плоть по мне / плыть по ней – петь ее»²⁶).

На примере рассмотренных стихотворений видно, что тенденция к синтезу искусств, проявившая себя ярко в начале XX в., во второй его половине дала жизнь еще одному любопытному феномену – поэзии с чертами джаза. И для Бродского, и для Пузыно джаз стал характерным «протестным» символом эпохи, а его поэтика – способом преодоления необратимого течения времени и выражения наиболее иррациональных, «первобытных» состояний человеческого духа (ср. стихотворения Бродского «От окраины к центру», «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона», «Августовские любовники»). Было ли это созвучие результатом влияния Бродского, или оно обусловлено чуткостью обоих художников слова к ритмам своего времени, – вопрос, наводящий на дальнейшие размышления.

Сведения об авторе:

Семина Анна Андреевна, кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

²⁶ Пузыно Б.А. Указ. соч.

Е.П. Мельничук

А.И. СОЛЖЕНИЦЫН И А.Т. ТВАРДОВСКИЙ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

В 1975 г. в Париже были опубликованы автобиографические очерки А.И. Солженицына «Бодался теленок с дубом»¹, которые представляют собой заметки о литературной жизни с середины 1950-х гг. по 1974 г. Значительную часть очерков занимает описание сложных и противоречивых взаимоотношений писателя с редакцией журнала «Новый мир». В 1977 г. последовал ответ одного из критиков журнала В.Я. Лакшина. Вступая в спор с трактовкой Солженицына, критик поделился своим взглядом на события. Материалы по этой теме опубликованы в сборнике «Солженицын и колесо истории»². Полемика не стала проходным эпизодом в литературной жизни, она обозначила принципиальные противоречия между писателем и редколлегией журнала «Новый мир». В дальнейшем история журнала переосмыслилась другими современниками А.Т. Твардовского и членами редколлегии, которые внесли свою лепту в этот спор³.

Во второй половине 2000-х гг. были опубликованы дневники А.Т. Твардовского, которые он вел с 1950 по 1971 гг.⁴ В дневни-

¹ *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-Press, 1975.

² *Лакшин В.Я., Кайдаш С.Н.* Солженицын и колесо истории. М.: Вече, 2008.

³ *Буртин Ю.Г.* «Реальная критика» вчера и сегодня // *Новый мир*. 1987. № 6. С. 222–239; *Буртин Ю.Г.* «Вам, из другого поколения...»: К публ. поэмы А. Твардовского «По праву памяти» // *Октябрь*. 1987. № 8. С. 191–202; *Буртин Ю.Г.* ««Новый мир» по документам ЦК КПСС // *Свободная мысль*. 1996. № 10. С. 115–120; *Кардин В.* «Новый Мир» и новые времена // *Вопросы литературы*. 1996. № 2. С. 3–39.

⁴ *Твардовский А.Т.* Дневник (1950–1959 гг.). М.: Прозаик, 2013; *Твардовский А.Т.* Новомирский дневник (1961–1966 гг.). М.: Прозаик, 2009; *Твардовский А.Т.* Новомирский дневник (1967–1970 гг.). М.: Прозаик, 2009.

ках поэт описывает события, которые происходили в литературной и общественной жизни, свою редакторскую деятельность в журнале «Новый мир». Дневники позволяют проследить эволюцию взглядов А.Т. Твардовского, которая происходила под воздействием главных событий тех лет: смерть Сталина, XX съезд, вступление на пост главного редактора «Нового мира», первый разгром журнала в 1954 г., возвращение в журнал в 1958 г., смена политического курса с отставкой Н.С. Хрущева.

В данной статье мы не ставим перед собой цели вступить в полемику с той или иной трактовкой событий, наша задача – дополнить трактовку событий А.И. Солженицына, используя материалы опубликованных дневников А.Т. Твардовского.

Личное знакомство Твардовского и Солженицына состоялось 12 декабря 1961 г. в редакции журнала «Новый мир» на обсуждении рассказа «Щ-854». На первой же встрече писатель и редактор испытали друг к другу симпатию. А.Т. Твардовский смотрел на нового писателя «с доброжелательством, уже неторопливо переходящим в любовь»⁵. Солженицына поразило выражение лица А.Т. Твардовского – «откровенное детское, даже беззащитно-детское, ничуть кажется не испорченное долголетним пребыванием в высоких слоях и даже обласканностью трон»⁶. В то же время на первой встрече обнаружилась и дистанция, которая неизбежна во взаимоотношениях редактора и писателя. По этой причине «сдержанней всех и почти мрачен»⁷ на этой первой встрече был Солженицын, готовый к тому, что «начнут выламывать кости, требовать уступок и выбросов» из рассказа⁸. Позже стало ясно, что противоречия между А.Т. Твардовским и А.И. Солженицыным выходят за рамки отношений автора-редактора: это было столкновение двух мировоззрений, выкристаллизованных разным жизненным опытом. Для А.И. Солженицына как писателя, мыслителя, публициста, историка было ха-

⁵ *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-Press, 1975. С. 30.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

рактально тотальное неприятие революции и послереволюционной власти, которые у него прочно ассоциировались с ленинской диктатурой и сталинским репрессивным режимом⁹. А.Т. Твардовский, напротив, верил в революцию как форму преобразования мира и оставался верен коммунистическим идеалам. В лозунгах, провозглашенных Н.С. Хрущевым на XX съезде, он нашел для себя обновленный источник веры. Казалось, стоит вернуться к ленинским идеалам, преодолеть культ личности, и страна избавится от пороков и устремится навстречу светлому будущему коммунизма.

Освобождение от иллюзий о советской власти у Солженицына произошло благодаря лагерному опыту. В нем писатель видел проявление Божественной воли, уведшей его с ложного пути, открывшей ему истинный смысл творчества, показавшей, каким писателем он должен стать, отвратившей его от пути «советского писателя», по которому он непременно пошел бы, если бы не арест и тюрьма¹⁰. Короткий период славы, обрушившейся на писателя после публикации рассказа «Один день Ивана Денисовича», сменился опалой, последовавшей после отставки Н.С. Хрущева. Но и в своем положении опального писателя А.И. Солженицын увидел положительное: «В свержении Хрущева было для меня и малое облегчение. Уход Хрущева освобождал меня от долга чести. Взнесенный Хрущевым, я при нем не имел бы настоящей свободы действий, я должен был вести себя благодарно по отношению к нему и Лебедеву... с простой человеческой благодарностью, которую не может отменить никакая политическая правота»¹¹. Переломным моментом, когда А.И. Солженицын обрел свободу действий, а выжидательная позиция сменилась наступательной, стала личная трагедия писате-

⁹ Голубков М.М. Два юбилея 2018 года: Горький и Солженицын в пространстве русской литературной истории XX века // Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методология изучения). Материалы VI Международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2018. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 14.

¹¹ Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-Press, 1975. С. 103.

ля, которая произошла 11 сентября 1965 года, – изъятие рукописи «В круге первом». А.И. Солженицын вспоминает об этом событии как о самой большой беде за 47 лет его жизни: «Я несколько месяцев ощущал его как настоящую физическую незаживающую рану – копьём в грудь...»¹². В этом событии А.И. Солженицын тоже видит проявление Божественной воли, которое привело его к открытому противостоянию: «О, я кажется уже начинаю любить это свое новое положение, после провала моего архива! Это открытое и гордое противостояние, это признанное право на собственную мысль!»¹³. «...для того была мне послана моя убийственная беда, чтоб отбить у меня возможность таиться и молчать, чтобы от отчаянья я начал говорить и действовать...»¹⁴.

А.Т. Твардовский принадлежал к кругу «советских писателей», А.И. Солженицыну ненавистного. Образы советского писателя, талантливого, но лживого, ищущего компромисса с властью и стремящегося всячески ей угодить, даже в домашней застольной беседе, которая не слишком отличается от партсобраний, созданы в романе «В круге первом» (Галахов) и в рассказе «Абрикосовое варенье» (безымянный писатель)¹⁵. В то же время А.И. Солженицын выделял творчество А.Т. Твардовского на фоне остальной советской литературы. Прочитав поэму «Василий Теркин» еще до знакомства с ее автором, Солженицын отмечал стремление поэта к правдивости: «Не имея свободы сказать полную правду о войне, Твардовский останавливался однако перед всякой ложью на последнем миллиметре, нигде этого миллиметра не переступил, нигде! – оттого и вышло чудо»¹⁶. А.И. Солженицын привлекает смелость поздних произведений поэта «Теркин на том свете» и «За далью – даль». С одной стороны, «по тому времени, по всеобщей робости она (глава «Так это было») выглядела смелой... И был уже тогда у меня

¹² *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-Press, 1975. С 117.

¹³ Там же. С. 163.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Голубков М.М.* Указ. соч. С. 11.

¹⁶ *Солженицын А.И.* Указ. соч. С. 21.

первый толчок: не показать ли чего-нибудь написанного Твардовскому? Не решиться ли?»¹⁷.

То, что ценил А.И. Солженицын в позднем творчестве Твардовского: стремление к правдивости, готовность противостоять неправде, – характерно для всего творческого пути поэта. Историческая реальность (события 1920–40-х гг.), давшая А.Т. Твардовскому творческий импульс, отразилась неоднозначно в его произведениях. Он как бы вступал в спор с исторической действительностью. Спор, суть которого В.И. Акаткин, крупный исследователь творчества поэта, например, определяет как «служение и противостояние»¹⁸. Твардовский служит народу, а противостоит историческому хаосу, который рушит устойчивый уклад народный. В.В. Ильин расширяет масштабы противостояния Твардовского: поэт противостоит кругу недоброжелателей, представителям власти, историческому хаосу¹⁹. Проследив творческий путь поэта, можно увидеть, как нарастало это противостояние. Противостояние критике, которое началось с неприятия Горьким поэмы «Страна Муравия». Стремление к искренности и противостояние неправде о войне в поэме «Василий Теркин». Борьба с бюрократической системой, которую А.Т. Твардовский возглавил своей поэмой «Теркин на том свете». Путь противостояния, по которому шел поэт, привел его в журнал «Новый мир» в начале 50-х гг. Статьи отдела критики 1953–54 гг.: В. Померанцева «Об искренности в литературе», статья М. Лифшица «Дневник Мариэтты Шагинян», статья М. Щеглова о «Русском лесе» Л. Леонова, – определили линию журнала и вызвали острые споры. Яркое начало редакторской деятельности А.Т. Твардовского в журнале «Новый мир» выявило принципиальную и по-новому звучащую позицию журнала, который предлагал свой путь по преодолению кризиса в литературе: призывал к борьбе с лакировкой действительности, стремился к «искренности и правдивости в литерату-

¹⁷ Солженицын А.И. Указ. соч. С. 21.

¹⁸ Акаткин В.М. Александр Твардовский и время: служение и противостояние: статьи. Воронеж: ВГУ, 2006.

¹⁹ Ильин В.В. «Сказать хочу. И так, как я хочу»: А. Твардовский: поэтика мужества и самостояния. Смоленск: Маджента, 2011.

ре». Позиция эта отвечала общественным настроениям, стремлению к обновлению, потребность в котором возросла после смерти Сталина. Интересно отметить, что в журнале главный редактор буквально воплощал в жизнь принципы, которые были характерны для всего его творчества, что привело к неминуемому противостоянию. Члены редколлегии журнала «Новый мир» были вызваны секретарем ЦК КПСС П.Н. Поспеловым для обсуждения «политически вредной линии журнала, дезориентирующей литературу, направляющей ее на извращенное изображение жизни советского общества». Помимо критики неправильной линии журнала «Новый мир», осуждению подверглась поэма А.Т. Твардовского «Теркин на том свете»²⁰. А.Т. Твардовского, не принявшего критику, сняли с поста главного редактора журнала 11 августа 1954 г.

После небольшого перерыва в 1958 г. А.Т. Твардовский вернулся на пост главного редактора «Нового мира». С момента возвращения и до отставки Н.С. Хрущева в 1964 г. журнал становится проводником обновленного политического курса, провозглашенного на XX съезде в 1956 г., суть которого сводилась к возврату ленинских принципов коллективного руководства. На XX съезде Н.С. Хрущев выступал с разоблачительным докладом о культе личности Сталина и его последствиях, признал массовые репрессии. А.Т. Твардовский испытал сильное потрясение от доклада. После XX съезда в дневниковых тетрадях большой пропуск: в письмах к друзьям поэт признается, что, оглушенный услышанным в докладе Н.С. Хрущева, не в состоянии что-либо записывать²¹. Одно из важных событий в истории журнала этого периода – это публикация рассказа А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в 1962 г. Публикация рассказа стояла в одном ряду с такими оттепельными событиями, как Всемирный фестиваль молодежи 1957 г., иностранные выставки в Москве (выставка работ Пикассо (1956), американская выставка в 1959 г.). М.М. Голубков обращает внимание, что со второй поло-

²⁰ Твардовский А.Т. Дневник (1950–1959 гг.). М.: Прозаик, 2013. С. 141.

²¹ Твардовский А.Т. Указ. соч. С. 5.

вины 1950-х гг. по конец 1980-х характерно сосуществование двух тенденций, оттепельной и застойной, которые были частью одной культурной парадигмы²². По пятам событий Оттепели следовали заморозки: травля Пастернака в 1958 г., арест А. Гинзбурга за организацию журнала «Синтаксис» в 1960 г., изъятие рукописи В. Гроссмана в 1961 г., скандал на выставке «30 лет МОСХу» в Манеже (1962). В столь противоречивое время судьба у рассказа и его автора могла быть разной. Но благодаря удачному стечению обстоятельств публикация состоялась. Важную роль в этом сыграла дальновидность А.И. Солженицына, который вспоминал об этом так: «Не скажу, что такой точный план, но верная догадка-предчувствие у меня в том и была: к этому мужику Ивану Денисовичу не могут остаться равнодушны верхний мужик Александр Твардовский и верховой мужик Никита Хрущев»²³. Писатель правильно выбрал момент, когда можно было выйти из подполья и показать рукопись «Щ-854» А. Твардовскому: «Давно я не помнил такого интересного чтения, как речи на XXII съезде. После бесцветного XXI съезда, втуне оставившего все славные начинания ХХ-го, никак было не предвидеть ту внезапную залиvistую яростную атаку на Сталина, которую назначит Хрущев XXII-му съезду!...»²⁴. Благодаря стараниям А. Берзер рукопись попала прямо в руки главному редактору, минуя заместителей. Кроме того, так сложилось, что рассказ всплыл на поверхность в редкий момент, когда лидер партии искал опору в либеральной интеллигенции, и та была готова к сотрудничеству. А.Т. Твардовский понимал, что цензура рассказ не пропустит из-за разглашения государственной тайны о лагерях, поэтому он решился лично обратиться к Н.С. Хрущеву. В конце октября 1962 г. состоялась встреча лидера партии и главного редактора «Нового мира», на которой Н.С. Хрущев рассказывал поэту об обострении внутривластической борьбы и о том, как сейчас важ-

²² Голубков М.М. История русской литературной критики XX века. М.: Юрайт, 2017.

²³ Солженицын А.И. Указ. соч. С. 27.

²⁴ Там же. С. 19.

на для него поддержка либеральной интеллигенции: «Аппарат срывает борьбу с культом личности. Литература же эти вопросы ставит»²⁵. Поэтому публикация рассказа стала важным шагом в борьбе с культом личности Сталина и открывала широкому кругу читателей лагерную тему.

К концу 1963 г. тучи над журналом начинают сгущаться. После отставки Н.С. Хрущева «Новый мир» оказывается в оппозиции по отношению к политическому курсу Л.И. Брежнева, направленному на реабилитацию сталинизма, и превращается в уникальный орган демократической оппозиции 1960-х гг. По словам Буртина, «уникальность состояла в том, что журнал, во-первых, был легальным и притом заявлявшим свою программу ясно и открыто. Во-вторых, это был орган оппозиции социалистической, оппозиции, исходившей из идеи социализма, способного к демократизации, открытого демократическому саморазвитию». К середине 1960-х гг. противостояние А.Т. Твардовского достигло своего пика. С 1965 г. на журнал обрушивается поток критики: осуждается ранее опубликованный «Один день Ивана Денисовича». Критике подвергается и сам А.Т. Твардовский за его поэму «Теркин на том свете», постановка которой шла в то время на сцене Московского театра сатиры. К концу 60-х годов, когда реформаторский потенциал власти был окончательно исчерпан, судьба редакции, возглавляемой Твардовским, была предрешена. Регулярно Главлитом запрещаются к печати отдельные произведения, что вынуждает редакцию постоянно задерживать тираж на два, а иногда и на три месяца. Все попытки А.Т. Твардовского продолжить дальнейшую публикацию произведений А.И. Солженицына провалились. А.Т. Твардовский очень лично воспринимает опалу А.И. Солженицына; в дневниках, которые поэт вел с 1964 г., постоянно мелькает мысль об уходе из «Нового мира»: «Вчера собрался на этой странице сформулировать для себя полнейшую оправданность и целесообразность моего ухода из НМ в связи с «манипуляциями» против Солженицына, против меня и против – бог весть кого – со сторо-

²⁵ *Лакишин В.Я.* «Новый мир» во времена Н.С. Хрущева. М., 1991. С. 68.

ны известного Отдела»²⁶. Но А.Т. Твардовского не покидает надежда, что ситуацию можно переломить: «настроение мое подалось в сторону “непреклонности и терпенья”».

Сам А.И. Солженицын и его творчество влияли на взгляды А.Т. Твардовского. Твардовский восхищается не только литературным талантом Солженицына, но и его личными качествами: принципиальностью, верностью своим убеждениям, нежеланием приспособливаться. «Писатель, единственно озабоченный выражением того, что у него лежит “на базе” ума и сердца. Ни тени стремления “попасть в яблочко”, потрафить, облегчить задачу редактору или критику, – как хочешь, так и выворачивайся, а я со своего не сойду», – пишет в своих дневниках Твардовский²⁷. Освобождение от иллюзий о советской власти у Твардовского происходило и под воздействием самого Солженицына и его творчества. В то же время Солженицын считал, что Твардовскому даже в его поздних произведениях не хватало смелости и напора, слишком медленно шло освобождение: «мало! слабо! робко!», – характеризует Солженицын поэму «По праву памяти» (1969) в своих очерках²⁸. Кроме того, писатель считал, что Твардовский не использовал в полную силу свои возможности главного редактора для противостояния власти, увлекаясь заигрыванием с ней. Твардовский на протяжении всей своей редакторской деятельности стремился найти компромисс с руководящими органами. Вопрос о пределах компромисса в отношениях с властью был одним из вечных вопросов, который всегда раскалывал отечественную интеллигенцию. Ключ к пониманию позиции Твардовского кроется в его отношении к советской власти. Судя по дневниковым записям, он глубже осознавал антинародный характер существующего режима, но при этом не терял веры в социализм как наиболее справедливый способ общественного устройства.

Несмотря на разницу мировоззрений, их общие устремления возносили Солженицына и Твардовского над противоречиями,

²⁶ Твардовский А.Т. Новомировский дневник (1961–1966). М.: Прозаик, 2009. С. 256.

²⁷ Твардовский А.Т. Указ. соч. С. 129.

²⁸ Солженицын А.И. Указ. соч. С. 265.

которые их разъединяли. Оба боролись за свободу слова, отмену цензуры и гласность. Красноречива в этом смысле реакция Твардовского на процесс Синявского и Даниэля в 1966 г. Узнав в общих чертах о том, что произошло, Твардовский сразу осудил писателей. Для него, во-первых, была неприемлема публикация за рубежом. Во-вторых, творческий метод писателей, а именно модернистская эстетика, был чужд писателю. Но когда Синявскому и Даниэлю вынесли приговор – 5 и 7 лет колонии строгого режима, – он ощутил себя так, словно его окатили ушатом холодной воды: «Обычные мои слова на эту тему, что Синявский и Даниэль не вызывают не только сочувствия, но, наоборот, достойны презрения и т.п., – слова эти как-то погасли во мне. 7 и 5 строго режима. Речь уже не о «трудностях» в связи с моей «должностью» в Конгрессе (Европейского сообщества писателей), не о «контактах» – о непосредственно внутреннем нашем бытии. В сущности, ничего не хочется делать, можно сказать, что и жить не хочется: если это поворот к “тому”, то, право, остается только существовать»²⁹. «День вынесения приговора 14 февраля 1966 г., оказывается, день десятилетия XX съезда (это помечено в настольном календаре, но в газетах ни звука)»³⁰, – запишет Твардовский в своем дневнике. Противостояние бюрократическому аппарату, культу личности Сталина сближает редактора и писателя. Как отмечает Лакшин, «“Новому миру” было на чем сойтись с Солженицыным. Нам тоже не нравился казенно-бюрократический социализм, мы защищали человеческую правду против формальной, мы приходили в содрогание от ужасов сталинского лагеря и протестовали, где могли, против изощренных форм общественного лицемерия»³¹. Оба верили в силу слова и стремились с помощью литературы рассказать правду, которая им открылась, повлиять на умы и взгляды современников. Сокрушаясь об утрате рукописи «В круге первом», А.И. Солженицын прежде всего сетует, что

²⁹ Твардовский А.Т. Указ. соч. С. 426.

³⁰ Там же. С. 428.

³¹ Лакшин В.Я., Кайдаш С.Н. Солженицын и колесо истории. М.: Вече, 2008. С. 171.

пропала не просто работа его жизни, а «заветы миллионов погибших, тех, кто не дошептал, не дохрипел своего на полу лагерного барака – тех заветы я не выполнил, предал, оказался недостойн»³². Не ускользает от внимания их общий интерес к судьбе простого человека, ввергнутого в исторический хаос: Матрена («Матренин двор»), дворник Спиридон («В круге первом»), Иван Денисович Шухов («Один день Ивана Денисовича»); у Твардовского это Василий Теркин («Василий Теркин», «Теркин на том свете»).

Твардовский после встречи с Солженицыным делает запись в своих дневниках: «Прошлый раз он говорил: “Как я рад, что в вас не ошибся”. Но разве дело в том, что он во мне не ошибся, дело в том, что я в нем и в себе не ошибся»³³. Солженицын о Твардовском: «Но тогда не будет и представления, какими непостоянными, периодически-слабеющими руками велся “Новый мир”, – и с каким вбирающим огромным сердцем».

Сведения об авторе:

Мельничук Екатерина Петровна, аспирантка МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия).

³² Солженицын А.И. Указ. соч. С 117.

³³ Твардовский А.Т. Указ. соч. С. 129.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ЭССЕ

О.В. Бугославская

СЛЕД ПРОШЛОГО

Огромный поток литературных произведений, посвященных историческому опыту XX века, свидетельствует о том, что только сейчас общество начинает отходить от полученного шока и открывать глаза на все произошедшее. Мировые войны, жестокая диктатура, концлагеря, ГУЛАГ и Холокост, создание и применение оружия массового поражения и прочие явления и пережитые события заставляют многих современных авторов крайне пессимистично смотреть как на саму человеческую природу, так и на перспективы человечества в целом. Актуализировались жанры антиутопии (Анатолий Курчаткин, «Минус 273 градуса по Цельсию»¹) и так называемого постапокалиптического романа. Примером последнего является «Остров Сахалин» Эдуарда Веркина² – парافраз Чехова. Здесь причиной конца света является ядерная война. В романе Алексея Винокурова «Ангел пригляда»³ последние дни наступают, когда от порочных и преступных людей отворачивается Бог. Но есть и еще одна интерпретация – мир не идет к финальной катастрофе и не переживает ее данный момент. Нечто непоправимое случилось в прошлом, а происходящее сегодня – процесс вымирания случайно выживших и уже обреченных существ. Таков, к примеру, новый роман Валерия Бочкова «Латгальский крест»⁴.

Как и во всех произведениях этого автора, действие здесь крайне напряженное, плотно спрессованное и стремительное. Роман имеет три основных плана. Первый – это драматичный рас-

¹ Курчаткин А.Н. Минус 273 градуса по Цельсию // Знамя. 2017. №№ 4–5.

² Веркин Э.Н. Остров Сахалин. М.: Эксмо, 2018.

³ Винокуров А.Ю. Ангел пригляда. М.: Эксмо, 2018.

⁴ Бочков В.Б. Латгальский крест // Дружба народов. 2019. № 1.

сказ о юности, взрослении и познании того, как устроена жизнь и человеческие отношения. Второй – рассуждение об историческом опыте XX века, прежде всего о фашизме. Опыте настолько страшном, что послевоенный период как раз и обретает постапокалиптические черты. И в-третьих, это полемика с благостными представлениями о вине, грехе и свободе человеческой воли.

Главный герой романа – юноша-старшеклассник по прозвищу Чиж. Вместе с родителями и старшим братом он живет в советском военном городке на территории Латвии. События разворачиваются во второй половине 70-х.

Первое, что открывает для себя юный герой, расстающийся с детскими иллюзиями, это крайне низкая цена человеческой жизни. Два эпизода, один из которых связан с риском для него самого, а второй – с гибелью товарища, подсказывают юноше, что не только чужие и далекие люди остаются равнодушными к смерти человека, но и свои, якобы совсем близкие.

Нелюбовь здесь оказывается такой же важной темой, как в одноименном фильме Андрея Звягинцева. Отец не любит мать. Мать не любит младшего сына. А между братьями устанавливается не просто соперничество или ревность, а совершенно полноценная, всепоглощающая, уничтожающая ненависть. Линия Каина и Авеля одна из главных в романе, но автору удается развернуть этот общеизвестный сюжет в неожиданную сторону, отложив окончательное распределение ролей на самый последний момент.

Несущая конструкция книги – трагическая история любви, почти «Ромео и Джульетта». Главный герой, сын советского военного летчика, без памяти влюбляется в латышскую девушку по имени Инга. Их роман – единственный противовес пронизывающему и всепроникающему холоду нелюбви, тоски и одиночества. Их отношения складываются из сложных перипетий и противоречий, трепетная Джульетта превращается то в стихийную Кармен, то в мстительную Медею. Юноша не всегда понимает причин этих метаморфоз и тоже ведет себя непоследовательно. Счастливая эйфория сменяется чувством отверженности и уни-

жения, за которыми снова следует прилив нежности. Но важнее другое: между влюбленными встают внешние препятствия. Как и следовало ожидать, враждебный мир противится любви. Выражается это в самой грубой и по-советски неуклюжей форме: молодого человека приглашают на воспитательную беседу к партийному начальнику. И герой, и читатель одинаково возмущены. Но в этой книге нет прямолинейных и простых ходов. У враждебного мира есть весомый аргумент: Инга – дочь нацистского преступника. Не просто коллаборациониста с неотчетливо-темным прошлым, а настоящего кровавого садиста. От описаний его преступлений у молодого человека буквально стынет кровь. А преступления, как известно, отбрасывают длинные тени. Позже выясняется, что сама Инга в раннем детстве стала свидетельницей мстительной расправы уже над ее семьей – за злодеяния отца ответили ее мать и дед. Пережитое потрясение вызвало отложенный эффект – с возрастом у Инги стала развиваться психическая болезнь. Автор сравнивает своих персонажей с поломанными игрушками, имеющими не заметные с первого взгляда внутренние дефекты. Инга никак не может повлиять на собственную судьбу. Все роковые события, которые искалечили ее жизнь, случились либо в ее раннем детстве, либо вообще до ее рождения, но в обоих случаях – не по ее вине. Чиж никак не в силах изменить отношения внутри своей родной семьи. Он – нежеланный ребенок. Его появление на свет – причина того, что мать потеряла здоровье и превратилась в инвалида. Все смотрят на него как на виновника ее злосчастной судьбы и несостоявшегося счастья. Этот груз лег на него задолго до того, как он смог это даже просто осознать. И юноша, и девушка, как каменной плитой, придавлены тяжестью чужих грехов и собственной невольной вины. Из-под этой плиты невозможно выбраться на свет.

В той части романа, которая обращена к предыстории описанных в нем событий, есть короткое, но жуткое описание газовой печи. Она становится здесь символом преступления, которое нельзя искупить, конца света, уже случившегося и необратимого. После этой катастрофы люди превратились в вы-

мирающий вид, дающий, говоря языком биологии, нежизнеспособное потомство.

Пересечение двух главных сюжетных линий порождает острейший конфликт. Его причина в том, что старший брат главного героя Валентин безответно влюбляется в Ингу. Стечение трагических обстоятельств и недоразумений приводит к тому, что Валентин оказывается подозреваемым в уголовном деле. Младшему брату, который в глазах читателя все это время сохранял облик невинного Авеля, предстоит дать показания. До этого момента юноша на каждом шагу сталкивался с трусостью, мстительностью, жестокостью окружающих по отношению к себе. И вдруг, к собственному удивлению и ужасу, во время допроса он начинает обнаруживать все эти качества внутри себя. Обнаруживать и щедро проявлять, думая, что лишь платит злом за зло. О последствиях он узнает много позже. А пока он вынужден бежать. Сначала в Ригу, а потом, когда возникает угроза оказаться в составе ограниченного контингента советских войск в Афганистане, – за границу. Долгие годы он живет за непроницаемым железным занавесом, все время мысленно возвращаясь в прошлое. У него есть сложившееся представление о том, что тогда произошло, и уверенность в собственной правоте. Получив известие о смерти отца, он едет в Латвию на похороны. Вернувшись в родной город, герой узнает, что его версия событий, которую он считал единственно верной, – сплошное недоразумение, что он ничего не знал ни о том, что случилось между Ингой и ее братом в прошлом, ни о том, как сложились потом их судьбы. Не знал и снова оказался перед всеми виноват.

Интрига и остросюжетный серпантин тянутся в романе до самой последней страницы. В них замечательно тонко вплетен «сценарий черной магии» с ее последующим разоблачением как часть тонкого исследования человеческой психологии. На своей съемочной площадке автор устанавливает несколько камер, снимая сразу дальний и крупный план. Их чередование позволяет увидеть, насколько человек зависим и свободен, и до какой степени бывает слеп.

Героиня романа Марии Рыбаковой «Если есть рай»⁵ тоже с ужасом осознает, что несет на себе груз унаследованного, врожденного проклятия и, стремясь освободиться от него, предпринимает отчаянную попытку сбежать и спрятаться. Этот роман тоже развивается как *love story* – молодая женщина, находясь в Будапеште, знакомится с выходцем из Индии по имени Варгиз и влюбляется в него. Вскоре становится известно, что Варгиз женат, а героиня, возможно, не единственная его любовница. Но чувства девушки сильны, и после расставания она вновь ищет встречи с предметом своей страсти и вскоре отправляется за ним в Индию. Она как будто пытается найти призрак: в пути они с Варгизом дважды разминулись. Находясь на родине своего возлюбленного, она знакомится с неким Антоном Антоновичем – малоприятным человеком из числа бывших соотечественников. На второй день он признается ей в том, что в студенческие годы сотрудничал с органами и стучал на своих сокурсников. Антон Антонович противен не только героине, но и самому себе, у него крайне отталкивающая внешность и манеры, темное прошлое продолжает отбрасывать тень на всю его нынешнюю жизнь. Но при этом он несчастен, одинок и нуждается в любви... Героиня выходит за него замуж и остается жить в Дели, чтобы совмещать две роли – жены бывшего доносчика (обретший счастье в личной жизни, Антон Антонович «расправил крылья» и начал выстраивать респектабельный имидж бывшего диссидента) и счастливой любовницы Варгиза. Сквозь общий рисунок проступает негатив «Мастера и Маргариты»: Маргарита сначала вышла замуж за нелюбимого, а затем встретила Мастера, порядок событий в жизни героини романа «Если есть рай» противоположный и алогичный – сначала она стала любовницей Варгиза, а затем связала себя узами брака с нелюбимым человеком. Комната в Старом Дели, где героиня встречается с Варгизом, – вариант рая, похожий на подвальчик на Арбате.

Этой любовной истории в жизни героини предшествовали еще две: одна оставила в ее душе чувство вины, другая – униже-

⁵ Рыбакова М.А. Если есть рай // Знамя. 2018. №№ 9–10.

ния. Особенно показательна первая. В школьные годы героиня была по-детски влюблена в мальчика, которого звали Юлик. Однажды они решили вместе поучаствовать в пионерском конкурсе. Наградой за победу была назначена поездка в социалистическую Венгрию. В итоге девочка поехала туда одна: отправляя работу на конкурс, она забыла указать имя мальчика и тем самым совершила полуосознанное предательство. Угрызения совести и чувство вины сыграли впоследствии роковую роль. Однажды Юлик рассказал своей подруге о том, что его мать, женщина психически не вполне здоровая, пыталась его убить, и взял с девочки слово, что она никому об этом не расскажет. Девочка понимала, что рассказать необходимо, но не могла предать товарища еще раз... Из-за ее молчания мальчик вскоре погиб.

Будапешт – место нескольких преступлений. Кроме детского предательства, с ним связано и гораздо более масштабное, историческое событие, самым непосредственным образом влияющее на отношения девушки с городом, – подавление венгерского восстания советскими войсками в 1956 году. Героиня – бывшая советская школьница, приезжавшая сюда в составе делегации советских пионеров. За плечами школьницы – первый в жизни вероломный поступок. А непосредственно за поездкой в дружественную социалистическую Венгрию – оккупация этой страны и силовая акция подавления. То, что в картине мира правильной советской девочки выглядело как дружба народов, в восприятии тех, к кому она тогда приезжала в гости, было открытой агрессией и колонизацией их страны. В глазах местных жителей юная пионерка была представительницей и наследницей колонизаторов, подавлявших мятежи с помощью террора. От наследства такого рода невозможно отказаться, права наследования в этом случае передаются автоматически. Ведь, к примеру, и Светлана Аллилуева не выбирала себе отца.

Груз старых преступлений с каждым новым поколением утяжеляется и передается дальше. Но люди придумали много философских концепций, позволяющих сделать вид, что им легко и не так уж и страшно. Однако при прямом взгляде на вещи все эти средства самозащиты и самообмана мгновенно превращаются в

смешную и пустую демагогию: «Я увидела четырехэтажное, серое, все какое-то ошетилившееся здание, и вспомнила, что уже проходила мимо него. Днем козырек его крыши отбрасывал тень на мостовую. Эта тень выписывала слово «террор» и отпугивала меня каждый раз, когда я проходила мимо. Но сейчас было слишком поздно, солнце почти село, тень не складывалась ни в одно слово. Я знала, что это: Дом Террора, где старики на видео рассказывали о пытках, ссылках, тюрьмах и куда я боялась войти. Зачем туда ходить, думала я, что мне до этого, зачем я буду слушать про пытки в лагерях, про то, как чужих людей пытали в наших советских лагерях... – и я подумала, что должна все же найти в себе силы зайти в Дом Террора, потому что все это в прошлом, в прошлом и ныне не существует, зло вообще, как утверждают философы, не существует, оно только отсутствие добра, как писал Августин; поэтому террора больше не существует, и я должна зайти и взглянуть на фотографии того, что не существует, послушать рассказы о том, что не существует, увидеть реконструкции лагерной жизни, которой не существует, которая была лишь призраком, возникшим на месте, где не было добра... Потом я очутилась в комнате, где пол устилала огромная карта СССР, с точками, куда высылали военнопленных и арестованных, где они годами работали на строительстве каналов и железных дорог, чтобы потом умереть от истощения. Или умирали сразу, от болезней или от пули надзирателя. Или оказывались в сумасшедшем доме, где все о них забывали, и они проводили десятилетие за десятилетием. Они не знали, что зло есть лишь отсутствие добра, что лагерь был не лагерем, а отсутствием добра, и надзиратель не был надзирателем, а был отсутствием добра, и стены сумасшедшего дома (где их держали десятилетиями, потому что врачи забыли, кто они, эти бывшие военнопленные, и никто не понимал, на каком языке они говорят) – не стены, а только отсутствие добра, и поэтому на самом деле не существуют. Но вот только выйти никак нельзя было, ни из психушки, ни из лагеря, и надзиратель продолжал кричать, и пуля убивала»⁶.

⁶ Рыбакова М.А. Если есть рай // Знамя. 2018. № 9. Гл. 5.

Драпировка, скрывающая бесконечно жестокую историю насилия одних людей над другими, очень тонка и часто рвется. Пространство романа наполнено такими точками разрыва: конкурсную работу дети пишут в библиотеке имени чекиста Держинского, общежитие, где живет Варгиз, носит имя Рауля Валленберга, расстрелянного в СССР, а мрачный музей «Дом Террора» располагается в здании, в котором ранее находились сначала немецкая, а затем советская тайная полиция. Любовь героини к индийцу Варгизу – отчаянное бегство от гнетущего чувства вины и груза ответственности, способного раздавить на смерть. Бегство в далекую страну, чужую культуру и чужой язык. То же самое попробовала когда-то сделать и Светлана Аллилуева.

Старое проклятие, преследующее главного героя – постоянный мотив мистических триллеров. Роман Дарьи Бобылевой «Вьюрки»⁷ – хоррор чистой воды. Действие разворачивается в уютном дачном поселке Вьюрки. Ни с того ни с сего в самый разгар сезона из него исчезает выезд. Покинуть поселок становится невозможно. Мало того – останавливается время. Лето, как день сурка, длится и длится, принося огородникам все новый урожай ягод и овощей. Отрезанные от внешнего мира «Вьюрки» превращаются в гоголевское заколдованное место. Запертые в одной замершей точке пространства и времени дачники сталкиваются с новыми «соседями» – существами неизвестной природы, по всей видимости – нечистью, которая настойчиво вторгается в их жизненное пространство. Начинает твориться откровенная чертовщина: оживают неодушевленные предметы, в домах заводятся то ли привидения, то ли полтергейсты и недотыкомки, сами жители куда-то пропадают. Одни исчезают бесследно, вместо других появляются страшные «подменыши» – прожорливые твари с повадками диких животных... Людей преследуют кошмары и наваждение. Некоторые жители Вьюрков впадают в панику и полубезумие и, защищая себя, совершают самые ужасные поступки. Дело доходит до преднамеренных убийств. Дачная летняя идиллия превращается

⁷ Бобылева Д.Л. Вьюрки. М.: АСТ, 2019.

в тонкую занавеску, за которой разыгрывается пугающая кровавая драма, а райский сад – в один из кругов ада.

Постепенно среди многочисленных персонажей выделяется главная героиня – одинокая девушка по имени Катя. В романе параллельно действуют два основных закона, определяющих ход нашей жизни, – стихийные силы и слепой рок, с одной стороны, и нравственный закон, определяющий осознанный моральный выбор, с другой. Сосуществуют они параллельно, Катя – тот человек, который с помощью второго пытается противостоять первому. И здесь ребром встает вопрос о том, в какой степени человек контролирует собственную жизнь, и до какой степени от него самого зависит его собственная судьба.

По ходу действия выясняется, что причина всего происходящего во Вьюрках кроется в Катиной семейной истории. Когда-то давно ее бабушка Серафима жила в деревне Стояново. Это место пользовалось дурной славой: люди вынуждены были делить его с теми самыми «соседями», которые впоследствии перекочевали во Вьюрки. Однажды, гуляя в поле, девочка Серафима увидела исполинскую Огненную бабу – Полудницу. Из любопытства стала она разглядывать ее в зеркальце и неосторожно на мгновение ослепила солнечным зайчиком. С точки зрения морали преступления в этом нет никакого, но в рамках взаимоотношений человека и хтонических существ – это серьезное нарушение принятых правил, влекущее тяжелые последствия. Полудница преследует несчастную Серафиму и требует возмещения ущерба. Требование сформулировано настолько туманно: «Первый перст мой», что бедный, запуганный ребенок не сразу понимает, о чем идет речь, и в отчаянии отрубает себе большой палец на руке. Пережив шок и боль, девочка успокаивается, полагая, что ее долг выплачен. Но не тут-то было: Полудница оценила урон гораздо дороже: ей нужен вовсе не отрезанный палец, а кто-то из потомков Серафимы. Выбор падает на внучку Катю. С самого рождения Катя играла роль невыкупленного залога, но до тридцати лет ни о чем подобном не догадывалась. У нее почему-то никак не складывалась личная жизнь, ее буквально преследовало необъяснимое одино-

чество... Но с кем не бывает. Когда же ей исполнилось тридцать, судьба предъявила счет за детский проступок-шалость ее бабушки. Уклониться от уплаты она не может. Выбор ей предоставляется в другом. «Соседи» решают окончательно избавиться от надоевших им дачников и изгнать их из Вьюрков. У Кати есть возможность остаться в скрытом от людских глаз поселке вместе с «соседями». Огненная Баба гарантирует ей неприкосновенность и даже разрешает Кате жить во Вьюрках не одной, а вместе с понравившимся ей молодым человеком Никитой. Уединение выглядит заманчиво: за время аномальных событий люди успели продемонстрировать настолько мрачные свойства своей натуры, что ни Кате, ни Никите возвращаться в мир людей, где они и без того всегда чувствовали себя не совсем своими, вовсе не хочется. Однако вещий сон подсказывает Кате, что коварная ведьма Полудница задумала не просто выставить вьюрковцев вон из домов, а извести их до смерти – выманить в поле и там заживо сжечь. Назревает очередной кошмар. Осознав наконец происходящее, Катя бросается спасать обреченных на страшную гибель людей и в полном соответствии с христианской моралью приносит себя в жертву: «Она раскинула руки, и белая вспышка полыхнула над полем. Никита зажмурился, а когда снова смог разлепить обожженные веки – Катю уже охватило белесое пламя. Она как будто обесцвечивалась, сама становилась похожа на Наталью-Полудницу – побелели волосы, глаза затеплились ровным огнем, точно раскаленное железо». Люди спасены, их постепенно накрывает спасительное забвение: они перестают помнить о случившемся, о собственных преступлениях и, конечно, о спасительнице-Кате. «Вьюрки» – обитель «особых тварей» – скрываются с человеческих глаз, переместившись в иное измерение. И только Катя как была невольницей, так и осталась. Подвиг человеколюбия никак не повлиял на ее собственное положение заложницы. Новые жители зачарованных Вьюрков, подобно ведьме из сказки «Пряничный домик» или повести «Вий», заманивают жертв из внешнего мира. Катя, превратившаяся в Полудницу, добровольно сторожит границу, не пуская пойманных в западню заблудившихся путни-

ков внутрь страшного поселка, где их ждет верная гибель. Другими словами, она так и осталась чужой и здесь, и там. Она и не человек, и не «особая тварь», а странное недоразумение – «соседка» из мира нежити, которая следует нравственным заповедям.

«Вьюрки» – неутешительный ответ на постоянно звучащий в массовой культуре призыв «взять судьбу в свои руки» и «самим управлять своей жизнью». Хоррор заключается здесь не в появлении страшных существ и не в том, что экстремальная ситуация проявляет в людях все их худшие склонности. Ужас в том, что зона нашего контроля и пространство для маневра ничтожно малы по сравнению с территорией, нами не управляемой.

Героев всех трех романов объединяет одно общее обстоятельство, которое определяет их судьбу. В какой-то момент своей жизни все они осознают, что их свобода выбора была ограничена задолго до их рождения, а движение парализовано неподъемным грузом, доставшимся от предыдущих поколений. Облегчить эту тяжесть нельзя. Можно только попытаться ее сбросить и спрятаться.

Сведения об авторе:

Бугославская Ольга Витальевна, кандидат филологических наук, литературный критик, журналист, литератор.

А.А. Новиков-Ланской

НАД БЕЗДНОЙ. КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ МЕТАФОРЕ

В своем программном эссе «Катастрофы в воздухе» Иосиф Бродский, размышляя об Андрее Платонове в контексте русской литературы, как бы между делом замечает: *«Семидесятые прошли под знаком Набокова, который против Платонова – все равно что канатоходец против альпиниста, взобравшегося на Джомолунгму»*. Больше о Владимире Набокове в этом пространном эссе ни слова, да и вообще в обширном литературно-критическом наследии нобелевского лауреата упоминаний Набокова совсем немного. Мы знаем, что в годы своей ленинградской молодости он проявлял интерес к запрещенному автору-эстету, однако со временем этот интерес явно притупился. В эмиграции Иосиф Бродский признавался, что тот нравится ему все меньше: *«Думаю, что меня до известной степени отпугивает аппетит Набокова к реальности. Этот господин весьма повязан материальным миром»*.

Восприятие Бродским творчества Набокова не может не быть связано и с личным отношением. Насколько известно, они никогда не встречались и не переписывались, несмотря на то, что Бродский эмигрировал в 1972 г. и сразу попал в высшее литературное общество, а Набоков умер лишь в 1977-м. Однако известно, что в 1969 г. издатель Бродского в США, основатель издательства «Ардис» Карл Проффер отправил Набокову поэму «Горбунов и Горчаков». Набокову она не понравилась: его смущали неправильные ударения, многословие и в целом «отсутствие словесной дисциплины». Тем не менее, осознавая, в каком тяжелом положении находится молодой ленинградский поэт, разбогатевший к тому времени Набоков послал Профферу деньги на по-

дарок Бродскому, и тот в очередной приезд привез Бродскому фирменные американские джинсы – и, судя по всему, угадал с подарком. «О те “ковбойские панталоны” Жозеф при мне эффектно зажигал спички», – писал автору этих строк Дмитрий Бобышев, друг юности и соперник Бродского. Впрочем, кажется, невысокую оценку своей поэмы он Набокову так и не простил.

Думается, что, противопоставляя Платонова и Набокова, при этом явно не в пользу последнего, поэт имеет в виду метафизическое усилие автора «Котлована» и духовную скудость создателя «Лолиты». Альпинист покоряет Эверест, это вертикальное восхождение, путь к небу. Трудная, грубая, но единственно верная лестница. Канатоходец движется по горизонтали, его путь и задание иные: балансируя, виртуозно пройти по тонкому и короткому канату, показать цирковое мастерство и изящество тела. Альпинист устремлен вверх, а канатоходец обязан смотреть прямо перед собой, ему нельзя поднимать голову. За альпинистом никто не наблюдает, это индивидуальное внутреннее делание – а канатоходец у всех на виду, он развлекает и впечатляет публику, работает на внешний эффект и в случае падения рискует быть посрамленным. Эту мировоззренческую метафору вполне можно распространить и на особенности стиля: где у Набокова – блестящая эквилибристика, испытание пределов вкуса, чувство равновесия и соразмерности, у Платонова – слом всех правил, нарочитая корявость, напряжение и боль. При этом альпинист Платонов – уже на вершине, для Бродского он выше всех в русской прозе двадцатого века (следом расположились Надежда Мандельштам и Солженицын). К слову заметим, что в мировой прозе Платонов у нобелевского любителя иерархий оказался на втором месте, в то время как на первом – Марсель Пруст, а на третьем – Роберт Музиль.

Впрочем, этот образ можно развивать и далее – обратившись к еще одной известной метафоре. Книга Набокова «Другие берега», которая, кстати, по признанию Иосифа Бродского, не понравилась ему ни в русском, ни в английском вариантах, начинается такой фразой: «Колыбель качается над бездной». Заметим, что

эта вполне поэтическая строчка написана пятистопным хореем: из работ М.Л. Гаспарова мы знаем, что у этого размера в русской поэзии вполне определенный семантический ореол – философское осмысление жизненного пути (хрестоматийный пример здесь – лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...»). Характерно, что книга воспоминаний Набокова, хотя и написанная далее прозой, – ровно об этом.

Эта строчка напоминает нам о том, что по канату ходят не только в цирке. Канатоходство впервые появляется в древнем горном Китае. Канат натянут над пропастью в тех же горах, по которым карабкаются альпинисты. Неточное движение грозит канатоходцу гибелью. Здесь есть своя вертикаль – и это вертикаль бездны. Хождение по грани небытия у такого эквилибриста дает метафизическое чувство куда более острое, чем у скалолаза. При этом действует тот же принцип: смотреть только перед собой, только прямо, предельно внимательно, не отвлекаясь на возвышенное и абстрактное. Тончайшая настройка всех органов чувств, виртуозное искусство балансировки – единственное условие хождения по качающемуся тросу. На эту дорогу он выходит один, здесь нет зрителей, нет альпинистских амбиций доказать что-то кому-то или же самому себе – есть только безвыходность положения над пропастью, когда ты уже над ней и надо как-то добираться до другого края.

Жизнь предстает натянутым канатом из небытия в небытие, еще одно небытие внизу – и молчащая бездна сверху. «Пылающею бездной со всех сторон окружены», – писал любимый Набоковым Тютчев, и этот экзистенциальный фон присутствует во всем наследии Набокова. Конечно, он слишком аристократ, чтобы его проявлять и акцентировать. Он не будет стенать и жаловаться, он по-английски сдержан и насмешлив. Трагизм бытия вообще и своей собственной судьбы заборматовывается, прячется в деталях и мелочах, открыто высказываясь лишь в поэтических строчках. Внимание к материальному миру, которое так раздражало Бродского, не есть отказ от нематериального. Набоковская оптика позволяет увидеть в быте – бытие, в комическом – косми-

ческое. Склонность к эпатажу и эксцентрике, парадоксальность оценок, борьба с повсеместной пошлостью, романтическое презрение к обывателям – все это видится причудливой маской, скрывающей ужас канатоходца, пытающегося как-то удержаться над бездной. Скорее всего, этот зримый образ самому Набокову пришелся бы по душе. Его фотографический взгляд сразу бы заметил, что как канатоходец с шестом он похож на птицу, а без шеста, с балансирующими руками – на бабочку.

Сведения об авторе:

Новиков-Ланской Андрей Анатольевич, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой политической и деловой журналистики РАНХиГС при Президенте РФ, директор Русского ПЕН-центра (Москва, Россия).

Русская литература: XX век и современность
Коллективная монография
к юбилею профессора М.М. Голубкова

Russian Literature: 20th Century and Modernity
Collective monograph
for the anniversary of Professor M.M. Golubkov

The collective work is written by disciples and colleagues of M.M. Golubkov. The monograph features a wide range of writers names and literary phenomena: of the turn of 19th-20th centuries and the first decades of the 20th century (M. Gorky, L. Andreev, A. Grin, A. Gaidar, M. Zoshchenko, V. Mayakovsky, Yu. Olesha, etc.), mid-20th century (heritage of A. Solzhenitsyn, A. Tvardovsky, M. Solov'yev, V. Bykov, V. Astafyev, V. Soloukhin), modern period (Yu. Polyakov, V. Sorokin, T. Tolstaya, etc.). All the studied issues are in contact with the field of prof. M.M. Golubkov's literary research. The participants of collective work sought to reflect the breadth of scientific interests of their colleague and teacher, to present in the form of chapters of the book their developments of the aspects to which M.M. Golubkov pays the most attention in his research activities.

Russian Literature: 20th Century and Modernity : collective monograph for the anniversary of Professor M. M. Golubkov. – Moscow : MAKS Press, 2020. – 332 p.

ISBN 978-5-317-06340-5

<https://doi.org/10.29003/m865.978-5-317-06340-5>

Text edition is devoted to the analysis of modern Russian literature. The collective work is written by disciples and colleagues of M. M. Golubkov. The monograph features a wide range of writers names and literary phenomena: of the turn of 19th–20th centuries and the first decades of the 20th century (M. Gorky, L. Andreev, A. Grin, A. Gaidar, M. Zoshchenko, V. Mayakovsky, Yu. Olesha, etc.), mid-20th century (heritage of A. Solzhenitsyn, A. Tvardovsky, M. Solovyev, V. Bykov, V. Astafyev, V. Soloukhin), modern period (Yu. Polyakov, V. Sorokin, T. Tolstaya, etc.). All the studied issues are in contact with the field of prof. M. M. Golubkov's literary research. The participants of collective work sought to reflect the breadth of scientific interests of their colleague and teacher, to present in the form of chapters of the book their developments of the aspects to which M. M. Golubkov pays the most attention in his research activities.

Keywords: newest literature, Russian literature, M. M. Golubkov, modern literary studies, literary process.

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕК И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Коллективная монография
к юбилею профессора М. М. Голубкова*

Издательство «МАКС Пресс»
Главный редактор издательства: *Е. М. Бугачева*
Компьютерная верстка: *М. А. Комарова*
Обложка: *М. А. Еронина*

Подписано в печать 27.01.2020 г.
Формат 60х90 1/16. Усл.печ.л. 20,75.
Тираж 150 экз. Изд. № 013.

Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М. В. Ломоносова,
2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495) 939-3890/91. Тел./Факс 8(495) 939-3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
115201, г. Москва, ул. Котляковская, д.3, стр. 13.