

НАСТОЯЩЕЕ КАК СЮЖЕТ



НАСТОЯЩЕЕ

Н
А
С
Т
О
Я
Щ
Е
Е

К
А
К

С
Ю
Ж
Е
Т

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Настоящее как сюжет

Материалы международной научной конференции



Тверь 2013

УДК 821.161.6.09(082)
ББК Ш5(2+411.2)-34
Н 32

Редакционная коллегия: С. А. Васильева (отв. редактор),
О. С. Карандашова, М. Л. Логунов, А. Ю. Сорочан

Настоящее как сюжет: Материалы международной научной конференции / Ред. С. А. Васильева. — Тверь: Издательство М. Ю. Батасовой, 2013. — 340 с.

В монографии представлены доклады и сообщения участников международной научной конференции «Настоящее как сюжет», прошедшей в Твери 11—13 апреля 2013 года. В рамках конференции рассматривались вопросы репрезентации *настоящего* в художественных произведениях писателей XIX—XXI вв.

На первой странице обложки – логотип журнала «Настоящее» (1928). Выражаем признательность за предоставление фотоматериалов И. Е. Лошилову.

На последней странице — участники конференции «Настоящее как сюжет» (г. Калязин, 13 апреля 2013 года).

ISBN 978-5-903728-66-4

© Авторы статей, 2013

© Издательство М. Ю. Батасовой, 2013

Содержание

Настоящее: разрывы в ткани сюжета	7
От прошлого к настоящему: о временных соответствиях	13
<i>В.А. Кошелев (Новгород Великий)</i> Настоящее как прошлое: «Гроза» А.Н. Островского	15
<i>А.В. Устинов (Кострома)</i> Проекция современности в изображении раскола в романе Д.Л. Мордовцева «Великий раскол»	23
<i>А.Ю. Сорочан (Тверь)</i> Не только прошлое: произведения о современности в наследии исторических романистов XIX века	29
<i>А.Л. Семенова (Великий Новгород)</i> От прошлого к настоящему без будущего: концепция времени в окурловских повестях М. Горького ...	35
<i>Н.И. Пак (Калуга)</i> Способы актуализации образа подвижника в «Преподобном Сергии Радонежском» Б.К. Зайцева	41
<i>А.В. Погорелая (Псков)</i> Сборник Б. Слуцкого «Память»: настоящее, пропитанное прошлым	47
Конструирование настоящего: о событии и рефлексии	53
<i>Ю.Н. Варзониин (Тверь)</i> Античный текст во времени и пространстве: проблема рецепции	55
<i>И.Л. Багратион-Мухранели (Москва)</i> А.А. Бестужев-Марлинский и его герои	60
<i>А.В. Кошелев (Великий Новгород)</i> Гоголевский сюжет в творчестве публициста 1860-х годов	69
<i>С.Б. Потемкин (Москва)</i> Формальный анализ коммуникативного фола у Чехова	75
<i>Н.А. Петрова (Пермь)</i> «Пока еще на самом деле...» — маркеры «настоящего» в поэзии О. Мандельштама	84
<i>Р.Г. Назарьян (Самарканд)</i> Закавказские реалии и персидские «иллюзии» в творческой биографии Сергея Есенина	89
<i>Н. И. Ищук–Фадеева (Тверь)</i> Пушкин как драматический сюжет сегодня	94
<i>Н.М. Азарова (Москва)</i> «Настоящее» в литературе XX века — это философский термин или культурный концепт? (по следам А. Бадью)	100

<i>Г.С. Поповкина (Владивосток)</i> Жития святых как источник антропологического исследования (на примере феномена благодатного дара врачевания)	106
<i>Д.Б. Терешкина (Великий Новгород)</i> «Земли Российстей... похвало и украшение»: почитание новомученика Евгения в контексте русской агиографической традиции	112
<i>А.А. Голубкова (Москва)</i> Репрезентация настоящего в романе Дмитрия Данилова «Горизонтальное положение»	118
<i>С.Н. Еланская (Тверь)</i> «Ностальгия по настоящему»: парадоксы кинематографического конструирования современности.....	123
<i>Чжоу Сянлу (Китай)</i> Механизм кошмара: как мы воспринимаем «Дорогую Елену Сергеевну»	131
<i>Д.А. Чугунов (Воронеж)</i> Классичность «настоящего» в поздней прозе Зигфрида Ленца.....	135
<i>О.В. Тихонова (Воронеж)</i> Освоение современности в немецкой художественной документалистике.....	142
<i>М.Ю. Батасова</i> Новейшая история утраченных источников (этнокультурная трансформация фольклорного нарратива).....	149
<i>С.В. Панов, С.Н. Ивашкин (Москва)</i> Фантом отца, кайрос настоящего, эпифании повседневного, археология языка	153

Условность настоящего: о фактах и вымыслах	159
<i>А.А. Кунарев (Москва)</i> Леденец с перцем, или «из какого сора растут стихи...»	161
<i>Н.Ю. Сорочан (Тверь)</i> Поэзия и дипломатия в биографии Ф.И. Тютчева.....	174
<i>А.Ю. Кубайдулова (Самара)</i> Бытовое и бытийное в жизни художника (на материале записей 1906—1909 гг.).....	182
<i>О. С. Карандашова (Тверь)</i> Об одном из «толстовцев».....	185
<i>С.Н. Пяткин (Арзамас)</i> Вокруг мемуарного текста Б.А. Садовского о Сергее Есенине.....	189
<i>Н.Ю. Букарева (Ярославль)</i> Биографический факт как основа сюжета в сборнике рассказов Сергея Максимова «Тайга»	197
<i>Г.А. Доброзракова (Самара)</i> Факт и вымысел в прозе С.Д. Довлатова	203
<i>Е.П. Беренштейн (Тверь)</i> Сэмьюэл Беккет: настоящее как актуализированная иллюзия времени.....	211
<i>М.Н. Крылова (Зерноград)</i> Настоящее как средство описания будущего: образы сравнения в современной фантастике	217
<i>Д.К. Карслиева (Волгоград)</i> Факт и вымысел в романе «Искупление» Й. Макьюэна.....	222

Герой настоящего: о человеке и времени	225
<i>С.А. Васильева (Тверь)</i> Герой времени в повести А.П. Глинки «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна»	227
<i>Е.В. Никольский (Тверь)</i> «Герой времени» в романе Вс. Соловьева «Цветы бездны».	233
<i>В.Л. Гайдук (Москва)</i> Конструирование социалистического человека в дневниках Г.О. Гаузнера.....	242
<i>В.В. Коркунов (Кимры—Москва)</i> Образы санитарок в цикле Беллы Ахмадулиной «Глубокий обморок»: к вопросу о герое времени в художественной литературе.....	246
<i>О.А. Скубач (Барнаул)</i> Рассказы о героях: Механизмы формирования идеологии советского подвига.....	250
<i>И.В. Мотеюнайте (Псков)</i> Растянувшееся настоящее: Еще раз о герое времени у Шукшина.....	255
<i>Б.Ф. Кольмагин (Москва)</i> Человек в поэзии Всеволода Некрасова... 262	
<i>А.М. Лобин (Ульяновск)</i> «Герой нашего времени» в зеркале истории (на материале сюжета о «попаданцах» в современной фантастике).....	267
<i>В.Е. Петров (Великий Новгород)</i> Образы «золотой молодежи» в современном литературном и публицистическом дискурсе	274
Модели настоящего: о жанрах и образах	279
<i>Ю.М. Никишов (Тверь)</i> «Евгений Онегин»: от романа о современности к историческому роману о современности.....	281
<i>С.В. Денисенко (Санкт-Петербург)</i> Прошлое и будущее в сюжете о настоящем: «Необыкновенная история» И.А. Гончарова.....	290
<i>Е.М. Болдырева (Ярославль)</i> Литературоведческое исследование феномена автобиографического метатекста: проблемно-методологические аспекты (на примере романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»).....	294
<i>Е.О. Горшкова (Ярославль)</i> «Роман с ключом»: соотношение факта и вымысла в моделировании художественной реальности (на материале романа О. Форш «Сумасшедший корабль»).....	300
<i>Ф.В. Кувишинов (Липецк)</i> Четвертый жанр Даниила Хармса	304
<i>С.Ф. Меркушов (Тверь)</i> Интерпретация текстов прошлого сквозь призму сюжетов настоящего в книге эссе Михаила Елизарова «Бураттини. Фашизм прошел».....	308
<i>Д.О. Павлова (Самара)</i> Конспирологический роман как отражение культуры заговора.....	313

<i>И.А. Подавылова (Пермь)</i> Функция идиллического в биографических романах Ицхака Мераса «На чем мир держится» и Имре Кертеса «Без судьбы».....	320
<i>Е.А. Абашкина (Самара)</i> Прием инверсии в современной малой прозе (на примере текстов Л. Горалик)	327
<i>С.А. Бозрикова (Балашиов)</i> Очерк как публицистический нарратив ...	333

Настоящее: разрывы в ткани сюжета

Совершенно ясно теперь одно: ни будущего, ни прошлого нет, и неправильно говорить о существовании трех времен... Правильнее было бы говорить, пожалуй, так: есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память, настоящее настоящего — это непосредственное созерцание, настоящее будущего — это ожидание,
*Августин. Исповедь*¹

Проблема границ между настоящим и прошлым, с одной стороны, и настоящим и будущим, с другой, в гуманитаристике долгое время казалось решенной. Однако трансформация жесткой заданности в данном случае очевидна литературоведу. Например, совсем недавно вышел роман Альберта Эгазарова «SoСущее» (М.: АСТ, 2009), имевший интригующий подзаголовок «Первый исторический роман о настоящем». Если вспомнить, что автор романа много занимался разного рода эзотерической литературой (в частности, именно Эгазаров подготовил первое издание Артура Мэйчена на русском), а более всего известен «Энциклопедией символов»², то станет очевидным, что граница настоящее/прошлое воспринимается как некая мифическая условность, а подлинная книга о настоящем является и книгой о прошлом.

В этом издании статей о романе Эгазарова нет, но есть немало рассуждений об иных аспектах сюжетного потенциала настоящего времени; продолжая дискуссию, начатую в книге «Прошлое как сюжет»³, авторы данного сборника рассматривают возможности интерпретации настоящего в литературе. Совершенно очевидно, что в поле зрения попадают уже известные дефиниции «актуальное», «современное», «реальное» — но очевидно и то, что анализ художественного потенциала времени требует некой устойчивой системности в работе с этими категориями.

Представленная в эпиграфе модель Августина, кажется, не действует для народов, воспринимающих течение времени как неуклонное повторение высшими силами определенного цикла. Эта модель подсказана «природной и биологической жизнью»⁴, повторяющимися циклами человеческого существования. Решительный поворот в восприятии времени происходит с принятием христианства, когда линейизм приобретает сакральное значение, и ход времени соответствует религиозному вектору. Идея развития, эволюции, в дальнейшем — прогресса привела к четкому разграничению прошлого, настоящего и будущего; об этом повороте в сознании много писали исследователи

¹ *Августин А.* Исповедь. М., 1999. С. 300.

² Первое изд. М.: Локид; МИФ, 1999.

³ Прошлое как сюжет: Материалы международной научной конференции / Отв. ред. А.Ю. Сорочан. — Тверь: ТвГУ, 2012.

⁴ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 30.

средневековой культуры¹. О сохранении циклических моделей на Востоке и их трансформации на Западе также сказано немало².

Однако, при всей прозрачности подобной интерпретации времени, многие явления историкам литературы еще только предстоит анализировать. Приведем один только пример: «Переход европейскими путешественниками XVIII века границы цивилизации и варварства (обычно располагавшейся в Польше) означал разрыв с сакральным, современным, культурным, погружение в профанное, пережиточное, дико»³. И путешественник не считает местных жителей своими современниками, текст о них становится сочинением о прошлом, а не о настоящем, ибо столкновение временных ориентиров, взглядов «снаружи» и «изнутри» рождает какую-то иную, не соответствующую нашей жесткой схеме форму описания времени. При этом литература путешествий теснейшим образом связана с настоящим, и ее сюжетное пространство кажется «пространством наблюдений». Авторы настоящей книги рассматривают немало подобных ситуаций (связанных с сочинениями историков, и с трудами мемуаристов, и с публицистическими текстами). Некоторые общие выводы мы можем сделать уже в рамках вводных замечаний, учитывая плодотворные обсуждения, имевшие место в рамках конференций.

«Антропологический поворот», наметившийся в последнее время в гуманитарных науках, не мог не затронуть и литературоведение. Методологические дискуссии, развернувшиеся вокруг имагологии и этнологии, соприкасаются с предметом истории литературы все теснее — и имеют самое прямое отношение к теме настоящего издания. И возникает проблема соотношения новых методологий с традиционными, проблема идентичности ставится с учетом широкого контекста осмысления литературного процесса. И это осознание «себя» не только в категориях национальности, пространства и т.д., — но и во времени. Понимание себя в настоящем предполагает отделенность этого настоящего от прошлого и будущего, противопоставление временных категорий, осмысление локализованных представлений. И особое значение приобретает специфика художественного мышления, явленная в русской литературе Нового времени, которой и посвящена большая часть представленных далее работ. Трансформация исторических событий, пространственных границ, идеологических конструктов, внешних впечатлений в художественном тексте исключительно значима для развития литературы, но представить эту значимость в рамках существующего категориального аппарата пока не удастся⁴. Соотнести абстрактное (национальное, культурное, социальное) «своеобразие» и столь же абстрактную «репрезентацию» — вполне возможно. Ведь

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984; Ле Гофф Ж. Другое средневековье. Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2001 и др.

² См. ряд разделов в недавней коллективной монографии: Диалоги со временем: Память о прошлом в контексте истории / Под ред. Л.Н. Репиной. М., 2008.

³ Ионов И.Н. Образы пространства и времени в имперском / колониальном и постколониальном дискурсах // Диалоги с временем... С. 346.

⁴ См. об этом: Сорочан А.Ю. Предисловие // Прошлое как сюжет: материалы международной научной конференции. С. 6—10.

представление «иного» (в том числе иного времени) может иметь решающее значение для концепции идентичности. Для понимания закономерностей, явленных в истории литературы, именно репрезентация может стать ключевым термином. Как «другое» преобразуется в художественном тексте и как оно служит определению «своего», «себя» — на этот вопрос мы можем дать ответ, обратившись к системе отношений «текст-сообщество-индивидуум». Влияние репрезентационных техник на формирование концепции идентичности вплотную подводит нас к осмыслению сюжетного потенциала «иного» и «своего» времени.

Назрела необходимость использовать опыт смежных дисциплин, и категории идентичность и репрезентация должны из сферы социальных наук перейти в науку о литературе; необходимость этого перехода на нижеследующих страницах представлена, кажется, на весьма обширном материале.

Пути формирования и развития репрезентационных техник в русской литературе позволяют определить и особенности идентичности, важные для постижения «человека в его социально ориентированной знаковой деятельности». Постепенное изменение ролей «прошлого» и «настоящего» в литературе мы можем отметить — репрезентация истории остается лишь средством постижения настоящего, пока необходимость прошлого не осознается и не фиксируется в литературе. О крушении мира «ясных представлений» писал, в частности, А. Эткнд¹; и разрушение «метафорически характеризуемой» системы отношений прошлого и настоящего ведет к пониманию системы временных проекций: чтобы сохранить свое, мы должны четко определить, что же является «чужим». Но построение системы таких определений становится невозможным к концу XIX в.: «...если нормативные прогрессистские модели времени строились в колониальных империях XVI—XIX вв. — Испании, Англии и Франции, то большинство альтернативных релятивистских моделей конца XIX — начала XX вв. <...> зарождались в периферийных империях <...> Это уже не метафизические и общезначимые модели, под которые подгоняется конкретный опыт. Это попытка осмыслить конкретные научные знания о специфике культур и опыте их взаимодействия»². Историческое время, как показал М. Вебер³, становится нормативным и функциональным, а соответственно меняется и представление о настоящем времени и его границах.

«Дедуктивные приемы» анализа случайных особенностей явлений настоящего дополняются новыми теологическими интерпретациями. В одной из статей этого издания авторы обращаются к понятию «кайрос», которое в работах П. Тиллиха используется для преодоления стереотипов сакральности и «имперской» традиции репрезентации времени: «Для философа истории кайрос есть каждый поворотный мо-

¹ См.: Эткнд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 136 и далее.

² Ионов И.Н. Образы пространства и времени в имперском / колониальном и постколониальном дискурсах // Диалоги с временем... С. 360—361.

³ См.: Давыдов Ю.Н. «Картины мира» и типы рациональности (Новые подходы к изучению социологического наследия М. Вебера) // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 750—751.

мент в истории, когда вечное судит и преобразует временное...»¹ «Исполнение времен» становится не единичным актом (пришествие Иисуса Христа), а показателем разнородности сосуществующих моделей времени. Бесчисленное множество «настоящих» регулируется моральным и божеским в человеке. Самоидентификация человека во времени описана в работах И. Рюзена: смысловая дистанция между прошлым, настоящим и будущим сохраняет внутреннюю напряженность, границы в любой момент могут смещаться, временем континуумом человек манипулирует, дабы сохранить самость². В литературных текстах мы обнаруживаем яркие примеры и таких манипуляций, и моделирования «смысловой напряженности».

Актуализация релятивистских представлений о времени приводит к усилению интереса к «разрывам» во времени субъекта. Эти разрушения связи времен могут быть и намеренными, и случайными, однако практически во всех случаях их причину следует искать во вторжении времени Иного («разъединенном соединении двух различных темпоральностей»³). В подобных случаях «собственное» время наблюдателя и «несобственное» время сталкиваются в повествовании о настоящем, которое лишается четкой системы временных границ. И поздний роман И.И. Лажечникова «Немного лет назад», положим, задуманный как исторический, превращается в повествование не столько даже о современности, сколько о последствиях счастливого события, для героев и повествователя этого романа еще не случившегося. Время становится не формой восприятия, а формой смыслопорождения, и эту модель осознания настоящего нам еще только предстоит описать. Теория хронотопа М.М. Бахтина привела к «проблематизации ментальных карт»⁴, однако степень условности этих карт, причины их исчезновения и перекодировки еще остаются большей частью объектом социологического изучения⁵.

«Альтернативные» модели описания времени открывают множество возможностей, которыми литературоведение не вполне еще воспользовалось; среди множества обсуждений / опровержений / подтверждений концепции хронотопа теряются перспективы анализа культурных горизонтов, когда сталкиваются «настоящие» разных обществ, когда будущее выстраивается из «чужого» прошлого, а настоящее остается «своим» и не имеет прямой связи с этим «чужим». Мы

¹ Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. М., 1995. С. 228—229.

² Rüsen J. Lebendige Geschichte. Göttingen, 1989. S. 122—126.

³ Полешук И. Понятие интерсубъективной темпоральности в философии Левинаса // Левинас Э.: Путь к другому. Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. СПб., 2006. С. 33.

⁴ Глостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить нигде, писать ниоткуда. М., 2004. С. 254.

⁵ Редкие опыты описания новых смысловых возможностей связаны с «пограничными» территориями и системой временных категорий в текстах «новых» литератур. См., в частности: Peterson D.E. Response and Call: The African American Dialogue With Bakhtin and What It Signifies // Bakhtin In Contexts: Across The Disciples / Ed. by Amy Mandelker. Evanston, 1995.

можем предлагать сколько угодно вариантов, описывать знаковые системы исторического времени¹ — но для литературоведа сохраняет важность как общее, так и частное; отдельные случайные обращения к специфическим формам фиксации настоящего иногда могут приводить к весьма существенным выводам касательно репрезентации времени в художественных текстах. Возможно, такие выводы читатель сделает, обращаясь к нижеследующим страницам.

Прошлое становится Иным, и обращение к нему предполагает использование специфических репрезентационных техник. Но и формы сюжетной организации настоящего при этом меняются. Отдаление от опыта прошлого позволяет не ограничиваться созерцанием «настоящего»; сюжеты окружающей действительности претерпевают трансформации — и это касается как документальных, так и художественных текстов. Некоторые варианты таких трансформаций в трудах авторов настоящего издания рассмотрены и структурированы.

В представляемом сборнике продемонстрированы самые разные подходы к осмыслению концепта *настоящее*, которые и определили его структуру. Статьи, вошедшие в раздел «От прошлого к настоящему: о временных соответствиях», посвящены попыткам разграничить минувшее и современное в художественной литературе. В них рассматриваются роль давних или недавних событий, оказавших решающее значение на судьбу героя или целого народа; причины, побудившие писателей обратиться к поворотным или, наоборот, рядовым на первый взгляд событиям. Не менее важным для понимания настоящего оказывается осмысление влияния прошлого на современность, стремление выстроить векторы истории: влияние прошлого на настоящее и — потенциально — на будущее.

В разделе «Конструирование настоящего: о событии и рефлексии» рассматривается интерпретация тех или иных событий. Их переоценка происходит после осмысления результатов происшедшего, иногда отстоящего на несколько дней, а иногда — на несколько веков. В изображении прошлого особую роль играет предзнание автором итогов какого-либо процесса; для осмысления настоящего важнейшим оказывается стремление выявить его концептуальные особенности, которые определяют будущее, разложить современность на составляющие. Как показывают статьи, представленные в этом разделе, при конструировании современной картины мира авторы в художественном произведении предлагают свое видение хода истории, свою концепцию истории, отсюда — своеобразие подачи материала: отдельные эпизоды укрупняются и приобретают символическое значение, картина мира обретает объем.

В разделе «Условность настоящего: о фактах и вымыслах» художественная условность присутствует не только в произведениях, сюжет которых создан исключительно фантазией автора, она занимает значительное место и в текстах, основанных на реальных фактах, даже если героями таких произведений являются известные современники: отдельные жизненные факты «выпрямляются», выстраиваются в логичную конструкцию. В то же время, изображая условность настоящего, писатели демонстрируют его иллюзорность: оно подвижно, зыбко, нечетко, подлинная оценка современных процессов — дело будущего.

¹ Koselleck R. Futures Past. On the Semantics of Historical Time. L., 1985.

Особая тема, заинтересовавшая авторов сборника, — герой времени. Специфические черты современности в произведениях о *настоящем* определяют и специфику героя. Значимыми являются попытки понять, что делает современника Героем, лучшим представителем своего поколения, человеком, на которого надо равняться. Каждое время предлагает свой идеал для подражания, а каждый писатель стремится изобразить «портрет <...> всего нашего поколения» (Лермонтов). Принципиальной здесь является тенденция писателей сочетать в своем герое типичность и индивидуальность.

Стремление уловить современность во всех ее нюансах определила жанровый поиск многих писателей XIX—XXI вв. В разделе «Модели настоящего: о жанрах и образах» представлены статьи, отражающие многообразие жанровых модификаций произведений о современности. Здесь рассматриваются биографический, автобиографический, конспирологический романы, «роман с ключом», жанры малой прозы и мн. др. В этом же ряду можно назвать анализ языковых поисков авторов для выражения своих идей: в работе конференции оживленное обсуждение вызвали доклады, представленные на секции «Язык настоящего: о формах воплощения» (в частности, в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Древние языки в русской литературе XIX века», 12-04-00036)

А.Ю. Сорочан, С. А. Васильева

**От прошлого к настоящему:
о временных соответствиях**



В.А. Кошелев (Новгород Великий)
Настоящее как прошлое: «Гроза» А.Н. Островского

«Гроза» — хронологически 14-я завершенная пьеса Островского. И — первая в его драматическом наследии, которая имеет жанровое обозначение «*драма*». Остальные — либо «комедии», либо «сцены». Правда, за пять лет до «Грозы» была написана еще и пьеса «Не так живи, как хочется», «экспериментально» обозначенная «*народная драма*».

Интересно, что автор сомневался, к какому времени отнести действие «народной драмы». В черновом наброске обозначено: «Действие происходит в XVII столетии...» (1, 413)¹. На промежуточном этапе драматург остановился на «конце XVI века». А в последней редакции читаем: «Действие происходит в Москве, в конце XVIII столетия, на масленице» (1, 319). При этом нетрудно убедиться, что никаких сюжетно важных «примет» отдаленного прошлого в «народной драме» нет: то, что в ней произошло, могло бы случиться и через пятьдесят лет — в 1854, когда она была поставлена на театре.

«Гроза» снабжена пометой, означающей как раз «сегодняшнее» время: «Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом» (2, 210). Известная «добролюбовская» трактовка драмы как раз и исходит из того, что в ней отразилась именно «остросовременная» жизненная ситуация.

Но отчего тогда в «Грозе» так много *примет давнопрошедших времен*?

Вот известный эпизод (д. 4, явл. 1), который Добролюбов привел как пример особенной дикости «темного царства» города Калинова. Городские обыватели, спрятавшиеся от грозы в развалины церкви, рассматривают старинные настенные росписи:

«1-й. Что бы это такое, братец ты мой, тут нарисовано было; до-вольно затруднительно это понимать.

2-й. Это геенна огненная.

1-й. Так, братец ты мой!

2-й. И едут туда всякого звания люди.

1-й. Так, так, понял теперь.

2-й. И всякого чину.

1-й. И арапы?

2-й. И арапы.

1-й. А это, братец ты мой, что такое?

2-й. А это Литовское разорение. Битва! — видишь? Как наши с Литвой бились.

1-й. Что ж это такое Литва?

2-й. Так она Литва и есть.

1-й. А говорят, братец ты мой, она на нас с неба упала.

2-й. Не умею тебе сказать. С неба, так с неба.

Женщина. Толкуй еще! Все знают, что с неба; и где был какой бой с ней, там для памяти курганы насыпаны» (2, 251).

Добролюбов с удовольствием издевается над темнотой и невежеством русского провинциального обывателя: «Их жизнь течет так ровно

¹ Произведения Островского здесь и далее цит. по: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. Тт. 1—16. М., 1949—1953.

и мирно, никакие интересы мира их не тревожат <...> Смолоду еще показывают некоторую любознательность, но пища взять ей неоткуда: сведения заходят к ним, *точно в древней Руси времен Даниила Паломника*, только от странниц, да и тех уж нынче не много настоящих-то; приходится довольствоваться такими, которые “сами, по немощи своей, далеко не ходили, а слышать много слышали”, как Феклуша в “Грозе”. От них только и узнают жители Калинова о том, что на свете делается; ина́че они думали бы, что весь свет таков же, как и их Калинов...»¹

В современных «учебных пособиях» эта сцена характеризуется как объективная картинка бытия и мышления обитателей остановившегося мира, «где газет и журналов не читают, где *даже часов нет* (Кулигин безуспешно старается соорудить для города солнечные часы)»². При этом отсутствие часов рассматривается как основной показатель *дикости* жителей.

Но у этой «дикости» есть и оборотная сторона. Не случайно Добролюбов оговаривается насчет «древней Руси» и знаменитого «Хождения игумена Даниила в Святую Землю» (1106—1108). Жители города Калинова в XIX столетии живут *по тем же законам и понятиям*, по каким жили в столетии XII-м. А это уже не «дикое невежество», а нечто иное. Подобное существование означает попытку устроить свою жизнь *вне времени*.

Такая попытка на бытовом уровне несложна и для русских обывателей вполне привычна. В «Евгении Онегине» Пушкин заметил: «Мы время знаем / В деревне без больших сует: / Желудок — верный наш брегет...» (гл. 5, стр. XXXVI). Человек стремится организовать собственную жизнь «*без сует*», — а в такой жизни необходимость сверять время по часам становится ненужной. Так же, впрочем, как и газеты, только мешающие «несуетной» жизни. И отказ от газет вовсе не свидетельствует о глупости или «дремучести» человека. Газеты сообщают прежде всего политические сведения и «властные» оценки текущей минуты, интересные далеко не каждому. Борис Пастернак, к примеру, имел привычку *не читать газет* — и это спасло его во время известной газетной травли поэта в истории с «Доктором Живаго».

Эта попытка жить вне времени имеет глубокую философскую основу. Обыватели города Калинова уверены, что в их мире всё неизменно, стабильно — а если что и движется, то обязательно в «единственно правильном» направлении. В известном гимне советских строителей коммунизма середины XX столетия — «Я люблю тебя, жизнь!...», на стихи К. Ваншенкина — эта уверенность очутившихся в новых временах калиновских обывателей в «устойчивости» движения бытия выразилась с еще большей наивностью: «Будут внуки потом — *всё опять повторится сначала*». Время здесь представляется исключительно категорией «повторяемости»: строителю коммунизма и в голову не могло прийти, что «внуки» будут «строить» что-то другое...

Это представление о «повторяемости» времени связано с исконным значением русского слова *время*, однокоренного со словами *вертеть* и *веретено*. «Первоначальное значение существительного *время* — “не-

¹ Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Драма А.Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 213.

² Теплинский М.В. Пьесы жизни. Киев, 1991. С. 45.

что вращающееся»¹. Это «вращение времени» стимулирует его «повторение». А «повторение», в сущности, — это и есть «вечная жизнь», не в физическом, а в духовном смысле: человек «повторяется» в собственных «внуках».

Человек, живущий во «вневременном» мире, отнюдь не случайно, увидев изображение некоей «битвы», тут же идентифицирует его с «литовским разорением», бывшим в Смутное время — в начале XVII столетия. Для жителя верхней Волги это было *последнее по времени вторжение неприятеля в его мир* — и именно поэтому «генетически» запомнилось².

И другие реплики «калиновцев» отнюдь не бессмысленны.

Про «курганы», насыпанные в «литовское разорение», существуют устойчивые легенды, отраженные в путевых очерках П.И. Якушкина: их насыпали не просто так: «У кого есть золото, серебро, положат да и насыпят — вот тебе и сопка! А то церковные сосуды, оклады с образов тоже в сопку!»³.

И утверждение о том, что «Литва на нас с неба упала», при ближайшем рассмотрении тоже оказывается вполне логичным. Под именем «Литвы» в сознании «москвитов» выступало сопредельное враждебное государство — могучая Речь Посполитая. «Ты рать Литвы при Шуйском отражал!» — восклицает инок Григорий в пушкинском «Борисе Годунове», разумея походы Стефана Батория. Между тем, еще лет за пятьдесят до «литовского разорения» (до Люблинской унии 1569 г.) формально существовала «Литва», позиционировавшая себя как «другая Русь» — «великое княжество Литовское и Русское», возникшее как следствие татарского ига. Это была «Литва от моря и до моря», в которой русские земли составляли девять десятых территории и населения, где жители разговаривали по-русски, исполняли православные обряды, а делопроизводство и летописание велось на русском языке. И вот эта-то «другая Русь», соединившись с враждебной Польшей, вдруг стала носителем чуждой, «папской», веры и знаменем ужасного «разорения»! Да откуда же эта самая «Литва» взялась? Не иначе, как с неба на нас упала! В подобных заявлениях обнаруживается прежде всего неожиданная глубина памяти людей, будто бы живущих «вне времени».

И рассуждения о «геенне огненной» — тоже отнюдь не «дурачкие». Они отражают народные представления о загробном мире, где «грешнии человецы вечно мучатся во огне негасимом», а праведники обитают в «райском саду» и наслаждаются божественными песнями ангелов. Загробная жизнь, рай и ад во все времена волновали людей — и представляли в народной фантазии приблизительно одинаково. Новгородский архиепископ XIV в. Василий Калика был убежден, например, что земной рай (тот, что изначально был создан Богом для первого человека) никуда не исчез, а так и находится на земле, в месте, неведомом для смертных⁴ (не в городе Калинове ли?).

¹ Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 95.

² См.: Костомаров Н.И. Смутное время Московского государства в начале XVII столетия. М., 1994. С. 766.

³ Якушкин П.И. Сочинения. М., 1986. С. 158.

⁴ См.: Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае // Памятники литературы Древней Руси. XIV—середина XV в. М., 1981.

Так же, соответственно, люди отыскивали и ад. В аду, в «геенне огненной» гибнут испортившиеся люди, превратившиеся в беснующихся чудовищ. А населяют его «арапы» — темнокожие люди, не похожие на обыкновенных. Эти «арапы», служители ада исполняют роль чертей — и в адском шуме и громе призваны мучить оступившихся грешников. О «черноте лица» *арана* толкует и странница Феклуша: «...вижу на высоком-превысоком доме, на крыше, стоит кто-то, лицом черен. Уж сами понимаете кто» (2, 238).

Да и сама эта Феклуша, «калиновская устная газета» — тоже не простой и не «отрицательный» персонаж. Она появляется в самом начале второго действия. Узнав, что «хозяин» готовится к отъезду, интересуется, будет ли «*вить*» жена. И заявляет: «Уж больно я люблю, милая девушка, слушать, *коли кто хорошо воет-то!*» (2, 226). Эта реплика открывает эстетическую «наполненность» Феклуши. В искусстве «воплениц», распространенном в те времена, отражались глубочайшие народные традиции бытования такого фольклорного жанра, как причитание (плач). «Этот вид словесного творчества, — указывал Н.П. Андреев, — в отличие от былины, песни, и пр., в известной мере является плодом принуждения, *обязательства* выполнить обряд. <...> Плакать везде считалось обязанностью *всех* взрослых женщин и девиц; плачут, как умеют, не только взрослые, но и почти дети»¹. Но Феклуша «больно любит» именно *мастериц плача* — таковыми во времена Островского были крестьянки из верхнего Поволжья Елена Денисова, Мария Санова, Анна Сполохова, Катерина Александрова, Мария Крысанова, Устинья Иванова, Александра Маслова, Анна Чуева...² Часто роль профессиональных «воплениц» исполняли странницы вроде Феклуши; таковой была гениальная современница Островского олонечская «вопленица» Арина Федосова, впечатление от высокого искусства которой отразил Горький...

Исходный мотив «странствований» Феклуши — тот же, что и у Даниила Паломника: осознание собственной греховности («Нельзя, матушка, без греха: в миру живем». — 2, 227). Мотив, так сказать, «идеологический». «Сознание греховности своего существования и желания посетить страну, где каждый уголок говорит о славных деяниях святой христианства, настраивает душу на высокий лад праведной жизни — таков комплекс душевных переживаний, толкнувших Даниила на паломнический путь»³ — констатировал современный исследователь. Но то же самое сознание — и у Феклуши из «Грозы».

Рассказы Феклуши фантастичны, но ее фантазия, при всей причудливости, тоже строится по модели древнерусских «хожений»: тут и экзотические «люди с песьими головами», взятые как будто из хожения Афанасия Никитина, и «судьи неправедные», часто попадавшие среди «сарацинских» персонажей игумена Даниила. Сама формула «предаваться Судии праведному» восходит к Библии (1 Пет. 2, 23; Пс. 7, 12); в русских судах была даже должность «праведчика» (судебного пристава). Здесь Феклуша поступает по «обратному» принципу: «у нас закон праведный, а у них неправедный»... Имена двух «Махнутов», которые она приводит, привязаны к новому времени: это султан Мах-

¹ Русские плачи (Причитания). Л., 1937. С. XVII.

² Там же. С. XVIII.

³ *Переверзев В.Ф.* Литература Древней Руси. М., 1971. С. 45.

муд I, который в результате успешной войны с Россией присоединил к Османской империи Сербию и Валахию, и султан Махмуд II, который неудачно пытался реформировать Турцию по европейскому образцу и др. То, что Феклуша слышала именно про «Махнутов», а не про каких-то иных «сарацин», свидетельствует о большей её приближенности к конкретному времени действия драмы — большей, чем, например, Кулигин, который весь «повернут» к восемнадцатому столетию: от попытки создать «вечный двигатель» до эстетической устремленности к Ломоносову и Державину.

Кстати, этот калиновский просветитель не более образован, чем Феклуша. И не меньший фантазер. Он трудится над «перпетуумом», потому что «англичане миллион дают» (2, 217). Но уже в 1775 г. Парижская академия наук постановила не принимать к рассмотрению описаний «вечного двигателя»... И никто «миллиона» не обещал.

В третьем действии Феклуша вдруг предстает единственным персонажем «Грозы», который не пытается жить и не живет *вне времени*, как остальные. Ее речи открываются неожиданным признанием: «*Последние времена*, матушка Марфа Игнатъевна, последние, по всем приметам последние» (2, 237). Основной приметой «последних времен» оказывается «суета» («содом»), которая потрясает, например, Москву: до Москвы она действительно «странствовала». Но ведь не она одна: многие жители города Калинова бывали в Москве: купцы по коммерческим делам, а Борис Григорьевич там даже родился, жил и учился. Многие относятся к Москве как к «чужому пространству» (например, Тихон: для него Москва — место, где можно «на целый год отгуляться» — 2, 259) — но только Феклуша понимает, что Москва — из чуждого *времени*. Тамошний паровоз в ее видении превращается в художественный образ и предстает таким, каким мог бы его увидеть человек древней Руси: Феклуше под силу увидеть в ней то, что «другие от суеты не видят»: «он им машиной показывается, они машиной и называют, а я видела, как он лапами-то вот так (*растопыривает пальцы*) делает. Ну, и стон, которые люди хорошей жизни, так слышат» (2, 237).

Единственная из персонажей, Феклуша живет «во времени» — но непременно в *прошедшем* времени, в «былом», в «давешнем», в «извечно». Новейшие «перемены» ощущаются в том, что «*и время-то стало в умаление приходить*». Проще говоря, «у нас и время-то короче становится. Бывало, лето и зима-то тянутся-тянутся, не дожدهшься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается» (2, 238). Время движется «быстрее» именно потому, что «убыстряется» деятельность людей. А Феклуша — не сочувствует какой-либо деятельности — всё «суета». И потому предпочитает для себя город Калинов, расположенный «вне времени»: только в нем узишь «рай и тишину».

И «последние времена» в представлении Феклуши оказываются сродни древнерусским представлениям. В XIII столетии на Руси распространилась апокалипсическая «Повесть о снах царя Шаханиши», где о «последних временах» сказано: «Придут времена злые, от востока и до запада и по всем городам много зла исполнится; будет мятеж по всей земле, не будет правды и мысли доброй». И наказание: «Природа изменит обычай свой: осень переступит в зиму, а зима перейдет в вес-

ну, среди лета будет зима. Люди захотят сеять и не уразумеют времени подходящего, много посеют и мало пожнут. И наступит голод. *Земля сократится* — далекий путь близким станет; ветхий обычай прекратится, и все вельможи будут крамольниками, и судить будут по мзде, с правого пути свернут, а неправый примут. *Лета и месяцы сократятся* — и мир погибнет»¹.

Во все эпохи «конец мира» люди представляли примерно одинаково: что в XIII столетии, что в XIX-м, что в XXI-м. Причиной этого грядущего «конца» люди видят не какой-то природный катаклизм — а отклонение от «правильной» жизни самих людей («глобальное потепление»!). Как только мир достигнет такой точки, когда люди совсем забудут заветы отцов, тогда и «природа изменит обычай свой», и время придет «в умаление».

Как видим, странница Феклуша, при всей комичности и видимой несообразности ее рассуждений, даже при том неприязненном впечатлении, которое она производит, оказывается весьма цельной личностью. В город Калинов она попадает откуда-то «извне» — и отправляется из этого земного «рая и тишины» дальше, в «другие города», где, по ее же представлениям «просто Содом». Единственным сопоставимым с Феклушей персонажем оказывается Борис Григорьевич. Он тоже прибыл в этот город «из чужа», из суетной Москвы — и в конце отправляется из этого «рая» в «чуждые» земли, «в Тяхту, к китайцам»: в своеобразное «хождение в неведомое». Этим странствием он как будто должен искупить совершенный грех: ведь он, в сущности, стал орудием в руках дьявола, разрушившего «идеальный» *рай* города Калинова.

Основной приметой рая оказывается как раз отсутствие в нем *времени*: жизнь ориентирована не на время, а на *вечность*. А по русским представлениям, вечный «рай» — при всей его притягательности — *невозможен*, «табуирован» для живых. В поминавшемся выше «Послании Василия Новгородского Феодору Тверскому о рае» рассказано, как ватага новгородских ушкуйников отыскала такое райское место на земле. И кто захотел посмотреть — все умерли, потому что не смогли выдержать немых райских красот. А остальные «устремилась оттуда прочь: нельзя им было дальше ни смотреть на это — на эту светлость неизреченную, ни слушать веселья и ликованья»².

Установка на *прошлое* определила не только идеологию, но и основную коллизию «Грозы». «Волга, — вспоминал С.В. Максимов, — дала Островскому обильную пищу, указала ему новые темы для драм и комедий и вдохновила его на те из них, которые составляют честь и гордость отечественной литературы». Мемуарист отметил, что «обильную пищу» для произведений драматурга дала ему поволжская экспедиция 1856 г., в которой он почерпнул материал для многих произведений. А материал для «Грозы» пришел «с вечевых, некогда вольных, новгородских пригородов»: в Торжке драматург поразился странными «нравами»: «Наружно красивый Торжок, ревниво оберегавший свою новгородскую старину до *странных обычаев девичьей свободы* и

¹ См.: Орлов А.С. Курс лекций по древнерусской литературе. М.-Л., 1939. С. 149—152.

² Памятники литературы Древней Руси. XIV—середина XV в. М., 1981. С. 47, 49.

строгого затворничества замужних, вдохновил А.Н. Островского на глубоко поэтическую «Грозу» с шаловливою Варварой и художественно изящною Катериной. На городском бульваре и на улицах по вечерам наш автор видал еще стройных новоторок в бархатных (теперь исчезнувших) шубейках рядком и обок с своими «предметами» — добрыми молодцами, с которыми обычай разрешал открыто миловаться и целоваться»¹.

Островский сам подробно описал этот новоторский обычай в очерках «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» (1859; 13, 212—213). По свидетельству же историков, в Руси новгородской (в отличие от «Московщины») «женщина стояла с достоинством в понятии и общественном значении»² — и этот обычай остался именно от «старины».

Но от той же «старины» остался и обычай «затворничества замужних», зафиксированный еще в середине XVI в. протопопом Сильвестром в «Книге, глаголемой Домострой...» Здесь, в замечательном памятнике учительной литературы, были собраны «вещи полезны»: рецепты, правила и основы семейственного регулирования или, выражаясь по-домостроевски, «мирского строения» и «домового строения».

В тексте драмы «Домострой» не упоминается — о нем вспомнил в рецензии на «Грозу» П.И. Мельников-Печерский, а последующая критика (и прежде всего, Добролюбов) подхватила. И современные школьники пребывают в уверенности, что драматург воевал прежде всего с этими «устоями», которые олицетворила Марфа Игнатьевна Кабанова. Впервые «Домострой» был опубликован всего за десять лет до появления драмы Островского: в 1849 г. Но не одна же Кабанова блюдет его «правила» в своей памяти: все они — как всякая консервативная идеология — хранились народом и народом поддерживались. Она и определила ситуацию «оглядки на прошлое».

Если же посмотреть на эту ситуацию не с позиции Катерины, а с точки зрения ее свекрови, то она отнюдь не кажется «самодурной». Марфа Игнатьевна тоже ведь когда-то молодой была. Из девок попала в такую же купеческую семью, где столкнулась с такою же свекровью (В. Белов в книге «Лад» называет ее «*большихой*») и так же ощутила на себе давление, ущемляющее собственные нравственные стремления. Но — время было другое, да и Борис Григорьевич на дороге не попался...

А потом сама стала «большихой». Кабанова отлично сознает, что она проповедует «устои» вековые, старые, те самые, которые обеспечили ее жизнестойкость и естественность «ее времени». А теперь — почва трясется под ногами. Почему? Да потому, что забыли молодые люди эту старую, «правильную» жизнь. Настояв на том, чтобы сын и невестка совершили известный ритуал «проводов мужа», со всей въедливостью формалиста разыграв церемонию прощального акта, она удовлетворена: «Молодость-то что значит! Смешно смотреть даже на них! Ничего не знают, никакого порядка. Проститься-то путем не умеют. Хорошо еще у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы. А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор и смех добрым людям...» (2, 234).

¹ Максимов С.В. Литературные путешествия. М., 1986. С. 100—101.

² Костомаров Н.И. Русская республика. М., 1994. С. 360.

Повеления, и рассуждения Марфы Игнатьевны построены в «домостроевском» ключе. Но несправедливо видеть в них только ругинерскую сторону. Ведь свекровь искренне хочет помочь молодым «неумейкам», научить их правилам и *устоям*. Она чувствует, что опора на эти «устои» — основа нравственной власти в семье. Придет время — и Катерина сама станет «большихой», а пока что — не торопись, поучись... В следовании «устоям» лежит возможность гармоничного существования и самой Катерины, и детей ее. Так что Кабаниха по-своему бескорыстна. Ей важно соблюдение «правил» именно потому, что она по-своему *любит* невестку, желает ей добра, хочет, чтобы та не сбилась с пути истинного, не наделала глупостей, которые могут привести к позору молодой семьи.

Кабанова не видит иных способов семейной регуляции, кроме тех, которые предписаны «Домостроем», и настаивает на всех мелочах и условностях извечных рецептов. Она стремится удержать «устои» любым способом: пусть провалится все вокруг, пусть расшатается весь «неправильный» быт, но пусть ее семья, воспитанная в жесткой дисциплине, выживет в этом потоке разрушающейся нравственности. А Тихон и Катерина сами же потом ей за это спасибо скажут или помянут добрым словом.

Такова позиция Кабанихи — и она, по существу, приводит к крушению семьи, к самоубийству Катерины. Ситуация «Грозы» оказалась *абсолютно трагедийной*, потому что *выхода из этого конфликта нет*. Катерина-то ведь тоже не может ничего противопоставить «устоям». Она чувствует, что «маменькина» правда ее унижает, ей душно в «темном царстве». Но ее собственный идеал семьи и женщины в семье никак не противоречит тем же «устоям». Она рассказывает Варваре о счастливой жизни до замужества — а выросла она в точно такой же купеческой семье: те же «странницы», «храмы золотые», то же «рукоделье», те же устои и правила. Варвара возражает: «Да ведь и у нас то же самое». «Да здесь все как будто из-под неволи» (2, 222).

Но дело объясняется проще: героиня, попавшая в «возраст любви», не может любить мужа. Она мечтает о том, чтобы уехать «на лодке с песнями, либо на тройке на хорошей», — а ее «наперсница», Варвара, тут же уточняет: «Только *не с мужем*» (2, 223—224). Эта реплика «наперсницы», по существу, становится идеологической завязкой «Грозы», которая становится трагедией, разрешающей извечный классический конфликт долга и страсти.

Так устремленность в *прошлое*, соотносимое с понятием *вечно*, позволяет отразить *настоящее*.

А.В. Устинов (Кострома)

Проекции современности в изображении раскола в романе Д.Л. Мордовцева «Великий раскол»

Роман «Великий раскол» был создан в конце 1879-го г. и впервые опубликован в журнале «Русская мысль» за 1880 г. Само произведение может быть отнесено к условному циклу исторических романов писателя, посвященных расколу Русской церкви XVII века и периоду петровских реформ, таких как «Идеалисты и реалисты» (1876), «Соловецкое сидение раскольников» (1880), «Царь Петр и правительница Софья» (1885), «За чьи грехи» (1891), «Державный плотник» (1895).

В романе «Великий раскол» содержится ряд авторских отступлений, раскрывающих взгляды писателя на особенности развития человеческого общества: «Историческая жизнь человечества представляет, если можно так выразиться, последовательный ряд нравственных эпидемий, сменяющих одна другую и часто осложняемых другими, более или менее сильными, более или менее повальными продолжительными эпидемиями духа общества»¹.

К середине 1870–х гг. Мордовцев являлся известным историком, чья сфера интересов находилась в плоскости исследования «народной истории» в противовес государственной истории «полководцев и законодателей»². Заметной являлась и его роль в журнале «Отечественные записки», в котором он выступал как публицист и фельетонист³.

Вторая половина 1870-х гг. стала одним из самых драматичных периодов внутренней политической жизни Российской империи. Балканская кампания русской армии 1877—1878 гг., решавшая задачу доминирования в юго-восточной Европе, своей цели не достигла. «Престиж самодержавной власти был серьезно подорван, особенно после заключения Берлинского трактата, — справедливо указал историк А.А. Алафаев в работе «Реформа или революция? (Русский либерализм и народничество на рубеже 1870—1880 гг.)». — Царское правительство просчиталось: война обострила больные вопросы русской жизни»⁴. Народническое движение, направленное на пропаганду идеи социализма представителями революционной интеллигенции, подверглось репрессиям со стороны властей. Ключевыми событиями для общества стали четыре важнейших политических процесса 1877—1878 гг.: процесс демонстрантов на Казанской площади (январь 1877 г.), «процесс 50-и» (февраль 1877 г.), «процесс 193-х» («Дело о пропаганде в империи») и дело Веры Засулич⁵ (апрель 1878).

¹ Мордовцев Д.Л. Великий раскол // За чьи грехи? Великий раскол. М.: Правда, 1990. С. 539.

² Мордовцев Д.Л. Представляет ли прошлое русского народа какие-либо политические движения // Отечественные записки. 1871. № 3. С. 113.

³ Момот В.С. Д.Л. Мордовцев — писатель-демократ. Дисс. <...> канд. филол. н.: 10.01.01 — история русской литературы. Москва, 1984. С. 83.

⁴ Алафаев А.А. Реформа или революция? (Русский либерализм и народничество на рубеже 1870—1880 гг.): учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов. М.: МГУ, 1998. С. 5.

⁵ Богучарский В. Активное народничество семидесятых годов. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1912. С. 296.

⁶ Гернет М.Н. История царской тюрьмы. М.: Госюриздат, 1961. Т. 3. С. 96—97.

При сопоставлении векторов общественной напряженности русского общества пореформенного периода 1860—70-х гг. с тематикой и идейностью романа «Великий раскол» обращает на себя внимание отражение многих общественно-важных тем своего времени. Наиболее значимыми факторами раскола с точки зрения событий 70-х гг. XIX в. являются: отношение к Малороссии в контексте балканской кампании 1877—1878 гг. и идей панславизма; рассмотрение проблемы инакомыслия в условиях репрессивной политики правительства; проблематика «мысли семейной» и эмансипация женщины во второй половине XIX в.; дискуссия вокруг личности Петра Первого и государственных преобразований; полемика относительно реформирования народного просвещения второй половины 1860-х гг.

Круг всех этих проблем ясно прослеживается в романе «Великий раскол» в качестве авторских оценок того или иного явления с точки зрения русской истории конца XVII в. Пытаясь осмыслить вызовы современности, определить происхождение проблем и явлений русской жизни, Мордовцев включал современную ему повседневность в цикл исторического развития, а в самой истории искал ответы на вопросы сегодняшнего дня. Таким образом, произведение, относящееся к жанру исторического романа, по своим идейным составляющим и прямым отсылкам к современности создавалось Мордовцевым как произведение с выраженными полемичностью и современной актуальностью.

Ощущение «раскола» было характерно и для общественной жизни конца 1870-х гг.¹ «Разлад между теорией и жизнью чувствовался все более и более», — описывал внутреннее ощущение в народнической среде В.Я. Богучарский (1860—1915). «Между публицистами различных направлений шла ожесточенная полемика по коренным вопросам русской жизни и освободительного движения»², — указал в своей работе современный историк А.А. Алафаев. Даже само народническое движение, которому в 1869 году Мордовцев посвятил ставший популярным роман «Знамения времени», переживало период внутреннего расслоения и радикализации, обусловленный невозможностью легальной деятельности: «движение разветвилось на два течения: одно из них все еще пламенело к красивой грезе; другое <...> перешло на путь политической борьбы»³. Сам же 1880 год стал временем, когда, по словам революционера-народовольца Н.С. Рusanова (1859—1939), «в России многие не знали, где же находится настоящее правительство — в Зимнем ли дворце или в конспиративной квартире Исполнительного комитета»⁴.

Раскол в романе Мордовцева как центральный образ всего произведения подвергается глубокому и всестороннему художественному анализу. Не останавливаясь исключительно на религиозной стороне конфликта, Мордовцев стремится изобразить раскол как всеобъемлющее явление русской жизни второй половины XVII в. Вместе с этим автор указывает на концентрированность раскола, сосредотачивая его

¹ *Богучарский В.* Активное народничество семидесятых годов. С. 311.

² *Алафаев А.А.* Реформа или революция? (Русский либерализм и народничество на рубеже 1870–1880 гг.). С. 4.

³ *Носков Н.Д.* Народничество / под ред. Проф. И.И. Ивановкова. Спб., 1906. С. 23.

⁴ *Бельчиков Н.* Народовольчество в литературе и критике. М.: Советская литература, 1934. С. 13.

в частном конфликте семьи царя Алексея Михайловича и его ближайших приближенных. Оставляя народ в роли зрителя, Мордовцев показывает постепенное вовлечение «низов» в «раскол» таким образом, что распространение последствий этого явления кажется читателю неизбежным и полномасштабным.

Исследователь А.Ю. Сорочан в книге «“Квазиисторический роман” в русской литературе XIX в.: Д.Л. Мордовцев», предположил, что некоторые главы романа являются «лишними». Для описания только лишь церковного раскола как эпизода русской истории XVII в. «малороссийские» главы действительно мало участвуют в развитии сюжета. Но с точки зрения изображения раскола как трансформации образа Руси и сопровождающих его явлений — распада семейственности, обострения противоречий в понимании исторической роли Московского царства как носителя самодержавного типа общественно-политического устройства, подавлявшего собой все иные «русские» типы, в первую очередь, народно-демократические, — в таком контексте присутствие «малороссийского» сюжета является существенным. Стремление русского правительства на юг Европы, на Балканы, обусловленное попытками «освободить» братские славянские народы от турецкого ига, и вместе с этим — снизить градус социально-политической активности внутри страны, — позволяет Мордовцеву обозначить один из главных вопросов своего романа: способна ли «Москва» предложить славянскому миру объединительную идею, готова ли она возглавить это единство, если в самом русском обществе сохраняется разделение на «никониан» и «раскольников»? На каких принципах может строиться такая гармония в будущем, если в настоящем представители старообрядчества — исконно русские люди — лишены своих основных гражданских прав?

По сюжету романа, подруга Морозовой Алена Дмитриевна Долгокурова выходит замуж за атамана Ивана Брюховецкого (1623—1668). Родившегося сына воспитывают в местных малороссийских традициях. Ребенок, как губка, впитывает в себя новую для него культуру. И вот он заявляет матери, поюшей ему колыбельную «У котика-кота / Колыбелька золотая...»: — Не хочу, мамо, московской... не треба... <...> — Спивай нащои, мамо, про котика... про нашого, а не про московского котика...¹. Мордовцев в уста малого дитяти вкладывает сигнал о распаде общности, о четкой различимости «своего» котика и «чужого» — «московского». Сама Алена Брюховецкая, разлученная со своей родиной, глубоко переживает происходящие на «Москве» события: «А на Москве-ту, на Москве что, и не приведи бог! И крест стал не крест, и молиться люди не ведают как... За крест в срубы сажают да огнем жгут... А Федосьюшка-ту Морозова, а Урусова Овдотьюшка, господи! Мученицами стали за крест святой... И что с Москвой поделалось? С чего все это? Знамо, нечистый насеял зла в Московском государстве... И Аввакума протопопа заслали, куда ворон костей не заносит, языки попам да монахам режут... Ах, горькая, горькая родимая сторонушка!.. Люди, сказывает Соковнин Федор, в лесах, что звери,

¹ Сорочан А.Ю. «Квазиисторический роман» в русской литературе XIX века: Д.Л. Мордовцев. — Тверь: Марина, 2007. С. 51.

² Мордовцев Д.Л. Великий раскол. С. 520.

прячутся, за рубеж бегут... Ах, Москва, Москва бедная!»¹. С образом Брюховецкой—Долгоруковой, москвички по рождению, Мордовцев связывает и тему эмансипации. Для ее новой малороссийской семьи Москва представляется суровой «чужбиной»: «особенно когда они от нее же узнали, каковы московские порядки и каково там невеселое житье для женщины — ни выйти из дому не смей, ни на мужчину не могли засматриваться, неволя, чистая турецкая неволя эта жизнь в Московщине»².

Возникают справедливые вопросы: способны ли славяне увидеть после происходящих в Москве репрессий идеал славянского мира? Московская реформа обрядовости мало занимала простого человека вне российского государства. Ему непонятны как решительность и жестокость власти, так и упорство приверженцев старой веры. Роман заканчивается неутешительной для московского самонения репликой: «Петрусь продолжает усердно мазать чоботы дегтем и женихаться со своею Явдохой. Когда он узнал, что москали дегтем не мажут сапог и “все переказались” из-за того, как креститься, двумя или тремя пальцами, он только рукой махнул: “От дурни москали!...”»³.

Говоря об участниках конфликта, Мордовцев разделяет их на две стороны — «правую», старообрядческую, и «левую», сторону власти. Важен состав «левой» части, в которую включены руководители репрессивных органов конца XVII—середины XVIII вв.: глава Преображенского приказа Федор Юрьевич Ромодановский (ок. 1640—1717), глава Тайной канцелярии Андрей Иванович Ушаков (1672—1747), глава Канцелярии тайных и розыскных дел Степан Иванович Шешковский (1727—1794). Тем самым Мордовцев не только выводит действие своего романа далеко за пределы повествования, но и указывает на трагизм дальнейшего развития конфликта.

И контроль за политическими тюрьмами, и преследование старообрядцев осуществлялись в 60—70-е годы XIX в. одним и тем же отделением российской тайной полиции — II-й экспедицией III-го отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии⁴. При этом, как и движение старообрядцев в XVII веке, народническое движение периода «хождения в народ» было мирным, «пропагандистско-просветительским движением», к которому крестьяне относились, по словам историка С.С. Татищева, для самодержавия неопасно, зачастую выдавая наиболее рьяных пропагандистов⁵. Репрессии же как основной метод борьбы с инакомыслием были установлены еще во времена Алексея Михайловича, — иллюстрирует Мордовцев современные ему процессы против народников. «Прикажи, великий государь, сруб поставить на Болоте, <...> затепли свечу пред господом, свеча эта будет Морозова... <...> И свеча та спасет православный народ, — настаивал Павел <митрополит Крутицкий>»⁶. На неспособность репрессий остановить развитие «раскола» указывает автор в заключительной главе, посвященной протопопу Аввакуму, вкладывая в его уста слова, став-

¹ Там же. С. 518.

² Там же. С. 472.

³ Там же. С. 589.

⁴ Гернет М.Н. История царской тюрьмы. Т. 3. С. 13.

⁵ Татищев С.С. Император Александр II. Его жизнь и царствование. Спб, 1911. Т. 2. С. 8.

⁶ Мордовцев Д.Л. Великий раскол. С. 530—531.

шие народной легендой: «Аввакум был прав, говоря о сожигаемых: “Из каждой золинки их, из пепла, аки из золы феникса, изростут миллионы верующих...” Так и вышло...»¹. Пытки и жестокое содержание Морозовой в тюрьме (см. главы Увещание Морозовой и Смерть Морозовой) вполне соотносятся с участием народников на процессе 193-х: к началу процесса 43 из них скончались, 12 — покончили с собой и 38 — сошли с ума². В числе подсудимых и участников процесса 193-х не могло не быть тех, с кем был лично знаком Мордовцев. Значение этого суда для формирования революционного движения трудно переоценить. «Образцом величайших гражданских добродетелей» назвал подсудимых Н.С. Русанов. Противоречие между уголовным преследованием и нравственными идеалами «народного просвещения» со всей очевидностью восходило к событиям «раскола», что отмечалось даже в самой народнической среде. Известная революционерка-народница Вера Николаевна Фигнер (1852—1942) писала в своих воспоминаниях о сжестии лидеров народнического движения с вождями старообрядцев — Аввакумом и боярыней Морозовой³.

«Чем дальше, тем в большее ослепление впадали московские власти, — писал Мордовцев в романе «Великий раскол» о событиях конца XVII в., — видя бессилие своих жестоких мер, теряясь во мраке своего собственного безумия, приходили в ярость»⁴. «Правительство усиливает «меры строгости», доводя их до крайнего предела бесчеловечности», — так охарактеризовал события 1878 г. публицист Н.Д. Носков в монографии «Народничество» (1906). Жестокое обращение с подсудимыми, в том числе и с женщинами, всколыхнуло российское общество. Следует отметить особый социальный статус женщин-революционерок: «В большинстве случаев это были молодые девушки из обеспеченных семейств, порвавшие со своей средой, отказавшиеся от безбедной и спокойной жизни»⁵. В этом описании легко заметить сходство с образом боярыни Феодосии Прокопьевны Морозовой — одной из главных героинь романа «Великий раскол», знатной женщины, ставшей на борьбу за правоту старой веры, преданной за упорство поруганию и пыткам, а затем погибшей от голода в тюрьме. Именно она изображена Мордовцевым как «новый человек», готовый погибнуть за идею, отказавшись от всех преимуществ знатного положения. Это идейное наполнение сближает образ Морозовой с запечатленными в поэме Н.А. Некрасова «Русские женщины» (1871—1872) образами жен декабристов, отправившихся за мужьями в Сибирь. Особую популярность в связи с судебными процессами 1877—1878 гг., как считал советский литературовед А.М. Гаркави, приобрело стихотворение «Отрывок», опубликованное в январе 1877 г. в журнале «Отечественные записки»: «Я сбросила мертвящие оковы / Друзей, семью, родного очага, / Ушла туда, где чтут пути христовы, / Где стерегут оплошного

¹ Там же. С. 585.

² Революционное народничество 70-х годов XIX в.: Сб. документов и материалов. М., 1964. Т. 1. С. 46.

³ Фигнер В.Н. Полное собрание сочинений в шести томах. Очерки, статьи, речи. Т. 5. М.: Изд-во Всесоюзного общ-ва политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1932. С. 260.

⁴ Мордовцев Д.Л. Великий раскол. С. 552.

⁵ Гаркави А.М. Н.А. Некрасов и революционное народничество. М.: Высшая школа, 1962. С. 22.

врага»¹. Пафос религиозной жертвенности, присущий образу героини «Отрывка», близок и образам женщин-народниц, и образу боярыни Морозовой в романе «Великий раскол».

Перспективным с точки зрения дальнейшего изучения наследия Мордочева-беллетриста видится сравнение материалов процессов конца 1870–х гг. с деталями и образами романа «Великий раскол». Мастер выразительной детали и скрытых символов, которые вызвали желание читателей «разгадывать» его популярный роман «Знамена времени»², Мордовцев, вероятно, использовал эти приемы и в другом своем значительном произведении. Так, вряд ли является случайным как бы вскользь упомянутые «ножки» Морозовой, «обтянутые белыми чулками», в момент заковывания сестер-раскольниц в кандалы. В народническом журнале «Община» в январе 1878 г. была опубликована речь подсудимого Мышкина, включавшая в себя заявления о пытках и издевательствах со стороны тюремных властей: «когда я унился до ничтожной просьбы, носить под кандалами чулки, потому что на ногах образовались язвы от кандалов, то даже на эту ничтожную просьбу я получил отказ»³. Даже если это совпадение является случайным, оно указывает на высокую чуткость Мордовцева-художника к реалистической детали, раскрывающей перед читателем во всей полноте трагизм образов старообрядческого сопротивления. Одним единственным штрихом рисует Мордовцев в романе и портрет будущего императора Петра: «Петрушенька-царевич, которому пошел уже десятый годок, по смерти батюшки перестал топить щенят и котят и вместе с сверстниками “робятками” изволил тешиться потешными ружьями, барабанами, пушками и из зависти к сестрице Софьюшке перегоняет уже ее во всех “уроках арифметики” и иных хитростей»⁴. В этой фразе читатель видит еще один образ раскола — раскола самих исторических перспектив России, чье будущее оказывается связанным с такими личными чертами правителей, как жестокость и зависть.

¹ Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1948. Т. 2. С. 428.

² Короленко Г.С. Собрание сочинений в 10 т. М., 1954. Т. 5. С. 316.

³ Богучарский В. Активное народничество семидесятых годов. М.: Изд-во М. и С.С. абашниковых, 1912. С. 303.

⁴ Мордовцев Д.Л. Великий раскол. С. 588.

А.Ю. Сорочан (Тверь)

Не только прошлое: произведения о современности в наследии исторических романистов XIX века

Исторический роман — один из наиболее формализованных и обстоятельно описанных жанров классической русской литературы. При этом не следует забывать о популярности исторического романа и (количественной) продуктивности жанровых конвенций. Только в 1830-х гг. было издано свыше 300 исторических романов¹, общее же количество таких сочинений измеряется тысячами. И потому нет ничего удивительного, что существуют авторы, репутация которых связана почти исключительно с одним жанром, предполагающим описание прошлого. Но в наследии таких сочинителей почти всегда присутствуют и сочинения о настоящем.

Эти книги не имели, как правило, успеха у читателей и не оказывали влияния на литературную репутацию их авторов. Однако сами сочинители чаще всего обращались к современности, руководствуясь некими целями, более или менее оторефлектированными. И материял настоящего доклада — авторские трактовки современности в текстах писателей, творчество которых связано с прошлым; именно поэтому не упоминаются в докладе авторы, которые (подобно Ф.В. Булгарину) добились популярности отнюдь не историческими сочинениями. Я попытаюсь предложить и своего рода классификацию, позволяющую пролить свет на отношения прошлое/настоящее и на осмысление временных границ в понимании сюжетного потенциала настоящего.

Первая группа текстов — проекции моделей, уже апробированных в сочинениях о прошлом. М.Н. Загоскин, признанный автор «Юрия Милославского» и «Рославлева», обратился к текстам о современности в конце 1830-х гг. Романы «Искуситель» и «Тоска по родине» писались, как ни странно, достаточно трудно. И когда Загоскин представлял свое детище публике, он выбрал «историческую» главу, посвященную графу Калиостро. Этот фрагмент был напечатан в «Современнике», в номере, изданном «в помощь семейству» поэта; в письме П.А. Вяземскому романист так объяснял свой выбор: «У меня теперь решительно ничего нет, что могло бы по своему объекту войти в состав „Современника“... Я пишу и еще не кончил довольно большой роман, но, к сожалению, все то, что не вовсе дурно, так тесно связано с целым сочинением, что нет никакой возможности выбрать какой-нибудь отрывок, который имел бы и начало, и конец. Во втором томе есть только один эпизодический рассказ, который подходит под это необходимое условие, но это, по мнению моему, самое слабое место из всего романа и может дать весьма невыгодное о нем понятие, но, несмотря на это и чтобы доказать вам, как искренно я желаю, хоть несколько участвовать в прекрасном благородном намерении вашем сделать добро семейству нашего великого поэта, я пришлю к вам этот рассказ...»² Роман, который начинается как автобиография, превращается в пропагандистский текст. Многие критики сочли его попыткой создать образ «русского Фауста», что явно не соответствовало авторскому замыслу.

¹ См.: *Ребеккини Д.* Русские исторические романы 30-х гг. XIX в. (библиографический указатель) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34.

² Цит. по: *Загоскин М.Н.* Аскольдова могила. М.: Современник, 1989. С. 624.

Загоскин продолжает на современном материале развивать ту идеологию официальной народности, которая так удачно представлена в «Юрии Милославском».

Следует отметить, что Загоскин не просто повторяет одни и те же приемы, но создает определенную систему. Три романа о началах трех столетий противопоставлены у Загоскина другой трилогии — романам о концах и серединах веков («Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Первого»), «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II» и «Брынский лес»¹. Здесь, в отличие от первой трилогии, ведется борьба не с внешними врагами, а с внутренними, прежде всего религиозными: язычниками, неправедными людьми и раскольниками. Происходит испытание на прочность той России, дух которой выковался во внешней борьбе. Можно заметить, что два неисторических романа Загоскина служат дополнением к этим двум линиям. «Искуситель» развивает тему борьбы с неправославными; здесь все поборники западного просвещения объявляются пособниками сатаны.

С другим романом, «Тоска по родине», связана анекдотическая история, показывающая степень точности в воспроизведении «настоящего» для писателя, работавшего с историческим материалом. «Когда Загоскин писал свой роман “Тоска по родине”, он говорит мне однажды: “Знаешь ли, что я описал в нем одну (кажется) мадридскую или лиссабонскую улицу точь-в-точь, какой дом подле какого и даже какой выкрашен краской! Хочешь скажу по секрету, как я это сделал? Купил у Дациаро раскрашенную картинку с изображением этой улицы да по этой картине точь-в-точь и описал”². В этой «лубочной» книге» главный герой пускается в романтические странствия по Европе, в каждой стране тем или иным способом посрамляя аборигенов и утверждая превосходство русского характера.

Нечто подобное мы можем обнаружить и в романах на современные темы, созданных, положим, А.Ф. Вельтманом — «Приключения, почерпнутые из моря житейского» развивают систему представлений, обозначенную в, условно говоря, исторических романах 1830-40-х гг.

Отнюдь не всегда произведения, посвященные современности, у исторических романистов первой половины столетия имеют форму романа. Так, О.П. Шишкина, о которой мне уже случалось писать, была известна как историческая романистка, но ее тексты, посвященные современности, — это путевые заметки: «Заметки и воспоминания русской путешественницы по России в 1845 году» (1848).

Однако обратимся к иному варианту — текст о настоящем предшествует тексту о прошлом и становится лабораторией, в которой создаются приемы моделирования времени. В этом случае становящееся настоящее оказывается не самым выгодным и не самым удобным материалом. Более того, в данном случае повествование о настоящем становится даже более книжным, чем повествование о прошлом. Вспомним два романа Вс.С. Соловьева... Вот ранний текст «Наваждение», в котором воспроизводится сюжетная ситуация «Дыма» Турге-

¹ См. подр.: *Сорочан А.Ю.* Государственный миф петровской эпохи в последнем романе М.Н. Загоскина // *Тверская филология: прошлое, настоящее, будущее.* Тверь, 2002. С. 320—326.

² *Дмитриев М.А.* <Воспоминания о М.Н. Загоскине> // *Загоскин М.Н.* Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1988. С. 563.

нева; думаю, нет нужды ее повторять — страдания героя не просто должны прояснить достаточно идеологизированную позицию автора, повторение книжного сюжета должно обеспечить необходимую дистанцию между повествователем и персонажами. В дальнейшем к этой дистанции добавляется еще и временная. Соловьев ту же самую сюжетную ситуацию повторяет в романе «Сергей Горбатов»: в Париже герой встречается с искусительницей, а идеальная возлюбленная, явившись из России, пытается его спасти. Только действие перенесено в эпоху Великой французской революции, и события, разворачивающиеся в прошлом, обретают ту убедительность, которой недостает настоящему. Повторить процесс в обратном порядке романисту не удалось. Соловьев, создав «мистическую диалогию» «Волхвы» и «Великий розенкрейцер», ее основную коллизию спроецировал на современность, показав борьбу с ложными учениями в «Цветях бездны» и «Злых вихрях». Но то, что в прошлом воспринимается как часть «уловной игры» (искушение западным материализмом), в настоящем существует отдельно от сюжета, проповедь минимально связана с событиями...

Д.Л. Мордовцев дебютировал в русской литературе также книгами о современности («Новые русские люди» и «Знамена времени»). Особенность этих романов — в явной и подчеркнутой автором «литературности»; даже время здесь измеряется не политическими событиями, а явлениями литературной жизни. Важна отмена крепостного права, важны земства, важны налоговые реформы, но обсуждения романов Чернышевского, Гончарова, Тургенева занимают в книге едва ли не больше места. «После “Что делать?”», «после “Отцов и детей”», «после “Обрыва”» — вот важные для автора формулы. Стожаров вспоминает, как «появились “Отцы и дети” и целая литература трактатов о них»¹. Его собеседница утверждает: «Прошло время Базаровых, Кирсановых и Лопуховых. <...> Их песенка спета»². И это вписывается в общую эволюцию прозы Мордовцева. В описание современности наряду с традиционными библейскими образами проникают впервые и образы светской литературы, преходящие и характерные. Все последующие романы и повести Мордовцева насквозь цитатны. История, как мы увидим далее, в значительной части своей сводится к литературным коллизиям.

Третий путь осмысления современности в творческих биографиях исторических романистов — последовательное движение от прошлого к настоящему. Так, в позднем творчестве И.И. Лажечникова на первый план выходит обозначенная в «Басурмане» проблема борьбы просвещения с невежеством и связанная с ней проблема воспитания. Только носитель моральных идеалов может дать необходимый навык их применения. От воспитания зависят все черты характера и поступки героя. В «Беленьких, черненьких и сереньких» автор изображает современность как историю, отчасти воссоздавая события собственной жизни. Разумеется, герой не идеализирован, но он — только воспитуемый, получающий идеалы из жизни и познающий моральные нормы при столкновении с ними. Роман потому и не окончен, что действие этого воспитания автор мог показать лишь частично и на примере второсте-

¹ Мордовцев Д.Л. Собрание сочинений: В 14 т. М.: Терра, 1996. Т. 14. С. 254.

² Там же. С. 266.

пенных героев («Соляной пристав и его дочь»). А из-за этого роман рассыпался на ряд эмпирических заметок, хорошо написанных, но лишенных внутренней связи. Дистанция была необходима для всестороннего освещения тех норм, которые стали основой над-исторической системы художественных построений. Данные идеи сохраняют значение и в романе «Немного лет назад» (1862), основу которого «составляет восторг и благоговейное отношение к началам русского прогресса»¹.

Четвертый вариант — коммерческий подход, когда событие становится вневременным, и фрагменты текста о прошлом могут переключиваться в текст о настоящем. Впервые подобный подход можно обнаружить в книгах Р.М. Зотова, причем фрагменты сочинений по военной истории включаются в романы о наполеоновских войнах, а главы из романов попадают в научно-популярные труды. Несколько иная картина обнаруживается в конце столетия в творчестве А. Шардина (П.П. Сухонина), Н.Э. Гейнце, В.И. Крыжановской, А.И. Соколовой. Уголовный, мистический, любовный роман дают возможность уйти от временных ограничений, заменив их упрощенными жанровыми установками.

Политические интриги и все, с ними связанное, представлены внешне весьма изобретательно, но это по большей части только маскирует тяготеющую к тенденциозности трактовку социальной жизни. Полное отсутствие хоть какого-нибудь внешнего правдоподобия в поздних романах Зотова (исключениями являются лишь некоторые из его произведений о событиях 1812 г.) не могло привлечь новых поклонников к сочинениям писателя. А он развивал все ту же концепцию, достигшую апогея в истории совсем уже легендарной. Его сказочное «китайское» повествование «Цин-Киу-Тонг...» (1842) посвящено «трем добрым делам духа тьмы»; политика переводится в сверхъестественный мир и мотивируется действием «надмирных» сил (злой дух вынужден служить добру по причинам своего рода «гражданской жизни», связанной с особой «политической» организацией потустороннего мира). Релятивизм Зотова здесь вполне раскрывается: зло и добро решительно уравниваются — повсюду он отыскивает одни и те же политические интриги, но к истории это отношения не имеет; и в настоящем, и в прошлом, и в будущем видится одно и то же.

Торжествует формула: «историю творит случай», прошлое необязательно и рассказ о нем сводится к перечислению случаев — занимательных, экстравагантных или запоминающихся. Естественно, это приводит к отказу от прямолинейной тенденциозности, от фантастического вымысла — и от психологической достоверности. Романист не занимается смыслом истории и закономерностями поведения человека (неважно, современника или далекого предка); он заранее убежден в отсутствии таковых.

Логическим завершением данного направления стали романы А. Шардина о князьях Зацепиных. На первых же десяти страницах многоотомного сериала совершается восемь убийств, весьма подробно описанных. Развитие сюжета «семейной хроники» не обманывает ожиданий читателей: описания криминальных и амурных походов

¹ Венгеров С.А. И.И. Лажечников // *Лажечников И.И. Собрание сочинений*: В 6 т. М.: Терра, 1994. Т. 1. С. 102.

героев сменяют друг друга с редкой скоростью. Черда «происшествий» — вот все, что занимает романиста (и приносит немалую популярность — роман «Род князей Зацепиных» переиздавался 8 раз).

Сочинения А.И. Соколовой (многие выходили под псевдонимом Синее Домино) являются образцом такого рода продукции. Романтический сюжет служит прикрытием для примитивнейших конструкций. Основа исторического бытия у Соколовой — самодержавная власть и верность ей. Непогрешимая личность самодержца составляет центр романного действия, даже в тех случаях, когда нравственный облик героев вызывает некоторые сомнения. В романе «Царское гадание» (1912) Соколова обращается к роману Николая I с Асенковой. Эта трагическая история подается в контексте исторических ретроспекций такого, например, свойства: «Ненависть Николая Павловича к Польше была сознательная, глубокая и притом вполне оправдываемая. Он ненавидел поляков так, как они ненавидели его»¹. «Гордая и страстная натура» самодержца не может вызывать никаких иных чувств, кроме благоговейного восхищения. Следовательно, все поступки императора подданными заранее одобряются. Это касается не только политических решений, но и любовных походов: «...он был человек, и притом сравнительно молодой, во всей силе могучей жизни и страсти, а потому наряду с чувством любви к подруге жизни в нем вспыхивали порой и порывы бурной страсти к женщине»². Соколова пишет скандальную хронику, не стесняясь разного рода «грязных» подробностей из жизни высоких особ. Политическая тенденциозность служит здесь своего рода прикрытием для смакования «клубнички». Естественно, величие государя подавляет всех подданных — от Асенковой, благоговейно склоняющейся перед державным любовником, до великого князя, который «привык стушевываться перед всем, касавшимся обожаемого брата»³. И преклонение русских перед государем представляется вечным. В эпилоге романа речь идет о великих делах, совершенных императором — постройке Исакиевского собора и Николаевской железной дороги; эти достижения могут наблюдать и читатель, и автор. Бесспорно, фигура самодержца обретает черты памятника; только единоличная власть обеспечивает величие истории, а все, покушающиеся так или иначе на самодержца (от поляков до артиста Нечаева, дерзнувшего полюбить Асенкову), заслуживают ненависти или в крайнем случае презрительного сожаления. Эта доктрина развивается во всех романах Соколовой на материале любовных походов разных высоких особ. «Скользкие» будuarные сцены предваряются и завершаются утверждениями верности монарху.

Крайне сомнительны и решения «женского вопроса», предлагаемые Соколовой. Ее героини изрекают длинные сентенции, развивая в основном тему: «Сама я в себе вольна и сама за себя отвечаю»⁴. Но «падение» героини в объятиях государя, именующего Асенкову «моей собственностью», предстает «полным, безумным счастьем». Естественно, перед нами не столько любовь мужчины и женщины, сколько

¹ Соколова А. И. Царское гадание // Царское гадание: Сб. исторических романов. М.: СКС, 1993. С. 192.

² Там же. С. 193.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 221.

отношения монарха и подданной. Все это лишает «женские» романы Соколовой каких бы то ни было гендерных особенностей. Место кровавых и уголовных сцен в них занимают постельные, но тенденциозная риторика остается и по-прежнему составляет основу исторических представлений.

Следует отметить, что среди исключительно плодovitых сочинителей XIX столетия есть и такие, которые использовали разные модели соотношения «настоящее/прошлое». Например, Е.А. Салиас де Турнемир дебютировал текстами на современные темы, в которых появился образ государственной машины, объединяющий его самые популярные романы о XVIII столетии¹. Однако во многих поздних текстах уголовный сюжет утрачивает связь с временными рамками; когда происходит действие «Владимирских Мономахов» или «Героя своего времени» — неважно, подобные дела повторяются во всех столетиях, «свое» время — любое, и время героя, и время автора, и время читателя.

Система соответствий, как видим, достаточно сложна, но границы между текстами о прошлом и о настоящем могут быть приблизительно очерчены. Иное время требует репрезентационных техник, потому что оно — иное; должно ли репрезентироваться настоящее? Или здесь следует вести речь об ином процессе, скажем, о представлении? И сами авторы пытались осмыслить данную ситуацию, чему свидетельство — сочиненный Загоскиным эпитафия к «Искусителю»: «Эта фантастическая картина, которая во всех подробностях срисована с натуры»². Правда, в оригинале эпитафия был на французском языке, так подчеркивалось противопоставление «русского» героя и «европейских» злодеев. «С натуры» рисовались фантастические картины, а вот убедительных и «настоящих» сочинители изыскивали в историческом прошлом. И как можно понять, и писатели, и читатели получали свое: настоящее могло быть повторением прошлого, а могло быть и наоборот. Все возможно — в литературе...

¹ Позднее этот образ стал центральным в серии исторических романов Л. Жданова

² Загоскин М.Н. Аскольдова могила... С. 289.

А.Л. Семенова (Великий Новгород)

От прошлого к настоящему без будущего: концепция времени в окурловских повестях М. Горького

Повести М. Горького «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина» раскрывают проблему национальной русской жизни. «Окуровский цикл» начался с повести «Городок Окуров. Хроника». Современники сразу почувствовали, что Горький, с одной стороны, стремится осмыслить в своей новой вещи причины неудачи первой русской революции, с другой — бросить обобщающий взгляд на русскую жизнь в целом.

«Окуровщина» явилась точным художественным изображением «традиционных психических навыков» (Д. Овсяннико-Куликовский). Более того, Горький предпринял ретроспективный анализ «окуровщины» как специфически национального феномена. Если учесть хронологию рассказов Пушкиря и Савелия Кожемякина, то корни этого феномена автор видит еще в крепостничестве, а если обратиться к размышлениям дяди Марка, записанным Матвеем, то — во временах татаро-монгольского ига.

Один из аспектов, на котором автор повестей делает акцент: вневременное существование Окурова и окурловцев. Очень точно охарактеризовал повести Горького, критик Рафаил Григорьев, писавший, что жизнь в ее исторической полноте действительно обошла Окуров: «Как экономическая единица, как хозяйственный организм, Окуров величайшая несуразность в обществе, ввергнутом в капиталистический круговорот. Из всех перспектив, мыслимых для какого-либо социального целого, — перед Окуровым раскрывается лишь одна: умирания, полного исчезновения, бесповоротного ущерба»¹.

Анахронизм в ментальности и быту героев показан посредством различных деталей. По мысли Горького, быт окурловских жителей существует в тех формах, которые сложились века назад, и за это время они не претерпели никаких существенных изменений. Горький насыщает текст «окурловских повестей», на первый взгляд, обыденными деталями, которые, однако, имеют тенденцию по мере развития сюжета наращивать свою символичность: дом, пироги, звук работы бондарей.

Например, самый образованный окуровец Яков Тиунов читает в конце XIX века книги, переведенные и опубликованные в России в начале века XVIII. Дьячок Коренев поет кантаты XVIII в. Жизнь окурловцев словно протекает в прошлом, никак не соотносясь с современностью, с настоящим.

На М. Горького в этот период творчества большое влияние оказала философия эмпириомонизма А. Богданова. Писатель показывает, как героическое прошлое безнадежно дробится в мещанском мелочном настоящем и не дает оснований для будущего, которое предполагало бы выход за тесные рамки привычного уездного быта и ограниченных представлений окурловцев, неспособных к социальному единству и творчеству.

¹ Григорьев Р. Поэт окурловской Руси // Наша заря. 1914. № 1. С. 37—44, 43—44.

Время этой жизни измеряется пирогами, о чем говорит глубоко символический диалог двух окуровских женщин, свидетелем которого стал Матвей:

«— Вот уж опять — четверг.

— Бежит время-то, милая!

— Через день и тесто ставить ...»

После этого идет подробное обсуждение того, с чем нужно печь пироги¹. Слова «пора к пирогу» являются для окуровских обывателей священными, потому что «каждого человека в этот час ждал дома пирог, — его пекут однажды в неделю, и горячий — он вкуснее» (10, 75).

Пирог становится символическим выражением устоявшихся на протяжении веков «ценностей» окуровского мира, вокруг которых выстраивается и вся повседневная жизнь обитателей этого захолустья. Горький внушает читателю, что нужна недюжинная энергия и очень сильная воля, чтобы расшатать прочно слежавшиеся устоями будничного бытия городка Окурова и его обывателей, но еще больше сил потребует преодоление устоявшихся социально-психологических навыков.

Особенно выразителен звук работы бондарей, набивающих обручи на бочки, — «Тум-тум-тум ... Тум-тум ...», — который рефреном звучит на протяжении всего сюжета повести «Городок Окуров» (10, 78, 110) и которым она заканчивается. Горький не случайно подчеркивает: «Точно на весь город набивал тесный крепкий обруч...» (10, 122). Этим подчеркивалась фатальная замкнутость окуровской жизни, ее бесперспективность: Окуров и окурловцы обречены на пребывании в прошлом.

Однако, описывая в «Жизни Матвея Кожемякина» вторжение революционных событий в окуровский быт, Горький замечает: «Стука бондарей — не слышно, и это было непривычно уху. Эта деталь отражала надежду Горького на перспективы исторического развития Окурова, которому революция давала уникальную возможность выйти из тесных оков патриархального быта.

Если воспользоваться терминологией Богданова, то можно сказать, что в «окуровских повестях» Горький рисует анархически-организованный авторитарно-индивидуалистический мещанский мир. Но Горький не просто иллюстрирует богдановские идеи, а стремится дать конкретное и точное художественное изображение реальности, которая могла бы быть оценена и объяснена при помощи этих идей.

Проблему духовной роли русского мещанства Горький ставил в прямую зависимость от социально-исторической самоидентификации России. Поэтому окуровская жизнь осмысливалась им в своих исторических корнях. Но автора «окуровских повестей» заботила не историческая точность в описании мещанства как сословия, а та психологическая основа, которая, по его убеждению, приобретала общенациональный характер и позволяла говорить о «психических навыках» не столько конкретного социального страта, сколько народа в целом.

Горького интересовал в большей мере факт исторической несостоятельности мещанства, и этот факт в его глазах вырастал до исторической «бесприютности» русского человека. Наиболее убедительными иллюстрациями исторической и психологической неустойчиво-

¹ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ИМЛИ, 1949—1956. Т. 10. С. 221. Далее ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

сти мещанского бытия стали окурковские сцены, свидетелем которых был юный Матвей Кожемякин, а также дневниковые записи главного героя о «выдающихся событиях» окурковской жизни, где все определяется привычной жестокостью и полным равнодушием к человеческой жизни (10, 317—323).

Горький нашел у Богданова ценностную систему отсчета. В Окурове, по мысли писателя, нет места человеческой солидарности и коллективному творчеству, ведь «источник бодрости и творчества — чувство органической связи с народом» (24, 37). Вне этого, по его мнению, не происходит собирания человеческого опыта, а вместе с тем и самого человека. В окурковском мире нет возвышения «индивидуально-организованного до организованного социально» (А. Богданов), так как для этого необходим неустанный труд и активность в познании мира, потому что великая творческая задача личности, по твердому убеждению Горького, — организация коллективного опыта в форму идей, гипотез, теорий (24, 34).

Тексты «окурковских повестей» убеждают, что идеи, которые могли бы сплотить окурковцев, ограничены либо собственническими, либо национальными интересами. Ни в «Городке Окурове», ни в «Жизни Матвея Кожемякина» Горький не выражает явно марксистских идей социальной солидарности, которые звучали в его предыдущих повестях, особенно «Мать», «Лето». В «окурковских повестях» писатель пытается исследовать возможность самозарождения этой идеи в народе или увидеть хотя бы предпосылки для этого.

Парадокс «окурковских повестей» состоял в том, что Горький, с одной стороны, изображал жизнь мещанства как определенного сословия, с другой — изображенный им мир уездного мещанского города вырастал до символа целой страны. Горьковская позиция колебалась между отношением к «окурковцам» как исторически отжившей, бесперспективной и непродуктивной части нации и изображением тех же «окурковцев» как типичных, наиболее характерных русских людей, которым революция дает уникальный исторический шанс. Сам писатель, глядяываясь в прошлое, мучительно стремился понять российскую современность и увидеть в ней ростки будущего.

В «Жизни Матвея Кожемякина» Горький попытался понять, могут ли в самой окурковской жизни зародиться идеи коллективизма, идеи общности социально-исторических целей, что окурковская жизнь способна к самоорганизации.

Матвей Кожемякин — главный герой повести «Жизнь Матвея Кожемякина», которая формально является продолжением «окурковской хроники», но по существу очевидна самостоятельность ее сюжета и проблематики. Горького интересовала почва, которая породила анархический бунт Вавилы Бурмистрова, ее исторические и духовные особенности. Поэтому в центр повествования поставлен наблюдатель и летописец Матвей Кожемякин, по сути ставший героем жития.

«С изменением замысла повести достаточно долго и трудно дававшейся Горькому) образ Матвея Кожемякина трансформировался в главного героя повести, а сама повесть, формально, из “летописи” превратилась в “житие”. Несомненно, это совершенно невозможно было бы в древнерусском житии, где жанр был задан произведению соглас-

но тому, для чего оно предназначалось, а житие создавалось по принципиально отличным от летописных принципам»¹.

Первое, что подчеркивает автор, — «дом Кожемякина раньше был конторою господ Бубновых» (10, 138), т. е. сама по себе постройка должна была служить хозяйственным нуждам. Помещение это было нежилое, его обживает невеста откуда пришедший в Окуров Савелий Кожемякин — сын крепостного и сам проживший «четыре с лишком десятка лет в крепостях» (10, 179). Савелий Кожемякин скорее работник, чем распорядитель.

Судьба дома Кожемякиных отразила те глубинные процессы, которые стали происходить в России после крестьянской реформы 1861 г. Медленно, но неуклонно свершалась смена хозяев. Бывшие холопы, практичные и расчетливые, вытесняют с исторической сцены прежних, словами А.П. Чехова, «легкомысленных, <...> неделовых, странных» хозяев. Это тема «Вишневого сада» А.П. Чехова, «Деревни» И.А. Бунина, сквозная она и в творчестве А.М. Горького.

Имея корни в крепостном прошлом, в современной жизни герои типа Савелия (или Игната Гордеева, Ильи Артамонова) — явление преходящее, временное. Они обречены, в их детях продолжение рода прекращается, автор отказывает им в будущем. С одной стороны потому, что, по убеждению Горького, грядущая буржуазная цивилизация тесна для потомков таких самобытных натур как Савелий Кожемякин. С другой — причина в том, что в отличие от отца — хозяина и работника одновременно — Матвей является в большей степени хозяином-распорядителем, что более широко раскрывают вторая и третья главы повести.

Во второй части повести дом обретает новую жизнь: старый обветшалый чердак был отремонтирован, его наполнили жизнью ссыльная Евгения Петровна Мансурова и ее сынишка Борис. С этим изменится жизнь Матвея Кожемякина, становится шире его кругозор. В его жизнь входит актуальное, прогрессивное, новое «настоящее», к которому он, правда, относится с опаской.

В третьей части повести дом Кожемякина буквально наполняется странными, необычными людьми, и центральным персонажем оказывается Марк Васильев, которого Кожемякин сам зовет к себе жить, даже зная, что Марк «под надзором».

И в очередной раз старый дом Кожемякина — бывшая барская контора — преобразился, «как будто в доме выставили рамы, а все комнаты налились бодрым весенним воздухом» (10, 426). Но очень важно обратить внимание на союз «как будто», т. е. это не свершилось на самом деле, а только кажется, что это так. Вот эта «кажимость» изменений в жизни предвосхищает будущий конфликт главного героя с теми людьми, которые окружили дядю Марка и казались Матвею новыми и необычными. Матвею не дано преодолеть авторитарную хозяйскую психологию, и это отделяет его от людей, поддерживающих идеи Марка.

¹Семенова А.Л. Терешкина Д.Б. Трансформация древнерусской агиографической традиции в повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина» // Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время). Сб. научных трудов / РАН. Сибирск. отд.-ние. Ин-т филологии; Отв. ред. Е.К. Ромодановская, И.В. Силантьев. Новосибирск, 2007. С. 209—220, 214.

В четвертой части повести в доме Матвея Савельевича Кожемякина, казалось бы, все возвращается на круги своя. Приехав домой после посещения Воргородского монастыря, герой узнает об аресте Марка и его единомышленников, что пугает его и заставляет словно вернуться в прошлое: Кожемякин «зажил тихо, никуда не выходя из дома» (10, 514).

Главный герой повести с юношеских лет скрывался в собственном доме от непонятной ему жестокости и косности существования окурловских обывателей, а с годами это вошло в привычку. Но жизнь разрывала один за другим обручи обособленности и отъединения — все больше людей входило в жизнь и судьбу Матвея Кожемякина, они наполняли его дом, его мысли и чувства, и с ними приходило ощущение полноты жизни. Богаче и разнообразнее становился жизненный опыт главного героя. Настоящее неотвратимо входит в его жизнь.

Поэтому по логике событий «Живое все-таки вторгалось к нему» (10, 587), и воплощением этого живого стала Люба Матушкина. Эта девушка была воплощением любви, любви к людям, любви к жизни. И если вначале по старинной обывательской привычке Кожемякин опасался: «Девушка на возрасте, как бы слухи не пошли заторные» (10, 590), то потом настолько привык к ней, что она стала частью его жизни. К тому же «Люба стала главной нитью, связывающей его с жизнью города» (10, 594).

Когда жизнь города закипает революционными настроениями, то дом Матвея Кожемякина оказывается в эпицентре событий, при этом дом становился местом рождения новых мыслей, новых идей, новых высоких чувств, где проявляется общность столь разных людей, как, например, Тиунов и Прачкин. Бывшая контора господ Бубновых вмещала в себя много народу — самого разного, но объединенного общим стремлением изменить жизнь к лучшему. В это волнение и возмущение Матвей Кожемякин вносил свою лепту. Он хотел «дописать обо всем, что было — чего больше не будет!» (10, 627)

Очень трогателен финал повести: «Умиленный трогательной красотой рождения нового дня, старик перекрестился, молясь словами молитвы после причастия:

— Благодарю тя, господи боже мой, яко не отринул мя еси грешного, но общника мя быти святынь твоих сподобил...» (10, 630)

Автор использует слова именно этой молитвы, чтобы подчеркнуть, что причастием стала для героя его собственная жизнь.

Неслучайно, что кульминационным событием в обеих повестях становится первая русская революция в ее провинциальном уездном воплощении, и, несмотря на то, что трактовка этого события в текстах повестей различается, автор не может дать читателям реальной исторической перспективы: вторая повесть заканчивается смертью героя, а будущее прослеживается лишь гипотетически.

«Окурковский цикл» не мог не остаться незавершенным, потому что Горькому явно не хватало материала для художественной реализации задуманной им антроподицеи. Реальная Россия не давала оснований надеяться на пробуждение рационального религиозного сознания и рождение новой социальной религии — богостроительства. Доскональное знание русской провинциальной жизни приходило в противоречие с горьковской наивной верой в принципы богдановского коллективизма. Отсюда — заметно нарастающий к концу «окурковского цик-

ла» схематизм, который не дал состояться повести «Большая любовь» и ее центральному персонажу — Любе Матушкиной.

В повести «Жизнь Матвея Кожемякина» «формально нравственный поиск происходит на каждой странице повествования. Но фактически человек так и остается тлетворным телом — как становится понятным из окончания повести, поскольку путь героя к христианству выразился лишь в виде многосложных рассуждений о нем. В этом принципиальное отличие «Жизни Матвея Кожемякина» от древнерусского жития. Последнее, описывая путь человека, видело прежде всего Христа в нем. Горький попытался человека поднять до осознания его самого себя богоподобным. Однако за человеком, самим не умеющим разобратся в себе и в мире, Христа увидеть было сложно»¹.

Причины социального неблагополучия русского народа Горький искал не во внешних факторах, а во внутренней логике развития национально-исторической жизни. Статья «Две души», которую он написал в 1915 г., развила идеи, озвученные в повести «Жизнь Матвея Кожемякина». К этой статье автор апеллировал к своим «Несвоевременным мыслям». Горький писал, что «страшнее для русского народа враг внутренний — он сам, своим отношением к себе, человеку, ценить и уважать которого его не учили, к родине, которую он не чувствовал, к разуму и знанию, силы которых он не знал и не ценил...»²

А.А. Золотарев вспоминал, что Алексей Максимович, живя в Италии на рубеже 10-х гг. XX в. и впитывая в себя замечательную преемственную от дедов к внукам историю и быт Италии, начинал чувствовать «расхождение быта и истории» в России, поэтому мечтой писателя было создать новую Россию с новой преемственностью поколений, покончить с жизнью разобщенной, «включиться в богатую органичную коллективную работу». Это было одной из построянных дум писателя и постоянных тем бесед и разговоров в то время³.

Потому трагизм окурловских повестей был в том, что автор не смог предложить читателям реальные перспективы социального прогресса: будущее не давалось писателю для реалистического художественного воплощения.

¹ Семенова А.Л. Терешкина Д.Б. Трансформация древнерусской агиографической традиции... С. 219.

² Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 139.

³ Золотарев А.А. Воспоминания «Каприйский период Горького и горьковский период на Капри» // РГАЛИ. Ф. 218. Оп. 1. № 8. С. 27. Также в письме Горького Амфитеатрову: «Только дружная, упорная, коллективная работа способна возбудить дух социальной солидарности, необходимой нам».

Н.И. Пак (Калуга)

Способы актуализации образа подвижника
в «Преподобном Сергии Радонежском» Б.К. Зайцева

Создавая книгу о Сергии Радонежском, Б.К. Зайцев писал И.А. Бунину: «работа приятная и хорошо действует»¹. Это «хорошее действие» от прикосновения к образу святого писатель сумел передать в своем произведении. Как известно, «Житие святого как бы с самого начала протекает в вечности»². Вместе с тем в обыденной жизни возникает потребность почувствовать эту вечность, сделать ее близкой, прикинуть к ней в настоящем.

В первое десятилетие в эмиграции создана была агиографическая библиотечка, свидетельствующая об актуальности темы и образов Святой Руси для людей, вынужденно оставивших Россию. В один год (1925) с книгой Зайцева о преподобном Сергии вышла книга В.Н. Ильина о преподобном Серафиме Саровском, а затем книги: Н.А. Клепинина об Александре Невском (1927), Г.П. Федотова о митрополите Филиппе (1928) и об Авраамии Смоленском (1930), А.В. Толстой об Иулиании Лазаревской, А.Н. Гиппиус о Тихоне Задонском. Каждый автор работает с первоисточниками по-своему. Но в основе названных жизнеописаний — наиболее близкий к источнику перевод на современный язык. Жанрово-стилевой опыт Зайцева остается единственным.

В «Преподобном Сергии Радонежском» автор стремился показать значение подвижника для современного человека. Эта задача обусловила одну из особенностей композиции произведения. Небольшое предисловие и заключительная глава закладывают все содержание на настоящее время. Последние слова предисловия: «Присмотримся же к его жизни»³. Подведение итога в последней главе начинается идентично: «Присмотримся немного, что же он оставил» (с. 65). Завершается все произведение утверждением значимости Сергия для современной жизни: «В тяжелые времена крови, насилия, свирепости, предательства, подлости — неземной облик Сергия утешает и поддерживает. <...> он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим — немой укор. Безмолвно Сергий учит самому простому: правде, прямоте, мужественности, труду, благоговению и вере» (с. 69).

Существенное начало, помогающее писателю в создании зримого иконного образа, — гармоничное сочетание идиостиля писателя нового времени с языком древности. С одной стороны, «инкрустирование» современного языка церковно-славянским создает особый *эстетический* эффект умиления, очарования «мило-наивным» (как определял его Зайцев) языком древности. С другой, — для нового и новейшего времени это уже язык сакральный, язык молитвы и Священного Писания, он работает на важнейшую содержательную часть произведения, помогая в достижении особого *пространственного* эффекта: контакта

¹ Зайцев Б.К. Сочинения: В 5 т. Т. 11. М.: Русская книга, 2001. С. 17.

² Бахтин М.М. Автор и герой. СПб., 2000. С. 205.

³ Зайцев Б.К. Сочинения: В 5 т. Т. 7 (доп.). М.: Русская книга, 2000. С. 24. Далее цитаты из «Преподобного Сергия Радонежского» даем по этому изданию с указанием страниц в скобках.

с миром высшей реальности, ощущения близости, сопряжения мира дольного и мира горнего, что особенно важно в агиографии.

Зайцев цитирует не только Житие, написанное Епифанием, но и другие древнерусские источники, используя их для подтверждения исторических фактов, фактов из жизни Сергия, а также для ощущения духа древнего Жития и духа времени. Как правило, это графически выделенные небольшие фрагменты текста или отдельные слова. Они были взяты писателем по большей части из комментариев иеромонаха (впоследствии архимандрита) Никона или Е.Е. Голубинского, о чем вполне справедливо писал А.М. Любомудров в статье, посвященной книге Зайцева, а затем и в монографии: «В книге нет следов непосредственного обращения Зайцева к тексту первоисточника. Все находящиеся в ней немногочисленные цитаты из древнерусского жития <...> приведены в работах Никона или Голубинского»¹. В данном случае важен вопрос не о «непосредственном обращении» писателя к первоисточнику, а то, зачем ему нужен источник и как работает цитата на древнем языке в произведении XX в.

Весьма показательное сравнение того, как определяли цель работы составители жизнеописаний XIX в. и писатель XX в. Иеромонах Никон в предисловии указывает, что «задался <...> скромной целью — собрать в одну книгу все, что можно было найти в исторической и проповеднической литературе о Преподобном Сергии, и соединить в одно целое не только все дошедшие до нас подробности из его жизни, но и те нравственные уроки, какие извлекали из сказания о его житии наши проповедники»². Обратим внимание на то, что Никон в жизнеописании практически не использует прямого цитирования, даже закавыченный текст (цитата из Жития) он дает в переводе на современный ему язык. Графически выделены у него только цитаты из Священного Писания. Прямые цитаты из Жития находим лишь в примечаниях.

В предисловии Е.Е. Голубинского сказано: «Настоящий очерк жизни преподобного Сергия составлен на основании его древнего жития, принадлежащего его личному ученику и монаху его монастыря Епифанию, и именно — составлен таким образом, чтобы читателю давалось в нем повествование о преподобном, с одной стороны — краткое, а с другой — полное, без опущений воспроизводящее все частности его жизни как естественного, так и сверхъестественного характера. Нельзя, к сожалению, сказать о древнем житии преподобного Сергия, чтобы оно было совершенно удовлетворительно, — чтобы оно представляло такую его биографию или такое его жизнеописание, в котором бы мы находили и живое изображение его личности и обстоятельное повествование об его деятельности»³.

¹ Любомудров А.М. Книга Б.К. Зайцева «Преподобный Сергий Радонежский» // Русская литература. 1991. № 3. С. 116; Он же. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003. С. 64. Отметим, что в нашей монографии сделано не вполне проверенное (в отношении труда Е.Е. Голубинского) утверждение о неточности наблюдений А.М. Любомудрова (*Пак Н.И.* Древнерусская культура в художественном мире Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева. М., 2006. С. 90).

² Житие преподобного Сергия Радонежского чудотворца / Сост. иеромонахом Никоном. М., 1891. С. VI.

³ Жизнь и житие Сергия Радонежского / Сост., посл. И коммент. В.В. Колесова. М.: Сов.Россия, 1991. С. 150.

Приведенные суждения весьма близки к сетованию К.Н. Леонтьева: «Подвиги и подвиги, смирение, вера, прозорливость и т.д. — вот что мы обыкновенно находим в сочинениях преданных учеников и последователей, когда они решаются говорить о святой жизни духовных наставников, чтимых ими по личной памяти или по свежему преданию. Редко можно найти в таких жизнеописаниях хотя бы намека на натуру человека, на те душевные и вообще личные особенности его, которыми он и как человек, и как христианский деятель отличался от других лиц, сходных с ним по направлению мыслей и жизни»¹.

Названные авторы стремились как можно полнее, подробнее передать именно факты («как естественного, так и сверхъестественного характера») жизненного пути преподобного Сергия. Даже Никон, будучи писателем церковным, все-таки стремится соответствовать реалистическому характеру литературы своего времени в том, чтобы показать героя как можно явственнее.

Зайцев определял свою задачу несколько иначе. Изучив все доступные материалы, писатель ориентировался не на подробные жизнеописания, не на научные обобщения, но на «иконописный подлинник» в слове, созданный Епифанием, и на икону как таковую, о чем прямо говорит: «Такой он даже на иконе» (с. 43). Существенно замечание писателя, сопровождающее первую отсылку к древнерусскому автору, в котором Зайцев объясняет, что важно ему в первоисточнике: «общий некий дух можно уловить из сообщений Епифания» (с. 25). А «дух» этот он мог уловить, даже не имея полного текста Жития. Зайцев ставит целью «восстановить в памяти знающих и рассказать незнающим дела и жизнь великого святителя, и провести читателя через ту особенную, горную страну, где он живет, откуда светит нам немеркнущей звездой» (с. 24). Писателю важен Сергий не только в его прошлом, он решает воссоздать его образ как насущно необходимый в настоящем.

Создание иконного образа невозможно без образа особого пространства, в котором пребывал и пребывает святой. В произведении Зайцева бытие героя определяется тремя пространственными сферами. *Жизнь* Сергия Радонежского проходит в определенном историческом времени и географическом пространстве. Сергий, при всем своем стремлении к уединению, к отгороженности от мира, связан с этим миром. Порой он совершает значительные перемещения по территории Руси: известны его «выходы» в Москву, в Переяславль-Залесский, в Нижний Новгород, в Ростов, в Рязань. Но *житие* преподобного даже в этом мире заключено в особое, сакральное, пространство — пустыни, монастыря, кельи. Высшая сфера, открытая для святого, — это мистическое пространство Богообщения. Изображение или обозначение этих пространственных сфер одновременно есть изображение святого, различных сторон его бытия.

Чуткость писателя к жанрово-стилевой природе жития видна уже в построении эпизода выбора места для уединения. У Епифания об этом сказано: «обходиста по лесом многа места и последи приидоста на едино место пустыни, в чащах леса, имуща и воду. Обышедша же ме-

¹ Леонтьев К.Н. Отец Климент Зедергольм, иеромонах Оптиной пустыни. М., 1997. С. 43—44.

сто то и возлюбиста е, паче же Богу наставляющу их»¹. Сохраняя жанрово-стилевую специфику, Зайцев, так любящий и так любовно описывавший природу, не позволяет себе вольности изображения. Очень сдержанно он говорит: «Со всех сторон Маковица окружена лесом, вековыми соснами и елями. Место, поразившее величием и красотой» (с. 30). Далее писатель очень изящно углубляет представление о мире святости, вводя цитату из летописи: «Летопись же утверждает, что вообще это особенный пригорок: “глаголет же древний, видяху на том месте прежде свет, а инии благоухание слышаху”» (с. 30). Цитата на древнем языке позволяет почувствовать необычность места.

Интересно сравнить, как представлен эпизод обустройства выбранного места в жизнеописаниях XIX в. и в произведении Зайцева. У Никона: «Отшельники устроили себе сначала шалаш из древесных ветвей, а потом убогую келийку; наконец подле келии поставили и малую церквицу»². У Голубинского: «Сев на месте и первоначально устроившись в сделанном на скорую руку шалаше, братья помолились Богу и начали сечь лес, чтобы поставить себе келию и малую церквицу»³. Зайцев создает именно *образ* «пустыни» как пространства, удаленного от мира людей, определяющего свои ценностные ориентиры. Об устройении ее сказано: «Тут братья поселились. Сложили из ветвей шалаш («прежде себе сотвориста одриную хизину и покрывста ю»), потом срубили келийку и «церквицу»» (с. 30). Цитата опять-таки усиливает образ «пустыни». Вместе с тем она работает и на образ святого: слова «келийку и церквицу» подчеркивают смирение и кротость, присущие Сергию, — и одновременно выражает умиленное восприятие повествователя.

У Никона и Голубинского — констатация факта. Зайцев же чутьем тонкого художника уловил одну из особенностей поэтики эмоций средневековой литературы, свойственной ей уже на раннем этапе: «Язык ранневизантийской сакральной словесности, как и ее предшественников, начиная с Нового Завета, отмечен одной чертой, которую можно назвать «детской», чуть ли не «ребячливой», и в то же время «старческой», только не «мужеской»: обилием уменьшительных форм. <...> В истории культуры не раз возникали семантические системы, доверявшие сакральную функцию не патетике «высокого стиля», но просторечно-детскому, просторечно-стариковскому лепету уменьшительных форм»⁴. Несколькими строчками ниже идет собственно авторская речь, и в ней те же слова использованы в обычной форме, нейтральны: «Облик плотника-святого, неустанного строителя сеней, церквей, келий» (с. 30—31). Но образ «церквицы» пройдет через все произведение, выполняя свою особую, «сакральную функцию» в создаваемом образе преподобного Сергия.

Яркие примеры взаимодействия языков древнего и нового находим в главе «Сергий и государство». Используя (пусть из комментариев других составителей) летописи, Сказание о Мамаевом побоище, писатель обобщает события, связанные с возвышением Москвы в процессе

¹ Житие Сергия Радонежского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. СПб., 1999. С. 288.

² Житие преподобного... С. 53

³ Жизнь и житие... С. 155—156.

⁴ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 184—185.

централизации государства, и показывает причастность к этому процессу преподобного Сергия, рассказывая о его «выходе в область “государства”» (с. 61).

Большая часть главы посвящена Куликовской битве. Эпизод благословения Сергием Дмитрия предваряют уже не раз возникавшие характеристики: «До сих пор Сергий был тихим отшельником, плотником, скромным игуменом и воспитателем, святым» (с. 58). Автор постепенно подводит к осознанию роли преподобного Сергия в событии «столкновения миров» (с. 60) и обозначает ее еще одним символом: «Как наставник, утешитель, Параклет России, он не может оставаться безучастным» (с. 58). Писатель пользуется приемом Елифания (ставит рядом греческое слово и его русский эквивалент), но греческий эквивалент «утешителя» выделяет графически, указывая на его особый смысл. Так именовался в церковной литературе Дух Святой, кроме того, в Евангелии от Иоанна это слово имеет значение «заступник». Сергий становится с этого момента истории покровителем Руси как Утешитель и Заступник в деле общенациональном; он становится символом Русской святости.

Глава «Сергий и государство» раскрывает во всей полноте одно из присущих святому качеств — миротворца. О миротворческих миссиях ведется речь и до рассказа о битве, самое благословение Дмитрия Сергий предваряет словами о мире, а завершается глава повествованием о «последнем выходе в область “государства”» — миротворцем к рязанскому князю Олегу. Мастерски автор использовал здесь летописную цитату: «Преподобный игумен Сергий, старец чудный, тихими и кроткими словесы... беседовал с ним о пользе душевной, *о мире, и о любви*. Князь же великий Олег преложи свирепство свое на кротость и утиши, и укротись, и умились вельми душою, устыде бо столь свята мужа, и взял с Великим Князем Дмитрием Иванычем вечный *мир и любовь* в род и род» (курсив наш) (с. 61). Слово летописца выполняет несколько заданий. Во-первых, документально подтверждает и закрепляет именно миротворческую миссию Сергия; во-вторых, усиливает характеристику героя синонимичными рядами уже неоднократно использованных эпитетов, ибо даже ряд, относящийся к Олегу, работает и на Сергия; наконец, композиционно цитата повторяет всю главу, где начало и завершение деятельности Сергия «со стороны касанья государству» обозначены словом «миротворец». Все тот же прием внушения теперь уже миротворческого начала в деятельности святого вольно или невольно заставляет соотносить эту характеристику с одной из заповедей блаженств: «Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими» (Мф.: 5,9).

Порой даже одно слово способствует созданию особого колорита древности внутри фрагмента, построенного с использованием таких способов актуализации, как номинатив и «настоящее живописное». В частности, в названной главе именно так организуется эпизод, передающий состояние русского войска перед началом Куликовской битвы: «8 сентября 1380 года! Хмурый рассвет, Дон и Непрядва, Куликово поле <...> Как все глубоко напряженно и серьезно! Перед сражением молятся. Читают “ратям” грамоту Преподобного. Над ставкой черной стяг великокняжеский с золотым образом Спасителя. Осенние туманы, медленный рассвет, холодно-серебряный. Роса, утренний холл. <...> Строятся. Идут на смерть. <...>» (с. 59). Одно слово преобразует весь эпизод, заставляя увидеть эти самые «рати» (такие давние

и далекие) здесь и сейчас.

Итак, работая над «Преподобным Сергием Радонежским», Зайцев стремился к постижению «духовной реальности», по-своему переживая ее и в образе, созданном Епифанием, и в иконном образе Сергия, прозревая ее в книгах архимандрита Никона, Е.Е. Голубинского. Об этой «духовной реальности» писал П.А. Флоренский, характеризую работу иконописца: «если чрез подлинник ему (иконописцу. — Н.П.) открылась изображенная на нем духовная реальность, и он хотя и вторично, но достаточно ясно увидел ее, тогда естественно в отношении к живой реальности живого человека появляются собственные углы зрения и отступление от каллиграфической верности подлиннику. <...> И это различие нескольких повторений одной и той же первоначальной иконы указывает вовсе не на субъективность изображаемого, не на иконописный произвол, а как раз, наоборот, на *живую реальность* (выделено Флоренским. — Н.П.), которая, и, оставаясь сама собою, может являться по-разному и которую по-разному, в зависимости от обстоятельств духовной жизни, воспринимает иконописец»¹.

Писателю, безусловно, открылась «духовная реальность», и ему удалось передать в своем произведении «живую реальность». Этому не в последнюю очередь способствовал древнерусский язык, умело используемый автором как один из способов создания образа инобытия: не просто далекое прошлое, а именно иное бытие, проступающее через современный текст и становящееся осязаемым, близким, не переставая быть иным, что, в свою очередь, обеспечивает целостность, завершенность иконного образа и придает ему индивидуальность. Опыт Зайцева показывает, что в современном тексте язык Древней Руси может быть весьма значимым средством актуализации прошлого и вечного в настоящем.

¹ Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. С. 107.

А.В. Погорелая (Псков)

Сборник Б. Слуцкого «Память»: настоящее, пропитанное прошлым

В поэзии Бориса Слуцкого категория времени наделена очевидной актуальностью, что проявляется с самого начала его творчества: свой первый поэтический сборник Слуцкий назовет «Память» (1957), связывая настоящее с прошлым. В дальнейшем названия большей части его поэтических книг отражают какое-либо проявление времени: «Время» (1959), «Сегодня и вчера» (1961), «Годовая стрелка» (1971), «Продленный полдень» (1975).

Название первого сборника «Память» тем более символично, что он был написан в послевоенные годы. Примечательно и то, что поэт описывает хранящиеся в памяти события не только в стихотворной форме, а точнее стихи — уже «во-вторых». Первый выплеск того, что хранится в памяти, был прозаическим — «Записки о войне». И поскольку «Записки» писались раньше, они стали своего рода репетицией, наброском для будущих стихов. Для Слуцкого война оставалась в памяти на протяжении всей жизни, и даже после «Записок» он находит эквивалент, чтобы выразить все это в стихах.

Характерно, что в самом сборнике присутствуют стихотворения, в названия которых вынесены какие-либо временные обозначения: «Памятник», «Военный рассвет», «Последню усталостью устав...», Сон («Утро брезжит...»), «Память», «Памяти товарища», «Начинается новое время...» и другие. В статье я обращаюсь к тем текстам, название которых переключается с названием самого сборника. «Памятник», «Память», «Памяти друга» — в каждом из названий этих стихотворений присутствует лексема «память».

Происходящее всегда оставляет свои следы в душевной организации носителя опыта. Но все эти следы, даже сходные по их объективному содержанию, всегда различаются по их субъективной форме. В обиходе об этом принято говорить так: каждый *по-своему* воспринимает, переживает и осмысливает действительность. И впечатлительность отдельного человека оказывается исходным жизненным проявлением его памяти как субъективной стороны его собственных, личных отношений с действительностью.

Активность (в общем) и инициативность (в частности) на уровне памяти обнаруживают себя в форме *избирательности* человека в его личных отношениях с миром. Человек вычленяет одни элементы и/или аспекты действительности и игнорирует другие. И это оказывается вполне приемлемым в рамках его бытия и как члена общества, и как живого существа. Эпизодическая память характерна только для человека; она служит для хранения лично пережитых событий, направлена в прошлое и позволяет субъекту мысленно «путешествовать во времени», полностью погружаясь в прошедшее.

Стихотворение «Памятник» впервые опубликовано в августе 1953 г. в «Литературной газете». Оно начинается картиной боя:

Дивизия лезла на гребень горы
По мерзлomu,
мертвomu,
мокрому
камню...¹

Она дана в прошедшем времени, однако разговорные формы глаголов «лезла» и «вышло» приближают описываемое к читателю. Такое совмещение времен за счет стилистики, очевидно, важно автору, продолжающему повествование сменой глагольных форм. Начиная с пятой строфы, используются формы настоящего времени: «расту», «вырастаю», — фиксирующие длящееся настоящее, несвершившееся и продолжающееся. Память здесь призвана нарушить естественный процесс протекания времени, ее задача — изменить статус прошлого, в пределе — уничтожить время.

Остановимся на соотношении временных пластов в стихотворении. Его название нацеливает на связь между ними, акцентируя сохранение прошлого в настоящем. Между тем у Слуцкого здесь намечен своеобразный контраст. Прошлое, по ощущению автора, завершено: использование глаголов совершенного вида («вышло», «сыскали», «поручено», «сказали», «смешался», «встал», «поднялся») мотивировано смертью героя-повествователя, то есть, казалось бы, окончательным завершением настоящего в пределах человеческого существования. Однако сюжетный ход — своеобразное воскрешение в виде памятника — продолжает жизнь героя, преобразуя его из «простого» и «живого» в «великого», «гранитного». Этим довольно самобытным приемом — отношением жизни в прошлое, а того, что традиционно связывается с ним — величие гранита — в настоящее, Слуцкий как бы укрупняет настоящее, акцентируя важность момента «здесь и сейчас».

«Я умер простым, а поднялся великим.
И стал я гранитным,
а был я живым.
Расту из хребта,
как вершина хребта.
И выше вершин
над землей вырастаю,
И ниже меня остается крутая
Не взятая мною в бою высота»².

Стихотворение строится на перемежающихся контрастах, благодаря которым высокое не превращается в риторичку: «Я умер простым, а поднялся великим». Образ скульптора, резавшего памятник из гранита, создает пронизывающую внутреннюю полемику с академической эстетикой приглагольности: «гримасу лица, искаженного криком, расправил, разгладил резцом ножевым». Живой человек и гранитный памятник, прах солдата-пехотинца, который «с пылью дорожной смешался», — и «пример и маяк» для целых народов.

Соотношение времен в стихотворении поддерживается и его про-

¹ Слуцкий Б. Собрание сочинений: в 3-х томах, М, 1991. Т. 1. С. 83.

² Там же. С. 83.

странственной организацией: образы маяка и памятника неизбежно обозначают вертикаль, причем памятник гиперболизированно велик:

Здесь скалы
 от имени камня стоят.
Здесь сокол
 от имени неба летает.
Но выше поставлен пехотный солдат,
Который Советский Союз представляет.
...
И кутаю тучей ушанку свою!¹
Отсюда мне ясные дали видны¹

После предельного возвышения солдата в виде памятника автор вновь отсылает нас к прошлому, но уже не к приближенной, почти физически ощутимой картине конкретного боя, а к обобщенному образу освобождения страны:

Где графские земли
 вручал
 батракам я,
Где тюрьмы раскрыл,
 где голодных кормил,
Где в скалах не сыщется
 малога камня,
Которого б кровью своей не кропил.

Существование после смерти в стихотворении осмысляется «посмертной службой», то есть настоящее теснейшим образом связано с прошлым и его назначение в сущности — преодолеть смерть. В этом «почетная» «посмертная» служба.

Во второй строфе:

Солдаты сыскали мой прах по весне,
Сказали, что снова я Родине нужен,
Что славное дело,
 почетная служба,
Большая задача поручена мне.
А в финале стихотворения:
Стою над землей
 как пример и маяк.
И в этом
 посмертная'
 служба
 моя².

Так настоящее у Слуцкого преобразует прошлое, придавая ему обобщенность и выявляя его историческую значимость. Таким образом, для поэта важнее в данном случае не прошлое как таковое, а про-

¹ Там же. С. 83.

² Там же. С. 83.

шное в призме настоящего, материальное присутствие недавнего настоящего в настоящем нынешнем.

Если «Памятник» касается общесолдатской судьбы и исторической судьбы Родины, то в стихотворении «Память» предлагается осмысление ее как сугубо личной категории, даже интимной. Сложность чувств мужчины, пришедшего поддержать вдову друга, передается настойчивыми повторами, как звуковыми, так и лексическими.

Я носил ордена.
После — планки носил.
После — просто следы этих планок носил,
А потом гимнастёрку до дыр износил
И надел заурядный пиджак.
А вдова Ковалёва всё помнит о нём,
И дорожки от слёз — это память о нём...¹

В этих созвучиях и анафорах слышится попытка заклясть время, забыть, перестать помнить, жить дальше, причем попытка явна неудавшаяся и неудающаяся. Портрет висит «бессменно», обозначая присутствие «друга Ковалева» не столько на стене, сколько в жизни героев («Не убитый еще, жив — здоров»); живая память о нем определяет их взаимоотношения, драматичность которых выявляется, среди прочего, и аллюзией на песню Вальсингама из пушкинского «Пира во время чумы»:

Я советы толково и веско даю —
У двух глаз,
У двух бездн на краю.

Стихотворение состоит из двух частей, перекликающихся ситуацией и героями и противопоставленных с помощью предметных образов: изношенной гимнастерки в первой и фотографии во второй. Материальная память о войне — гимнастерка — свидетельствует о неизбежности хода времени, о правомочном исчезновении прошлого. Но в сознании героини время остановилось, ее муж будет жив всегда, и прошлое не прошло. Так личная память в этом стихотворении преодолевает смерть и одновременно определяет сложность настоящего.

Не менее личным можно считать стихотворение «Памяти товарища». Здесь звучит тема ненадежности настоящего и правоты времени, расставляющего все по своим местам. Человек может лишь прислушаться к течению жизни и измениться вместе с ним.

Перед войной я написал подвал
про книжицу поэта-ленинградца
и доказал, что, если разобраться,
певец довольно скучно напевал.

Я сдал статью и позабыл об этом,
за новую статью был взятся рад.
Но через день бомбили Ленинград
и автор книжки сделался поэтом <...>.

¹ Там же. С. 113.

Как хорошо, что был редактор зол
и мой подвал крестами переметил
и что товарищ,
 павший,
 перед смертью
его,
 скрипя зубами,
 не прочел¹.

Во всех трех стихотворениях с лексемой «память» в названиях, прошлое маркировано смертью. Преодоление прошлого — это преодоление смерти.

Если говорить о моделях времени в поэзии Слуцкого на уровне языка или на уровне текста, где имеются их «носители». В поэзии Слуцкого это лексические и грамматические средства, собранные по разным стихотворениям, а также композиция временных грамматических форм внутри одного стихотворения, интерпретируемая как представление о времени.

Взаимосвязь двух временных пластов (прошлого и настоящего) прослеживается настолько явно в основном лишь в более поздних стихотворениях Слуцкого. Ранняя лирика его обычно исторически конкретизирована, в частности, за счет датировки происходящего даже в названиях («В шесть часов утра после войны», «1942»), хотя и в этих стихах преобладают глаголы несовершенного вида в описаниях происходящего, то есть границы действия отсутствуют. Слуцкий предпочитал глагольные формы настоящего времени, приближающие события к читателю и фиксирующие данный момент.

Сентябрь. И немцы лезут к Сталинграду.
А я сижу под Ржевом и ропщу
На все. И сердце ничему не радо —
Ни ордену, ни вёдру, ни борщу...²

Способность датировать события прошлого и оценивать их продолжительность, рассматривается как свойство автобиографической памяти. Так, Эндель Тульвинг³ связывает феноменологию памяти и сознания, при этом разделяя последнее на два типа: нозтическое и автонозтическое. Последнее как раз в данном случае применимо к текстам Слуцкого, поскольку в таком сознании присутствует временное измерение. Это способность поэта путешествовать по субъективной оси времени, фокусировать свое внимание на прошлом.

В своем первом поэтическом сборнике «Память» (1957) Слуцкий отдает предпочтение линейному времени в его динамике, времени человеческой жизни. И когда он начинает стихотворение словами «начинается новое время», вечность здесь не присутствует. Смена эпохи для него — уже другое время.

¹ Там же. С. 134

² Там же. С. 36.

³ *Tulving, E. (1972). Episodic and semantic memory. In E. Tulving and W. Donaldson (Eds.), Organization of Memory (pp. 381—402). New York: Academic Press.*

Начинается новое время —
Та эпоха, что после моей...¹

И только строки «Это, верно, случилось со всеми. / Это многим досталось больней» показывают возможность существования цикличности для поэта, но только возможность.

Однако то, что это его Настоящее заключает в себе события недавнего Прошлого, делает подобные временные стыки еще более значимыми, отправляет нас к более поздней лирике поэта, где такая взаимосвязь временных пластов станет закономерной.

¹ Там же. С. 173.

**Конструирование настоящего:
о событии и рефлексии**



Ю.Н. Варзонин (Тверь)

Античный текст во времени и пространстве: проблема рецепции¹

1. *Автор.* Античный текст в восприятии современным читателем характеризуется специфической временной характеристикой: момент его создания и момент актуализации разделены тысячелетиями. В жизни людей античности и наших современников очень много различий — их легко усмотреть во внешних проявлениях жизнедеятельности (атрибуты быта, поведения, культурных форм), однако сложнее во внутренних аспектах (мировоззрение, нравственность, духовность и т.д.). Автор неизбежно принадлежит эпохе и культуре, но преломляет действительность индивидуально, так что естественным образом его творческая индивидуальность лишь в большей или меньшей мере способна фиксировать «общее культурное состояние». Используя язык современных направлений науки, можно провести параллель с базовыми установками лингвокультурологии, когда бесспорно признаётся реальность этнопсихолингвистических феноменов в целом, но возникают практически неразрешимые проблемы по линии взаимодействия *общего и отдельного*: какова обязательность представленности, к примеру, национальной черты в конкретном представителе данной нации. Статус *автора* очевидным образом доминирует по отношению к обществу, которое автор представляет. Для рецепции и интерпретации, с одной стороны, полезно включение в контекст, с другой стороны, оно же способно существенно исказить действительность, которая трудно реконструируется или не реконструируется вовсе. В течение долгого времени такие проблемы решались, хотя бы в пределах возможного, историко-критическим методом, не утрачивающим своей актуальности и ныне. Предельной убедительностью он не обладает, о чём с полной ясностью свидетельствует практика «*новых прочтений*» античных авторов даже в отношении таких важных фигур, как Платон и Аристотель. Тем не менее, веками именно так в европейской культуре транслировалось интеллектуальное богатство греко-римской цивилизации, причём следует отметить, что транслировалось с успехом.

2. *Текст.* Текст — продукт творческой деятельности автора, даже если помнить, что в середине XX столетия с автором обнаружата проблемы его жизнеспособности. Текст не слепок с действительности, ей не изоморфен, однако сам он становится фактом культуры и начинает функционировать как её элемент. Тем самым, текст как авторское произведение (и таковым он продолжает оставаться) способен в некотором роде *отрываться* от своего создателя и аккумулировать смыслы уже не авторского происхождения, а непосредственного соседства с иными фактами культуры. Это соседство (парадигматико-синтагматические отношения) способно по-своему переинтерпретировать место и значимость текста, причём время, вероятно, является в этом процессе самым значимым параметром. Разрыв между авторским смыслом и новой интерпретацией может быть сокрушительным настолько, что вполне «переворачивает» авторский смысл и заново при-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Древние языки в русской литературе XIX века», 12-04-00036.

писывает автору то, что ему не пришло бы в голову. В случае с античными текстами такая ситуация очень частая. Когда-то цитата из Ювенала «*Mens sana in corpore sano*» (*В здоровом теле здоровый дух*) несколько не утверждала, будто здоровое тело является залогом здорового духа, а представляла собой обращение к богам с просьбой наделить здравым умом тех, кому его явно не хватает.

Вопрос о том, говорит ли текст что-то кроме вложенного в него автором, станет серьёзным вопросом в XX веке, когда стремительно станут менять друг друга то ли направления, то ли парадигмы. Структурализм, постструктурализм, постмодернизм (и многое ещё) обозначат новые ракурсы взгляда на текст, сформулируют новые вопросы и предложат определённые ответы. Понятно, что много мнений и взглядов, скорее, не гарантия ясности и определённости, но точно — свидетельство сложности и непознанности такого феномена, как текст.

Способность текста «говорить чужими голосами» помимо автора была замечена очень давно, когда, например, в герменевтике рассматривалась интерпретация пророческих текстов, среди свойств которых есть и такая особенность, как озвучивание или письменная фиксация Божьего послания, остающегося неясным для автора, определяемого в данном случае известными внешними признаками. В библейской экзегезе тот тип дискурса, который традиционно именуется пророческим, изобилует примерами из Ветхого и Нового Завета. Если принять во внимание такую специфическую черту именно этого дискурса, то всё же остаётся возможность корреляции указанного механизма с текстами других типов.

Итак, после сложно интерпретируемого отношения автора к действительности, которое в какой-то мере должно оставлять след в его творении, намечается очередная трудность, вызванная тем обстоятельством, что текст «обрастает» связями внутри культурного пространства, в котором он функционирует, притом что эти связи уже не контролируются автором. Внешняя целостность текста не нарушается, а для простора интерпретаций открываются всё новые возможности.

3. *Читатель*. Спецификой коммуникации в данном случае является длительный временной разрыв между актом продукции текста и актом его рецепции. Именно читатель пребывает в актуальном времени, что создаёт иллюзию превосходства возможностей интерпретации. Эта иллюзия рождается из объективной ситуации: когнитивный фон, в котором пребывает интерпретатор, включает в себя определённые «отработанные» ходом истории схемы и модели восприятия. Иными словами, если античность принадлежит столь далёкому прошлому, каковому она и действительно принадлежит, то схемы интерпретации такого прошлого по определению являются достоянием современности, а потому потенциально открыты для читателя. В теоретическом отношении для оправданности подобного ожидания множество оснований, но все они, как кажется, перекрываются единственной оговоркой: потенциальная открытость на деле почти всегда оборачивается реальной закрытостью, преодоление которой предполагает длительный по времени и изнурительный по затратам труд современного человека.

Своеобразную роль в *затемнении* интерпретируемой ситуации играет языковой знак, который одной своей стороной, а именно совпадающим экспонентом, отсылает к несовпадающим денотатам и сигнификатам, но их несовпадение для обычного человека не является само собой разумеющимся. Такого рода затруднение разрешается только

специальным знанием, хотя особо проницательный читатель зачастую ощущает *нечто несовпадающее* в древнем и современном законосчителе. Однако нормой при восприятии становится сознательная подмена содержательного плана древнеязыкового знака в сторону осовременивания, в результате чего в античный текст «вживляются» не присущие ему изначально значения. В таком случае доминантное положение читателя действительно проявляет себя, но одновременно обнаруживается и его «творчество» — он то ли домысливает, то ли искажает содержание текста, практически оказываясь заложником способности языкового знака эволюционировать.

Наконец, перед читателем на самом деле разворачивается вся сложнейшая линия отношений, фиксируемая текстом: *автор — античность — текст*. Отдельные грани этих отношений могут иметь решающее значение, но текст не обязан содержать в себе специальные сигналы, которые позволяли бы читателю концентрироваться на том или ином аспекте. Как правило, эти аспекты размыты, представлены синкретично.

Все отмеченные особенности предполагают трудности рецепции и интерпретации античного текста современным читателем, но все они с достаточной ясностью указывают и на способы преодоления этих трудностей. Одним словом, всё это при желании можно узнать и учесть, чем на протяжении столетий и занималось европейское образование, включая российскую классическую гимназию. Сегодня классическое образование окончательно утратило былую популярность. Значит ли это, что и античный текст окончательно «закрывается» для нашего современника, оставляя ему единственную возможность заполнять такой текст собственным произвольным содержанием?

4. *Текст в тексте*. Несметные богатства античной словесности «разошлись на цитаты», практически оборвав связи с контекстами, в которых они родились. Сожалеть об этом решительно бесполезно, поскольку единственная польза, которой учит указанное обстоятельство, заключается в чётком осознании того, что текст способен распасться на множество текстов и что бывшие части целого могут жить своей собственной жизнью, порой затмевая и то целое, от которого части оторвались.

Достаточно часто можно наблюдать, как новые интерпретации рождаются при использовании фрагментов античных текстов (цитировании). С давних пор использование античных фраз с целью аргументации тщательно воспитывалось в риторике, а поскольку цитата не в состоянии воспроизводить и контекст, из которого она изымается, она легко становится объектом *манипулирования*, когда новый контекст (то есть актуализация) проецирует на неё новое содержание. К примеру, одна из типовых ситуаций: «Ясный ум, чистая совесть, великодушное сердце — таков трёхчастный идеал, воплощённый всеми литературными гениями Рима; и как бы ни звали их — Цицерон, Вергилий, Гораций или Тацит — все они в том, что сказано одним из героев Теренция: *Ното сум, humani nihil a me alienum puto (Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо)*».¹ Ещё в восемнадцатом веке это высказывание стало интерпретироваться как выражение идеи космополитизма

¹ *Sausy L. and France R. Grammaire latin abreege, revised and augmented sixth edition. Paris, Librairie Fernand Lanore, undated, 1959. P. viii.*

и человеческой (*humanum!*) солидарности, о чём, разумеется, никогда не приходило в голову ни Теренцию, ни его персонажу.

Отмеченная способность античных текстов, как правило в виде фрагментов, существовать независимо от оригиналов ценность самих оригиналов никак не ставит под сомнение, обычно эти «двойники» даже не соперничают. Они особым образом делят пространство, в котором функционируют: есть читатель, для которого ценность оригинала остаётся искомой; есть другой читатель, для которого эта ценность не интересна. Каждый прав по-своему. Группа первого рода крайне мала, в то время как группа второго предельно широка.

Когда же речь заходит о традиционном профессиональном анализе текста, ситуация усложняется предельно, поскольку для интерпретации открываются несколько «слоёв» переработки информации: (автор — античность — текст) «пропускается» через ещё одного автора, который сам сопряжён с действительностью и текстом, после чего всё это переплетение становится достоянием читателя. Текстовые формы могут скрывать те или иные звенья этого сложного взаимоотношения, однако в логическом плане все они так или иначе реализуются.

5. *NANO-читатель*. Если вернуться к вопросу, как же быть современному читателю, не познавшему язык Гомера и Вергилия, то ответ подсказывается сам собою: читатель практически бессилён осваивать античный текст. В целом так и происходит, поскольку античные авторы всё более выталкиваются на периферию читательского интереса. Эту тенденцию в полной мере можно отнести и к профессиональной подготовке филологов, где место классической литературы и классических языков неуклонно теряет значимость. Сопrotивление указанной тенденции по силам только отдельной личности, если окажется действительно *по силам*.

В массе своей современный читатель, случись ему заставить себя прочесть греческого или латинского автора, сделает это без видимых проблем, словно бы и не нужна никакая специальная к этому подготовка. Понятно, что в этом случае не идёт речь о *качестве* чтения и глубине проникновения в текст. Современный читатель преимущественно автономен, а в своей автономности из потребности самосохранения он обречён испытывать комфортность. Невольно хочется всерьёз думать о таких теоретических построениях, которые как-то пытаются подвести основания под неизбежную читательскую автономию. Среди известных и популярных, к примеру, *теория читательского отклика* второй половины XX в. Наиболее полно и подробно в умеренном варианте эта теория разработана Вольфгангом Изером. «В основе его лежала идея о том, что определяющая роль в создании смысла принадлежит *читателю* или *читателям*. Смысл текста рассматривался уже не как творение автора или производная самого текста, или даже результат их взаимодействия, а как плод совместных усилий *текста и его читателей*. *Реакция читателей на текст* стала считаться главным источником и определяющим фактором его смысла».¹ Поскольку реакция на текст отмечается при любых обстоятельст-

¹ Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Pp. 112—159.

² Тиссельтон Э. Герменевтика. Пер. с англ. Черкассы: Коллоквиум, 2011. С. 35—36.

вах, то правота читателя оказывается гарантированной, а в таком случае сам собой отпадает вопрос о том, нужно ли обучать искусству чтения. И пусть на самом деле теория читательского отклика не так проста и прямолинейна, она всё же чётко обозначает теоретический вектор по направлению к всё большей автономизации читателя, в которой ему всё меньше нужна профессиональная помощь филолога.

Хочется вспомнить, что Г.Г. Гадамер призывал *прислушиваться* к тексту, а чтобы к нему прислушаться, необходимо к нему подойти с *ожиданием*, как призывал Г.Р. Яус. Эти принципы библейской герменевтики, вероятно, универсальны и для интерпретации небиблейских текстов.

И.Л. Багратион-Мухранели (Москва)
А.А. Бестужев-Марлинский и его герои

К моменту восстания декабристов Бестужев-Марлинский был влиятельным и известным критиком и издателем, поэтом, военным и светским человеком. Пушкин высоко ценил его вкус и критические суждения, но их оценки современной литературы, в частности романтизма, существенно отличались друг от друга.

Бестужеву не нравится 1 глава «Евгения Онегина», он считает, что поэзия должна выбирать для изображения нечто грандиозное, возвышенное. В письме матери и сестрам Бестужев пишет в 1825 г., что «...надобен и приученный к романтизму вкус, которого я вовсе не замечаю в русских, потому что Пушкин, бог моды настоящего, весьма мало имеет в себе идеального, т. е. романтического»¹.

В письме к Пушкину, Бестужев высказывается более определенно, формулируя свое назначение литературы и понимание героя. «Что свет можно описывать в поэтических формах, это несомненно; но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? Поставил ли ты его в контраст со светом, чтоб в резком злословии показать его резкие черты? Я вижу франта, который душой и телом предан моде; вижу человека, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность, и мизантропия, и странность теперь в числе туалетных приборов. Конечно, многие картины прелестны; но они неполны. Ты схватил петербургский свет, но не проник в него». В позднейшем письме он высказывается еще резче: «Первые 2 главы “Онегина” здесь есть, и я знаю уже их наизусть, хотя вовсе не завидую герою романа. Это какой-то ненатуральный отвар 18-го века с байроновщиною»².

«...бессердечное пренебрежение Онегина к чувствам других людей и его тяга к моральному осуждаемому поведению, основанному на равнодушии, не выражало идеальных черт, которыми Бестужев надеялся бы байронического героя. Недостатки, подспудно управлявшие байроническим типом в русской культуре и разоблаченные Пушкиным, создали для Бестужева дилемму (так как он был склонен читать тексты как программу своей повседневной жизни). Пушкин заставил его увидеть реальную “байроновщину” за героической маской байронизма»³, — пишет Льюис Бэгби в книге «Александр Бестужев и русский байронизм».

Бестужев готов следовать манере Байрона, что он и будет делать после 1825 г., когда добровольно явившись с повинной к царю, он до конца жизни оказывается ссыльным и опальным писателем, но найдет в себе силы начать создавать новую литературную биографию под псевдонимом Марлинского. Наиболее зрелая проза Бестужева будет связана с Кавказом.

В письме из Якутии от 25 апреля 1827 г. к младшему брату Михаилу, отбывавшему ссылку на Кавказе, Марлинский спрашивал: «Не стал

¹ Памяти декабристов: В 12 т. / Ред. М.К. Азадовский. Л., 1926. Т. 2. С. 206.

² Там же. С. 205.

³ Бэгби Л. Александр Бестужев и русский байронизм. СПб.: Академический проект, 2001. С. 214.

ли ты поэтом, взглянув на Кавказ; ибо мне кажется, неучтиво не сделаться им, будучи так близко к небу»¹.

В годы Якутской ссылки А.А. Бестужеву хотелось написать произведение на этнографическом материале. Желание это осуществилось после того, как его самого перевели на Кавказ. Здесь он получил возможность «изобразить ужасающие красоты кавказской природы и дикие обычаи горцев... жажду славы, по их образу созданной; их страсть к независимости и разбою; их невероятную хитрость» и стать настоящим героем, кумиром своего поколения.

«Я вижу Кавказ совсем в другом виде, как воображают его себе власти наши»³, — писал А. Марлинский в 1833 г. в одном из писем к братьям Полевым. «Поэты сделали из этого великана в ледяном венце и в ризе бурь какой-то миндальный пирог, по которому текут лимонадные ручьи»⁴, — писал Марлинский, надо избегать «розовой воды» и «цветных арабесок», показать «недостатки и добрые качества» горцев, способствовать уменьшению первых и увеличению вторых, просвещением искоренять религиозные и национальные предрассудки, поддерживаемые магометанством — «этой душевной проказой человечества», и тем самым выводить народы Кавказа на путь благосостояния и культурного прогресса. «Скоро ли наступит время, когда елей просвещения смоет кровь с куртин Кавказа и обратит сынов его, героев-разбойников, в мирных оратаев»⁵.

«К творческому восприятию кавказской темы он был подготовлен всем своим предыдущим творчеством... В годы якутской ссылки ему хотелось написать современное произведение именно на этнографическом материале. Это ему не удалось. Иное дело Кавказ. К этому времени, после «Кавказского пленника», кавказская тема приобрела значение литературной традиции. Марлинского не удовлетворяли как писания о Кавказе иностранных «ученых-ориенталистов, ничего не говоривших о его жителях, так и произведения слащаво-сентиментальной поэзии», — пишет Н. Маслин в статье «О романтизме А. Марлинского»⁶. («Слов нет, — писал Марлинский, — чрезвычайно любопытно читать о новооткрытой на Кавказе божьей коровке, о невиданном доселе репейнике, о том, что разумели древние под именем Фаза и Камбиза, и отчего взялась басня о золотом руне Колхиды?.. Все это необходимо в области наук; но для человека самое нужное, самая поучительная статья есть человек, и нам бы хотелось лучше знать настоящие нравы, обычаи, привычки горцев...»)⁷

Бестужев-Марлинский решительно взялся заполнять лакуну изображать новых, овсянных кавказским колоритом героев.

Его кавказские повести имели оглушительный успех в начале 30-х гг. XIX в. И.С. Тургенев признавался в письме к Л.Н. Толстому, что он «целовал имя Марлинского на журнальных обложках»⁸.

¹ Русский вестник. 1870. № 5. С. 259.

² Марлинский А. Полн. собр. соч. СПб, 1838—1839. Ч. IV. С. 245—246.

³ Русское обозрение. 1861. № 3. С. 301.

⁴ Марлинский А. Полн. собр. соч. Ч. IV. С. 245.

⁵ Письмо к доктору Эрману. Цит. по Маслин Н. О романтизме А. Марлинского // Вопросы литературы. 1958. № 7. С. 165.

⁶ Маслин Н. О романтизме А. Марлинского. С. 160—161.

⁷ Марлинский А. Полн. собр. соч. Ч. X. С. 10—11.

⁸ Переписка И.С. Тургенева в 2 т. / Ред. К.И. Тюнькин. М., 1980. Т. 2. С. 118.

М.Ю. Лермонтов рисовал героев кавказской повести «Аммалат-бек», А. Дюма, после путешествия на Кавказ в 1857 г., сделал перевод этой повести на французский под названием «Султанетта». «В «Казаках» Л.Н. Толстого главный герой, Оленин, приезжает на Кавказ под влиянием творчества Марлинского, как, наверное, и сам Толстой», — пишет современный американский исследователь Мерсеро. Повести его пережили яркий, но короткий период славы, который длился столько, сколько было отведено романтической повести в русской литературе. В середине 30-х В.Г. Белинский вынес новый вердикт его прозе: «Марлинский, доселе шедший, по-видимому, впереди всех, вдруг очутился назад»², отсутствие глубины и подлинного драматизма, подмена психологической характеристики риторикой, утомительное однообразие героев и их речей привело к тому, что критик начал вести борьбу с «бестужевскими каплями», с «марлинизмами» — стилем писателя в литературе.

А.А. Бестужеву, который печатался под псевдонимом Марлинский, удалось перенести приемы романтической поэмы в прозу и продолжить кавказскую тему русской литературы.

Он почувствовал потребность читателей в ярком и динамичном повествовании, на манер исторических романов Вальтер Скотта, и представил их на экзотическом материале.

Сюжеты подсказывала сама кавказская действительность, хотя они воспринимались как результат богатой фантазии автора. Финал повести «Аммалат-Бек» завершается в духе настоящего триллера, когда Амалат-бек отрезает голову мертвому Верховскому, чтоб добиться расположения аварского хана, противника русских Аслан-бека и руки его дочери.

Эта история, — ее кровавая часть, — произошла в действительности, в 1816 г., правда до того, как Бестужев начал служить на Кавказе, но была широко известна среди военных.

Майор Павел Швецов служил в Грузинском гренадерском полку и, получив отпуск, отправился из Шемахи в Кизляр, чтоб повидаться с родными. Но, желая выиграть время, он поехал не по Военно-Грузинской дороге, а через Дербент и Кази-Юрт в Северном Дагестане. Швецов не стал дожидаться оказии (вооруженного сопровождения), а обратился к кумыкскому князи Шефи-беку, который отвечал за безопасность проезда на этом отрезке и с небольшим отрядом в 20 человек отправился в путь. За несколько верст до Кизляра отряд конных чеченцев внезапно расстрелял почти всех путников. Трое остались в живых. Раненного майора и его денщика увели в Аул Большие Атаги, где посадили на цепь и потребовали выкуп в десять арб серебряной монетой. Попытки разыскать майора успеха не имели. Майор пробыл в плену, в глубокой яме, два года. Денщик Швецова доставил письмо о цене выкупа русским. Удалось снизить цену выкупа до двухсот пятидесяти тысяч рублей, но и эти деньги взять было неоткуда, хотя для сбора средств открыли подписку среди военных.

В сентябре 1816 г. наместником Кавказа был назначен генерал А.П. Ермолов. Узнав о зловключениях Швецова он приказал арестовать всех князей и владетелей, 18 человек, — через земли которых проез-

¹ *Mersereau J.Jr.* Russian Romantic Fiction. Ann Arbor. Mich., 1983. P. 121.

² Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. X. С. 362.

жал майор Швецов и обещал всех их повесить через десять дней, если деньги для выкупа не найдутся. Деньги нашлись. Их внес аварский хан, и Швецова освободили.

На этом злоключения Швецова не кончились. Он умер от лихорадки в 1822 г. и был похоронен в Дербенте. А через год могила его была осквернена. Амалат-бек разрыл ее, отрезал голову и руку Швецова, чтоб добиться права жениться на Султанете. Бестужев-Марлинский в примечаниях писал: «Что же касается до зверского гробокопательства Амалата — и в этом не отступил автор от рассказов ни на шаг. После похорон, на другую ночь, могила полковника Швецова, за год умершего, была разрыта по ошибке... ее приняли за могилу Верховского... труп вытащили и отрубили у него голову и руку. Об этом до сих пор с негодованием вспоминают все солдаты»¹

Об этой истории упоминает А.П. Ермолов в своих «Записках» («Записки А.П. Ермолова во время управления Грузиею»), историк Кавказа В. Потто. («Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях». 2-изд. Спб., 1887)

Еще одна кавказская повесть «Мулла-Нур» также написана на реальном современном Бестужеву материале. Один из героев ее — известный благородный разбойник Мулла-Нур, кавказский Карл Моор, как назовет его Белинский. О нем писал и В.И. Даль в «Рассказе лезгинца Асана о похождениях своих (Писано со слов рассказчика)», где говорится: «В это время в тех местах на большом пространстве славился известный разбойник Мулла-Нур, смелость его и неустрашимость были ведомы всякому, и его боялись все»². В этой повести, которая имеет у Бестужева подзаголовок «быль» два главных героя — Искандер-бек, фольклорный герой, чистый сердцем, совершающий подвиг ради народа своего города Дербента, и благородный разбойник, устраивающий его судьбу. Кроме того, в повести представлен целый спектр отрицательных и плутовских персонажей, Гаджи-Юсуф, трус и хвастун, своего рода Санчо-Пансо при Ибрагим-беке. Восточный колорит раскрывается гораздо полнее, чем в других повестях, здесь больше фольклора, чем риторики и авторских отступлений.

В письме к братьям А. Бестужев писал в конце 1835 г.: «Вы требуете, чтоб я во что бы то ни стало сделался мусульманином; чтобы вам угодить, я написал восточную повесть под заглавием “Мулла-Нур”... Это картина, списанная с природы, в том смысле, что прототипы моих персонажей и обороты речи в точности соответствуют действительности... Это первое произведение, написанное одним махом и без поправок ... по материалам моего дневника, представленным в нем с большей значимостью, чем в официальном отчете»³

«Будьте уверены, что покидая просвещение не откроет новых средств к довольству и торговля не разольет его поровну во всех ущельях Кавказа, горцев не отучат от разбоев даже трехгранными доказательствами»⁴ («Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев»)

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести. Спб.: «Наука», 1995. С. 93.

² Даль В.И. (Казак Луганский). Рассказ лезгинца Асана о похождениях своих (писано со слов рассказчика). Полн. Собр. Соч. Спб., М; 1897. Т. 2. С. 169.

³ Цит. По: Канунова Ф.З. Сост., статья, коммент. // Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести. Спб.: «Наука», 1995. С. 642.

⁴ Марлинский А. Полн. собр. соч. Ч. X. С. 42.

Бестужев учит татарский, в его повестях появляются слова на чеченском, кабардинском в «Амалат-беке» — 25 иноязычных выражений. В одном из кавказских произведений Бестужев пишет, характеризуя героя: «Он очень здраво судил и об изучении языков, называя их гранью слова, ума, воображения, под которою та же самая вещь представляется в тысяче различных видах. Напрасно думают, — прибавляет он, — схватить в переводе смысл подлинника: это все равно, что отдавать редкую медаль за столько же золотников серебра; цена та же, но то же ли относительное достоинство металла? В каждом языке, в каждом авторе есть выражения непередаваемые, и все объезды слога не выразят их вполне; и не в одной литературе, даже в философическом отношении, изучение языков полезно. Для ума наблюдательного вся история народа, все развитие ума начертано в его языке, и часто простое слово, которое один человек употребляет в составлении речи, как наборщик свинцовую букву, дает ему новую идею, внушает счастливые сравнения, оправдывает историческую догадку»¹.

В этом очерке автор-рассказчик — наиболее сложный и интересный персонаж, хотя в «Рассказе офицера, бывшего в плену у горцев» есть и бытовые анекдоты, и рассказы о храбрости и доблести горцев, их отношении к религии, фольклору. Автор стремится нарисовать образ народа, передать его облик. «Вообще, мы европейцы, всегда с ложной точки смотрим на племена полудикие. То мы их обвиняем в жестокости, в вероломстве, в хищениях, в невежестве. Бог весть в чем! То, кидаясь в другую крайность, восхищаемся их простотой, гостеприимством — и не перечтешь какими добродетелями. То и другое напрасно... Но судить их по себе ... — великая ошибка... Мы давно отжили патриархальный век, и век кочевья, и век разбоев... Мы обогатились опытностью целого человечества более или менее; напротив, они, гнездясь в горах недоступных, остались неподвижными на эпохе разбойничества, указанного им сначала необходимостью, потом привычкою»² (далее - ПСС).

Автор-повествователь — сам романтический герой. «...книга и сочинитель — одно и то же лицо, только в разных переплетах» (ПСС, 10, 24). «Может быть, он — (автор. — И.Б.-М.) вам наговорит с три короба чепухи о том, что было до него и при нем: умеете же из его слов извлечь признание, исповедь, завет того века, того народа» (ПСС, 10, 24).

Наследие Бестужева-Марлинского разножанрово, наряду с художественными произведениями, такими как «Аммалат-бек» и «Мулла-Нур» есть и документальные сочинения, в которых проявились многие лучшие качества таланта писателя.

Поэтика романтизма с его необыкновенным героем-избранником, вниманием к местному колориту и историзму, как нельзя более подходят к изображению войны, с ее каждый раз уникальными ситуациями и необыкновенными поступками участников. В отличие от художественных повестей Марлинский подчиняет свое огненное воображение точности в описании фактов. Говоря о его художественных произведениях, Белинский отмечает, что пейзажная живопись сильна, портреты — безжизненны и туманны. В статье «О русской повести и повес-

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести... С. 174.

² Марлинский А. Полное собрание сочинений. СПб, 1840. Т. VI. С. 188—189.

тях г. Гоголя» он пишет: «Между множеством натяжек в его сочинениях есть красоты истинные, неподдельные»¹, называет Марлинского «первым нашим повествователем», «творцом, или лучше сказать зачинщиком русской повести».

«Письма из Дагестана» находятся между журналистикой и беллетристикой. Цели, которые ставит перед собой Марлинский, отличаются от тех, которые важны при написании художественных повестей. Он по-прежнему остается писателем-романтиком, у которого «идея или мысль превышает... свое выражение»², (так Бестужев характеризует стиль романтизма). Но, как военный человек, он не позволяет себе в описании военных действий «превышать», т. е. откровенно фантазировать. Цель его — передать местный колорит «изобразить ужасающие красоты кавказской природы и дикие обычаи горцев... жажду славы, по их образцу созданной; их страсть к независимости и разбою; их невероятную хитрость»³.

«Письма из Дагестана» точны по местам происходящих событий и времени написания. Однако автор подчеркивает их литературный характер. «Куда вы больно затейливы, любезные мои приятели: пиши вам и часто и много, описывая всю подноготную, и где, и как, и почему. Да что я вам за Саллюстиус, что за Жомини... Не спрашивайте... Но ведь надобно же и вас потешить, надобно же хоть сколько-нибудь познакомить вас с театром дагестанской войны. Итак, разогните карту Кавказа»... Далее описание гор, рек и племен. «Ныне, для управления, к Дагестанскому округу присоединен и Бакинский округ, так что граница Дагестана, то есть *страны гор*, касается теперь Ширвани. Города Тарки, Дербент, Куба — вот три оси, около которых должны вертеться колеса нашего рассказа... Покатимся!».

Дальше идет рассказ о том, как против русских начал поднимать горцев Кази-Мулла, рассказ о его биографии завершает его авторское рассуждение, формирующее у читателя образ врага. «Трудно себе вообразить, как легко взбунтовать азиатцев! Самые нелепые слухи, самые невероятные надежды, самые несбыточные обеты идут у них за чистое золото. И что мудреного! Люди, для которых нет ни *вчера*, ни *завтра*, и оттого ни опытности за минувшее, ни расчета на будущее; люди, которые не видят и в настоящем, того, что есть и как оно есть, а того менее, как оно быть должно; люди, которым Бог дал довольно ума, но обстоятельства не развернули нисколько разума, — очень легко меняют верное на неверное, более любят ружье, чем заступ, и охотнее переносят нужду, чем труд. Правду сказать, азиатцу не много терять»⁴.

Бестужев-Марлинский двойственен в изображении кавказской войны. С одной стороны, он придерживается вполне имперских позиций, что миссия России на Кавказе — цивилизационная, заступничество за православную Грузию от горцев-мусульман. Это подразумевало, что местное население дикое и неразвитое, и, завоевав их плодородные и цветущие земли, Россия создаст рай на земле и покажет, как нужно

¹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1953. Т. 1. С. 273.

² *Бестужев А.А.* О романтизме // Литературно-критические работы декабристов / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л.Г. Фризмана. М., 1978. С. 81.

³ *Марлинский А.* Полн. собр. соч. Ч. IV. С. 245—246.

⁴ *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести. С. 94.

⁵ *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести. С. 96.

этой землей пользоваться. Но проблема состояла именно в том, что, проявляя чудеса храбрости, завоевывая очередные высоты, русские не могли установить порядка, удержать эти высоты в разумном гражданском правлении ни в единой Грузии, ни на Северном Кавказе. Заселялись отвоеванные земли очень неохотно. Казаки и крестьяне из центральных губерний здесь трудно приживались. Осознав необходимость завоевания Кавказа в ходе русско-турецких войн, Россия так и не выработала концепцию его покорения — нужен ли Кавказ России или нет, поскольку ни полезных ископаемых, ни географических пространств, ни многочисленных подданных государство не приобретало¹. Самые разные умы пытались решить проблему присоединения Кавказа. Образ жизни, свободолюбие и малая управляемость горских племен (политика Цицианова и Ермолова состояла в уничтожении местных князей и обращении местных жителей в рядовых подданных империи) мало вписывалась в общую политическую практику Государства Российского. Кавказ, как и Польша, продолжал оставаться внутренне независимым и старался отстаивать свою свободу. Бестужев-Марлинский не мог не сочувствовать горцам, храбро защищавшим свои земли, но при этом, также как Пестель и Лунин, оставался в этом вопросе носителем имперской идеологии.

«...в каждом азиатце неугасим какой-то инстинкт разрушительности: для него нужнее враг, чем друг, и он повсюду ищет первых. Не то, чтоб он ненавидел именно русских; он находит, что только, что русских выгоднее ему ненавидеть, чем соседа, а для этого все предлоги кажутся ему дельными. Разумеется, умные мятежники пользуются всегда такою склонностию и умеют знаменем святыни покрывать и связывать мелочные страсти»². Короче, Марлинский считает кавказскую войну бунтом и не жалеет красок для этого. «В 1830 году западные горцы начали делать свои набеги. Друг перед другом рвались они отличиться; но в Дагестане, в котором Кази-Мугаммед начал уже действовать через письма, воззвания, подговоры и обеты, ничего важного не произошло... Река роптала, вздымалась, но еще не выступила из берегов. Над дагестанцами висел, как туча, сильный корпус, сначала под командою генерал-лейтенанта князя Эристова, потом генерал-лейтенанта барона Розена 2-го»³.

Описывая конкретный бой, автор кончает его такими словами: «Можно ли представить себе, не только описать другим, этот переход от отчаяния к радости! была уже ночь, когда русская граната рассыпалась звездой спасения, — гром пушек и “ура!” приветствовали братьев. Враги и друзья наши ночевали на оружии! Судьба потрясала жребиями боя и смерти в таинственной урне. Солнце вставало кроваво, как боевое знамя; все видели восход его; но сколь многим не суждено было видеть его заката!»⁴.

Стиль «Писем из Дербента» разнообразен и литературен. Например, Бестужев включает реплики дербентцев о Кази-мулле, один из них называет его Тази-мула Ибра слов кази-тази (собака). После это-

¹ Подробнее обзор концепций присоединения Кавказа в русской историографии и общественной мысли см.: *Гордин Я.* Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне XIX века. СПб.: «Звезда», 2000.

² *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести... С. 96.

³ Там же. С. 95.

⁴ Там же.

го — вторая часть, описание осады начинается словами. «Но скучно было бы, друзья мои, волочить вас по всем вылазкам и день за днем описывать происшествия блокады. Скажу только, что 24 числа неприятель... отвел воду...».

Бестужев не разделяет действительность и литературу. Он верит «в то, что литературные формы составляют действительность, что литература может вместить в себя реальный мир¹», — пишет исследователь феномена байронизма Марлинского Льюис Бэгби. В письме к брату из ссылки, незадолго до перевода на Кавказ, он предлагает описать свою жизнь: «Итак, вы отдыхаете на лаврах — даже в буквальном смысле. Я думаю, видеть над собою яхонтовое небо, — под собою и кругом памятки своих подвигов — и вдали (а может и вблизи) чернооких красавиц Востока должно проникнуть человека каким-то вдохновительным упоением!! Конечно физические обстоятельства и проза солдатской жизни должна порой обивать крылья воображения — но все-таки минуты радости должны быть пылки и живы. “Одно мгновение в мае дороже недели осенней”, — говорит Мицкевич². Автор в «Письмах из Дагестана» использует полет воображения, занимается своего рода мифологизацией событий.

Представление о мифологическом начале, о «начале времен» во всех религиях связано с телесным бессмертием, а также с телесными (не только духовными) путешествиями по небесным пространствам.

Но в данном случае оно чрезвычайно уместно. Бестужев описывает героизм и напряжения войны, прибегая к преувеличениям, создавая своего рода мифологию, сопрягая ее с историей. Тексты «Писем...» композиционно располагаются по хронологии и изменениям мест. Следующая их часть озаглавлена «Поход в Дагестан генерала-адъютанта Панкратьева в 1831 году». Панкратьев называется «Муж боя и совета», «полковник Миклашевский налетел соколом», после чего начинается истребление всего и вся. Перед тем Бестужев рисует пейзаж: «Ночь была темна, как судейская совесть. Скупое небо погасило все огоньки свои³».

Обращение к фольклору, создание ярких, маркированных образов говорит о проявлении у Бестужева мифологического мышления. И оно может быть истолковано как бессознательное устойчивое отрицание смерти, природной смертности человека. Именно так описывают мифологическое сознание некоторые современные исследователи⁴.

При этом автор не знает промедленья, сомнений, сожалений. Солдаты уничтожают селения, скот, врагов, порой по незнанию друг друга. Марлинского привлекает «упоение в бою», иногда он позволяет внести добродушно-иронические краски, но в целом Марлинский, в художественных произведениях выступивший продолжателем традиций прозы Н.М. Карамзина использует приемы сентиментализма — сочетание чувствительного и ужасного. В его «Письмах из Дагестана» немало аффектации и преувеличений, которые сочетаются с точностью описания военных действий, географии и этнографии горцев. В отличие от романтических повестей Бестужев расширяет в «Письмах»

¹ Бэгби Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. С. 211.

² Письма А.А. Бестужева из ссылки // Былое. 1925. № 5. С. 119.

³ Там же. С. 107

⁴ Кассирер Э. Избранное. Эссе о человеке. М., Гардарика, 1998. С. 538, 597.

лексические категории, допустимые в художественной литературе, ищет соотношение личности рассказчика и типов персонажей, острого построения сюжета, воздействия на чувства читателей. Последнее Марлинский угадывал точно.

А.Л. Зиссерман, участник кавказских войн и знаток Кавказа¹, издал свои воспоминания, в которых признавался: «Мне было 17 лет, когда, живя в одном из губернских городов, я в первый раз прочитал некоторые сочинения Марлинского. Не стану распространяться об энтузиазме, с каким я восхищался «Амалат-Бекком», «Мулла-Нуром» и другими очерками Кавказа; довольно сказать, что чтение это родило во мне мысль бросить все и лететь на Кавказ, в эту обетованную землю, с ее грозною природой, воинственными обитателями, чудными женщинами, поэтическим небом, высокими, вечно покрытыми снегом горами и прочими прелестями, неминуемо воспламеняющими воображение семнадцатилетней головы, да еще у мальчика, с детства обнаруживавшего чрезвычайную склонность к ощущениям более сильным, чем обыкновенные школьнические забавы»². Творчество Марлинского определило судьбу его читателя. Вероятно, именно о таком действии литературы мечтал автор, сложивший голову в Кавказской войне в сражении у мыса Адлер. Бестужев использовал приемы исторического романа и код сентиментальной прозы — сочетание чувствительно и ужасного, идеального, которое он искал в действительности, когда создавал кавказские «были», прозу, оставившую заметный след в русской литературе.

¹ Л.Н. Толстой, работая над повестью «Хаджи-Мурат», во многом опирался на мемуары Зиссермана.

² Зиссерман А.Л. Отрывки из моих воспоминаний // Русский вестник. 1876. № 5. С. 52.

А.В. Кошелев (Великий Новгород)

Гоголевский сюжет в творчестве публициста 1860-х годов

В Государственном историческом архиве Новгородской области сохранилось официальное письмо из Министерства просвещения, датированное 28-м августа 1862 г. и адресованное новгородскому губернатору В.Я. Скарятину. Вот оно:

«Милостивый государь Владимир Яковлевич!

По приглашению редакции “С.-Петербургских академических ведомостей” один из сотрудников этой газеты, отставной штабс-капитан Аркадий Васильевич Эвальд принял на себя составление статьи о предстоящем в Новгороде открытии памятника Тысячелетию России.

Зная г.<осподина> Эвальда как писателя весьма даровитого и благонамеренного, обратившего на себя внимание прекрасною статьею “Учиться или не учиться” — я вменяю себе в долг покорнейше просить Ваше превосходительство оказать г.<осподину> Эвальду Ваше покровительство и зависящее от Вас, по званию начальника губернии, содействие по предпринятому им весьма похвальному труду к предстоящему в Новгороде открытию памятника Тысячелетию России»¹.

8—10 сентября 1862 г. в России отмечался тысячелетний юбилей государства. Центром торжеств был избран Новгород; к этому времени в небольшой губернский город прибыло большое количество людей: войска для участия в параде, члены царской фамилии, многочисленные обыватели, пожелавшие лично присутствовать на празднике. Это создавало естественные проблемы с размещением гостей, в том числе и столичного журналиста.

Под газетой, упомянутой в письме, имеются в виду «Санкт-Петербургские ведомости», издаваемые в типографии Академии наук. Статьи с упомянутым в письме заглавием в июльских-августовских номерах газеты обнаружить не удалось. В сентябрьских же номерах «Ведомостей» публиковалась большая статья «Праздник тысячелетия России (от нашего корреспондента)» за авторством Эвальда². По всей видимости, он не был постоянным и деятельным сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей»: во всяком случае, статья о новгородском празднике была единственным материалом, опубликованным в газете в середине 1862 г. Можно предположить, что упомянутая статья была написана в ответ на услугу, оказанную министром.

Имя Аркадия Васильевича Эвальда (1834—1898) мало известно в настоящее время³. Его творческий путь не был продолжительным и плодотворным; самым ярким периодом его журналистской деятельности стал 1862 г., на протяжении которого он сотрудничал в «Отечественных записках» А.А. Краевского. В журнале он выступил главным

¹ ГИАНО. Ф. 138. Оп. 1. Ед. хр. 2250. Л. 169.

² См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 196. 8 сентября. № 201; 16 сентября. № 212. 29 сентября.

³ См. краткий биографический очерк о нем, опубликованный в издании: Русские мемуары. Избранные страницы. 1826—1856. М., 1990. С. 611—616. Там же изданы отрывки из воспоминаний самого Эвальда, см.: С. 617—629. Определенные наблюдения по избранной проблематике были опубликованы в статье: *Быстрова Софья*. Новгород в описании журналиста 1860-х годов // Ярославль день. Сборник стихов и прозы. Великий Новгород, 2012. С. 9—15.

образом с серией фельетонов под общим заглавием-оксюморон «Все и ничего» и эпиграфом: «Вали все в кучу — после разберем» (вся серия подписана: -дь).

Новгородская командировка была особенно памятна Эвальду: к торжествам он в своем творчестве возвращался трижды: в «Санкт-Петербургских ведомостях», в фельетонах «Отечественных записок», а также в позднейших воспоминаниях.

В своих мемуарах Эвальд подробно описал обстоятельства командировки в Новгород.

Узнав о дороговизне новгородских гостиниц, стола, извозчиков и пр. (многие мемуаристы вспоминали, что новгородцы объясняли резкий подъем цен тем, что «мы этого (т.е. праздника 1862 г. — *А.К.*) тысячу лет ждали!»), Краевский, чтобы сэкономить командировочные расходы корреспондента, «обратился к министру народного просвещения, Головнину, с которым был в очень хороших отношениях, и просил его содейств.

Головнин распорядился приказать директору новгородской гимназии, чтобы для меня было отведено помещение в здании гимназии. Сверх того, содействие Головнина выразилось в том, что он снабдил меня рекомендательными письмами к шефу жандармов (*В.А. Долгорукову. — А.К.*), а также министрам: военному (*Д.А. Милютину. — А.К.*), двора (*В.Ф. Адлербергу. — А.К.*) и путей сообщения (*П.П. Мельникову. — А.К.*)¹.

На самом деле *А.В. Головнин* обратился не к директору, а к новгородскому губернатору, при этом не был до конца искренен с ним, отрекомендовав журналиста как сотрудника официальных «Ведомостей», а не либеральных «Отечественных записок». *Скарятин* сделал соответствующие распоряжения (другие письма, упомянутые Эвальдом в его воспоминаниях, неизвестны), и корреспондента, за отсутствием в Новгороде другого свободного жилья, поселили в здании новгородской мужской гимназии.

«На другой день, — продолжил Эвальд свои воспоминания, — я отправился к директору и был встречен так официально и так торжественно, как встречают только какое-нибудь высшее начальство. Все воспитанники, остававшиеся в гимназии, были выстроены в одном из зал в новых мундирах; тут же присутствовали некоторые наставники. Директор, почтительно идя около меня, предложил осмотреть гимназию...

Я сразу увидел из всего этого, что меня принимают не за того, кто я есть, и что мне навязывают, так сказать, роль *Хлестакова*. Совершенно сконфуженный, я остановился в первой же комнате и объявил директору, что зашел повидать только его лично, чтобы поблагодарить за устройство мне квартиры с такой роскошью, в какой я вовсе не нуждался, что я очень занят своими обязанностями корреспондента, должен ехать сейчас же с некоторыми визитами и не имею ни одной свободной минуты для осмотра гимназии или чего бы то ни было. У меня в Новгороде был знакомый, отставной полковник *Саханский*, который, как я знал, в свою очередь вел знакомство с директором гимназии. Поэтому в тот же день я поехал к нему, объяснил, в чем дело, и просил

¹ Воспоминания *А.В. Эвальда* // Исторический вестник. 1895. Октябрь. С. 78—79.

сообщить о моем смешном положении, в которое поставил меня директор. На другой день Саханский заехал ко мне и со смехом передал, что в гимназии действительно приняли меня за лицо, близкое к министру и присланное им для обозрения ее инкогнито. Но этого мало. Саханский прибавил, что, несмотря на его разъяснения и доказательства, директор все-таки остался при своем убеждении, что главная цель моего приезда — тайная ревизия гимназии, и что я только прикидываюсь корреспондентом “Голоса”. Иначе он никак не мог себе объяснить распоряжения министра об отводе мне квартиры¹.

Гоголь, разочарованный постановкой своей комедии в 1836 году, написал несколько статей, в которых пытался объяснить смысл «Ревизора». В «Театральном разезде после представления новой комедии» он отметил по поводу города: «Это — сборное место: отовсюду, из разных углов России, стекались исключения из правды, заблуждения и злоупотребления <...>»². Эвальд, оказавшись в Новгороде, почувствовал себя именно в таком «месте».

Любопытно сопоставление себя с Хлестаковым, раскрытое Эвальдом в воспоминаниях. Современный исследователь справедливо писал об особой «комедийной концепции» «Ревизора», выраженной в трех специфических эффектах. Это, во-первых, «эффект необъяснения» («Гоголь никак не объясняет, почему “обманулись” чиновники уездного города»). Во-вторых, «эффект незаинтересованности» («самое активное участие в сюжете о “мнимом ревизоре” принимают <...> те лица (т.е. Бобчинский и Добчинский, неслужащие помещики, постоянно проживающие в городе — А.К.), которые оказались вовлечены в интригу от скуки»). И, наконец, в-третьих, «эффект неведения» («Хлестаков, оказавшийся источником всеобщего обмана, сам никого не обманывает»)³.

Эта комедийная концепция «Ревизора» гораздо полнее отразилась именно в «новгородском» эпизоде воспоминаний Эвальда, чем в многочисленных сюжетах о мнимом ревизоре⁴. Вспомним один известнейший факт на этот счет, случившийся городе Устюжна в 1829 г. Тогда, проездом из Вологды, под видом значительного лица, его посетил литератор Платон Волков⁵. Он намеренно изображал из себя загадочного человека, чем и привлек внимание подозрительных чиновников. См., например, письмо обеспокоенного Августа Дефнера (в 20-е годы XIX века — новгородского губернатора) к устюженскому градоначальнику И.А. Макшееву: «...некто в партикулярном платье с мальтийским знаком, проживает во вверенном Вам городе более пяти дней,

¹ Там же.

² Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: в 5 т. Т. 4. М., 1961. С. 180.

³ Кошелев В.А. Пушкинская мысль «Ревизора» // Драма и театр. Сборник научных трудов. VI. Тверь, 2007. С. 96—97.

⁴ См. подробнее: Войтоловская Э.Л. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971. С. 14—20.

⁵ По свидетельству В.А. Соллогуба, этот исторический эпизод мог быть известен Гоголю (см.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 78). См. также об «устюженской» истории: Поздеев А.А. Несколько документальных данных к истории сюжета «Ревизора» // Устюжна. Историко-литературный альманах. I. Вологда, 1992. С. 145—153; Аринин В.И. Только в любви... Тайны русских гениев. М., 2002. С. 124—152 и др.

о причине столь долгого его нахождения, ниже и того, к какому он классу людей принадлежит, никто из жителей, даже и сами Вы не знаете, почему необходимостью считаю иметь от Вас сведение, по какому случаю проживал он в Устюжне, не входил ли он в общественные собрания и присутственные места и не обращал ли он какого-либо внимания на какие-нибудь предметы, если же он и ныне находится в Устюжне, спросить о звании его и меня без промедления времени уведомить»¹.

Напротив, Эвальд в Новгороде не скрывал, что к надзорным органам он никакого отношения не имеет (об этом писал и Головин), но напуганные чиновники не поверили не только журналисту, но и министру.

Этот эпизод имел свое продолжение в конце XIX в., к этому времени в исследовательской литературе активно обсуждалось, что одним из источников сюжета комедии стала именно устюженская история. С опровержениями этой точки зрения выступил сын градоначальника, А.И. Макшеев, написавший «Заметку, касающуюся “Ревизора” Гоголя». В ней он, пытаясь очистить светлую память отца, доказывал, что Гоголь имел в виду совсем не Устюжну (свои доводы Макшеев-сын оформил в письме к устюженскому краеведу А.А. Поздееву, который опубликовал его в 1953 г.).

«Гоголь не мог, конечно, писать портреты лиц, совершенно ему незнакомых», — таков посыл А.И. Макшеева. И далее, сравнивая гоголевский город с Устюжной конца 1820-х годов, он находит множество несоответствий: «Никакого попечителя богоугодных заведений не было, по крайней мере в таких городах, как Устюжна, потому что не было самих богоугодных заведений. Учитель истории, не только не водил, но и ничего не рассказывал <...>»² и т.д. В этих, несколько наивных, рассуждениях о том, что в Устюжне в былые годы не было столь увлекающихся преподавателей и пр., все-таки убедительно показано, что неправильно сопоставлять «сборный город» Гоголя с конкретным населенным пунктом.

В «новгородской» истории Эвальда в некоторых чертах повторилась эта особая комедийная концепция «Ревизора». Вполне возможно, именно это обстоятельство и предопределило характер отзывов журналиста о празднике. Коснемся лишь одного конкретного факта.

Общее заглавие серии очерков Эвальда из «Отечественных записок» («Все и ничего») давало возможность коснуться самых различных сторон современной жизни. При этом отбор событий, достойных описания, спровоцирован физиологическими особенностями автора. Характерно рассуждение о воле как руководителе действий автора (в том числе и писательской деятельности) помещенное в одном очерке этой серии: «Да, читатель (и, разумеется, благосклонный) ожидает от меня описания петербургской жизни... и вместо того получает бог знает какие известия о событиях, неизвестно где случившихся».

А что же мне делать? Я болен. Мой ум болен... Нет. Позвольте, не ум, а сердце... Нет. Нет, не сердце (совсем с толку сбился), а моя воля больна. Вот именно угадал: воля больна. В какой части тела она поме-

¹ Поздеев А.А. Указ. соч. С. 147.

² Там же. С. 149, 150.

щается, я не могу сказать, потому что она перескакивает с места на место: то залезет в голову и заставляет меня думать; то отправиться в желудок и возбуждает аппетит; то опуститься в ноги, начнет их переставлять с места на место, и я бегу, бегу, бегу без оглядки. Капризная воля совершенно овладела мною, как женщина, и из очень почтенного джентльмена сделала просто марионетку. <...>

Вот почему, благосклонный мой читатель, не вините меня, если я не всегда буду говорить о том, что вам интересно: вы видите. В каком я драматико-юмористическом положении нахожусь. Вот вам и немецкая фраза, да что мне делать? Воля захотела поставить глагол на конце — и поставила. Мне остается только то утешение, что не один я страдаю подобной болезнью воли. У меня есть много приятелей, которые хотят делать удивительно прекрасные вещи, а делают такое, что, право, и не разберешь иногда, чего они хотят¹. Автор представляет из себя не конкретную личность, а своеобразную аллегория на запросы читающей публики: он пытается откликнуться на события, происходящие в обществе и волнующие читателей, и из-за этого оказывается в «драматико-юмористическом положении».

Описав свою «творческую манеру» (подобная «отзывчивость» характерна для фельетонного жанра), автор заводит речь о заслугах, которые должны будут воздать ему потомки после его смерти: «<...>не забудьте поставить мне памятник на месте моего рождения, именно в Мышгороде. Памятник этот должен иметь форму колокольчика, в ознаменование того, что я всю жизнь ничего не делал, как только звонил языком. Наверху этого колокольчика поставьте, пожалуй, крест и подле него плачущую деву, изображающую скорбь всей России, о потере такого прекрасного человека, как я. Крест будет опираться на полушарие, служащее символом того, что я облагодетельствовал полмира. Ниже полушария изобразите аллегорически главные эпохи моей жизни, сведения о которых можете получить во всякой гимназии. Под этими аллегориями изобразите барельефом силуэты всех людей, прямо или косвенно имевших влияние на мое умственное, физическое и сердечное развитие. В числе этих людей главнейшим образом не забудьте автора “Домашней Беседы”, поучавшего меня особого рода нравственности, состоявшей в совершенном притуплении мозговых органов. Эта нравственность сделала меня необыкновенно благополучным и навела на мысль, посредством которой я могу теперь облагодетельствовать и вас.

Если вы поставите мне такой памятник, то достойным образом вознаградите за все, что я для вас сделал, и я буду лежать под ним смиренхонько и тихохонько². В этом описании без труда угадывается микешинский памятник, открытый в Новгороде в дни торжеств³.

¹ Отечественные записки. 1862. № 2. С. 50—51.

² Отечественные записки. 1862. № 2. С. 53—54.

³ В заказной статье «Санкт-Петербургских ведомостей» Эвальд знакомит читателей с «официальной» трактовкой замысла автора памятника, ср.: «Начнем с верхней части памятника.

Назначение ее: выразить характер всего памятника, то есть наглядным образом представить, что он поставлен *именно России*. Следуя обычаю представлять государство в виде женщины, художник не отступил в этом случае от общих понятий. Россию изображает женщина, упавшая на колени перед крестом, символом христианской веры. Ангел с крестом, женщина и держава, на кото-

Предлагая поставить памятник собственной персоне, а не тысячелетнему циклу Российского государства, автор предельно утрирует мысль автора известного монумента. Дело здесь не только в широте охвата событий (вместо колокола — колокольчик, вместо важнейших исторических личностей — осмеиваемый журналист В.И. Аскоченский). Важнее то, что автор подчеркивает мысль о том, что памятник водружен в честь «покойного» («я буду лежать под ним смиренхонько и тихохонько»). Сама мысль о создании подобного памятника оказывается, в описании Эвальда, признаком не славы России, а, наоборот, ее конца.

Здесь же упоминается конкретное место рождения автора, где, спустя годы, будет водружен памятник в его честь, — Мышгород. В восприятии устроителей праздника Новгород, куда пришел в свое время Рюрик, стал местом рождения Российского государства. Эвальд же, образуя неологизм (Мышгород — «мышиный город»¹), выстраивает едва ли не кошунственную картину.

Найденный в февральском фельетоне «Отечественных записок» образ приобретет дополнительные, «гоголевские» оттенки в сентябрьской статье журнала, уже полностью посвященной новгородскому празднику. Обратим внимание на ее подзаголовок, отсылающий к известной повести: «Повесть о том, как Иван Еремеевич и Антон Антонович ездили в Новгород праздновать тысячелетие государства все-российского, и о том, как они, часто ссорившись за различные убеждения, все-таки остались добрыми приятелями»². Праздничный Новгород описывается журналистом с учетом «миргородской» действительности «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а памятник «Тысячелетию России» сопоставлен с «прекрасной лужей», занимающей «почти всю площадь».

рой они стоят — изображают Россию. Для того же, чтоб эта аллегория не могла быть отнесена ко всякому другому христианскому государству, служат две нижние части памятника, которые своими подробностями объясняют то, что слишком неопределенно выражено верхней частью» (*Эвальд Ар.<кадий>В.* Праздник тысячелетия России (От нашего корреспондента) // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 201. 16 сентября).

¹ См. у В.И. Даля: «мышь — гнус, <...> плюгавка, поганка, гадина» и т.д. (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2. М., 1956. С. 366).

² Отечественные записки. 1862. № 9. С. 143.

С.Б. Потемкин (Москва)

Формальный анализ коммуникативного фола у Чехова

Наверное, нет другого писателя в русской литературе, произведения которого были бы так тесно связаны с современными ему событиями и, в то же время, не были бы так созвучны нашему сегодняшнему дню. Множество ситуаций, коллизий, способов их разрешения, находят прямую аналогию в нынешней жизни. Особый интерес представляет описание Чеховым источников и проявлений коммуникативной неудачи (коммуникативного фола). Главенствующую роль этой темы во всем творчестве писателя подчеркивает А.Д. Степанов¹ на основе обширного материала, анализа произведений самого Чехова, критиков и исследователей его творчества. Коммуникативный фол возникает не только и не столько по злой воле, недостатку желания, неумению общаться говорящего и реципиента. Чтобы разобраться в истинной природе фола, вслед за Степановым возьмем за основу классическую модель коммуникативного акта, предложенную Р.О. Якобсоном² в работе «Лингвистика и поэтика», определившего следующие факторы коммуникации: *сообщение, адресат, адресант, контакт, код, референт*. Независимо от Якобсона, но позже него, американский инженер и математик Клод Шеннон³ дал свое определение модели коммуникации, которое до настоящего времени используется в теории передачи информации. Модель включает шесть компонентов: *источник, кодирующее устройство, сообщение, канал, декодирующее устройство и приемник*. Помимо этих терминов, Шеннон ввел еще понятия *шума*. В гуманитарных исследованиях следовало бы добавить еще один фактор коммуникации — *интенцию*, или намерение адресанта быть понятым и намерение адресата понять полученное им сообщение.

Прояснение понятия коммуникации требует определения того, что *факт* коммуникации состоялся. Какими методами может писатель показать читателю, что коммуникация состоялась или произошел фол? Коммуникация состоялась, если *адресат* проявил некоторую *реакцию* на полученное им *сообщение*. Вероятно, очень трудно и непродуктивно показывать *отсутствие* реакции. То есть, если полученное сообщение неким образом не влияет на поведение адресата, само существование сообщения неоправданно, не несет смысловой нагрузки. Хотя в реальной жизни такие случаи встречаются очень часто, в художественном произведении они неуместны. Другое дело, когда сообщение вызывает совершенно неожиданную адресантом реакцию, даже противоположную той, на которую рассчитывал отправитель. Именно тогда может идти речь о коммуникативном фоле.

В чеховских текстах выявляются фигуры отрицания каждого из перечисленных выше факторов коммуникации. Их отсутствие, как атрибут метода формального анализа понятий, ФСА, помогает выявить

¹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. Серия: Studia philologica. 400 с.

² Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М.: 1975.

³ Шеннон К.Э. Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике / Пер. С. Карпова. М.: ИИЛ, 1963. — 830 с.

взаимотношения между проявлениями фола, выделить главные и побочные причины его возникновения.

Анализ формальных понятий (англ. *Formal Concept Analysis, FCA*)¹ — ветвь прикладной алгебраической теории решёток. Традиционно АФП относят к области концептуальных структур в искусственном интеллекте. Анализ формальных понятий является методом анализа данных. С помощью этого метода анализа могут быть визуализированы объектно-признаковые зависимости. Это достигается построением диаграммы решётки формальных понятий. Основная математическая идея анализа формальных понятий — возможность построения полной решётки по любому бинарному отношению и формализация описания понятия в виде пары (объём, содержание).

Первым этапом FCA является составление «формального контекста» исследуемого материала. Формальный контекст — это таблица, строки которой соответствуют объектам исследования, а столбцы — атрибутам этих объектов. В нашем случае объекты — это факторы коммуникации, а атрибуты — это произведения Чехова, в которых наблюдается отсутствие факторов коммуникации. Впрочем, объекты и атрибуты можно поменять местами без потери общности. Формальный контекст составлен согласно анализу причин и проявлений коммуникативного фола, приведенному в работе А.Д. Степанова (см. выше).

Таблица 1 Формальный контекст (фрагмент) и диаграмма решетки для анализа коммуникативного фола методом FCA

Стандартное использование методов FCA заключается в построении различных онтологий, для выявления таксономических, иерархических, меронимических связей между объектами на основании атрибутов, приписанных объектам. В нашем случае эти методы можно применить для выявления типологических связей между произведениями одного автора в аспекте определенного параметра — в нашем случае, коммуникативного фола. Правая часть таблицы 1 дает наглядное представление генетических связей в выборке рассказов и пьес Чехова.

В приведенной ниже Таблице 2 показана связь между развитием сюжета короткого рассказа Чехова «Разговор человека с собакой» и определением ролей и актов коммуникативной модели (согласно Якобсону). Характерным для этого рассказа, как и для многих других чеховских рассказов, является отсутствие *интенции* коммуникации. В данном случае, у чиновника Романова нет намерения донести свое сообщение до адресата, да и какой *код* может быть понят собакой? Скорее, Романов обращает это сообщение к себе, пытается разобраться в себе, несмотря на всю комичность ситуации, намерение это вполне серьезное, а «личность» слушателя, реципиента, подчеркивает отсутствие возможности понимания. Та же ситуация видится в рассказе «Ариадна», где главный герой, Шамохин, рассказывая историю своей любви слушателю, не ожидает от последнего ни сочувствия, ни поддержки, а пытается найти собственный модус вивенди.

¹ *Ganter B., Stumme G., Wille R. Formal Concept Analysis. Theory and Applications // J.UCS Special Issue. Vol. 10. No. 8. July 2004.*

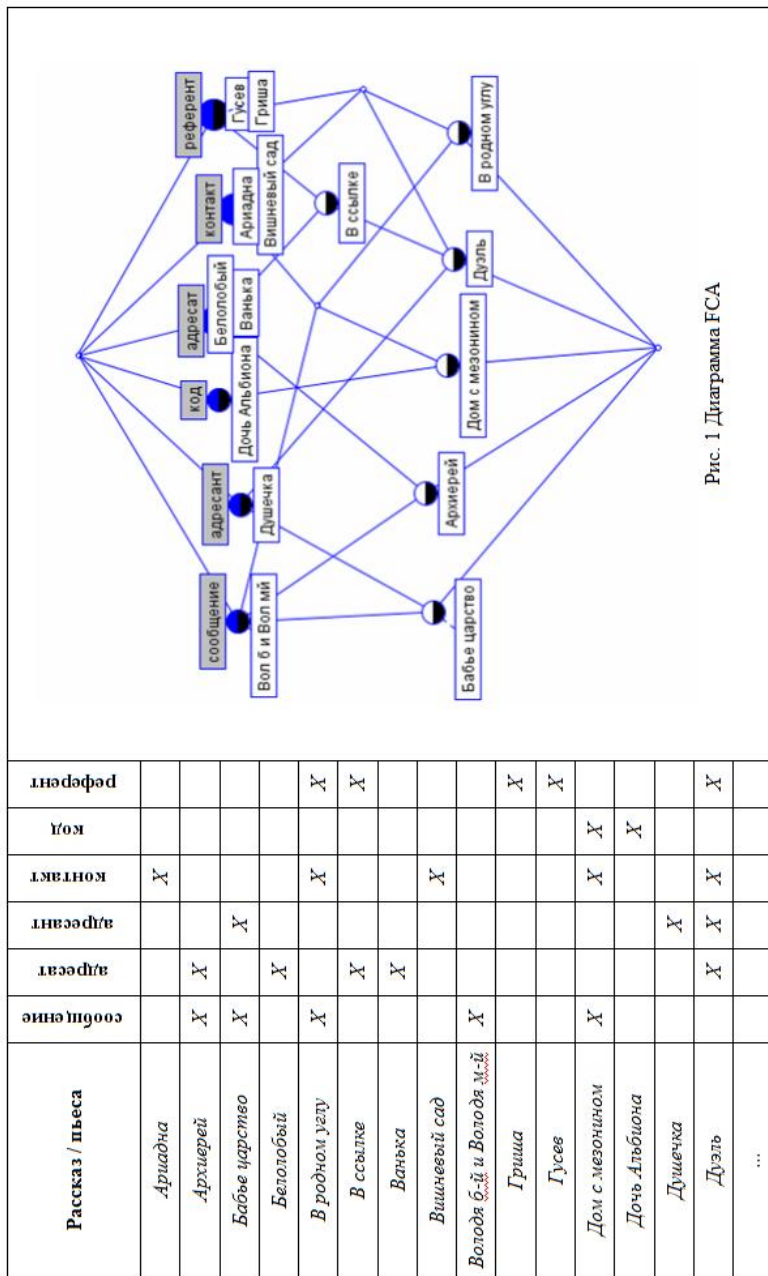


Рис. 1 Диаграмма FSA

Таблица 2 Связь между развитием сюжета и определением ролей коммуникации

РАЗГОВОР ЧЕЛОВЕКА С СОБАКОЙ

Цитирование	Сюжет экспозиция	Коммуникация адресант
<p>Была лунная морозная ночь. Алексей Иванович Романсов сбил с рукава зеленого чертика, otvorил осторожно калитку и вошел во двор.</p> <p>- Человек, - философствовал он, обходя помойную яму и балансируя, - есть прах, мираж, пепел... Павел Николаич губернатор, но и он пепел. Видимое величие его - мечта, дым... Дунуть раз и - нет его!</p> <p>- Рrrr... донеслось до ушей философа.</p> <p>Романсов взглянул в сторону и в двух шагах от себя увидел громадную черную собаку из породы степных овчарок и ростом с доброго волка. Она сидела около дворничих будки и позвякивала цепью. Романсов поглядел на нее, подумал и изобразил на своем лице удивление. Затем он пожал плечами, покачал головой и грустно улыбунулся.</p> <p>- Рrrr... - повторила собака.</p> <p>- Мне понимаю! - развел руками Романсов. - И ты... ты можешь рычать на человека? А? Первый раз в жизни слышу. Побей бог... Да нешто тебе не известно, что человек есть венец мироздания? Ты погляди... Я подойду к тебе... Гляди вот... Ведь я человек? Как, по-твоему? Человек я или не человек?</p> <p>Объясний!</p> <p>- Рrrr... Гав!</p> <p>- Лапу! - протянул Романсов собаке руку. - Лапу! Не даете? Не желаете? И не нужно. Так и запишем. А пока позволъте вас по морде... Я люблю..</p> <p>- Гав! Гав! Рrrr... гав! Аваз!</p> <p>- Аааа... ты кусаться? Очень хорошо, ладно. Так и будем помнить. Значит, тебе плевать на то, что человек есть венец мироздания... царь животных? Значит, из этого следует, что и Павла Николаича ты укунить можешь? Да? Перед Павлом Николаичем все ниц падают, а тебе что он, что другой предмет - все равно? Так ли я тебя понимаю? Ааа... Так, стало быть, ты социалист? Постой, ты мне отвечай... Ты социалист?</p>	<p>завязка</p> <p>конфликт</p>	<p>адресант</p> <p>адресат</p> <p>сообщение</p>

Таблица 2 Связь между развитием сюжета и определением ролей коммуникации

Таблица 2 показывает, что в рассказе «Разговор человека с собакой» коммуникативный фол совпадает с кульминацией сюжета и, таким образом, составляет основу произведения. В рассказе «Ариадна» коммуникативный фол определен с самого начала, не связан с развитием сюжета и составляет постоянный фон повествования.

Цитирование	Сюжет	Коммуникация
<p>- Ррр... гав! гав!</p> <p>- Постой, не кусайся... О чем, бишь, я?... Ах, да, насчет пельца. Дунуть и - нет его! Пфф! А для чего живем, спрашивается? Родимся в болезнях матери, едим, пьем, науки проходим, помираем... а для чего все это? Пепел! Ничего не стоит человек! Ты вот собака и ничего не понимаешь, а ежели бы ты могла... залезть в душу! Ежели бы ты могла в психологию проникнуть!</p> <p>Романсов покрутил головой и сплонул.</p> <p>- Грязь... Тебе кажется, что я, Романсов, коллежский секретарь... царь природы... Ошибаешься! Я туеядец, взяточник, лицемер!.. Я гад! Алексей Иванов ударил кулаком себя по груди и заплакал</p> <p>- Наушник, шептун... Ты думаешь, что Егорку Корношклина не через меня прогнали? А? А кто, позволите вас спросить, комитетские двести рублей зажилл да на Суручова свалил? Нешто не я? Гад, фарисей!.. Иуда! Подлинала, лихоимец... сволочь!</p> <p>Романсов вытер рукавом слезы и зарыдал.</p> <p>- Кусай! Ешь! Никто отродясь мне путного слова не сказал... Все только в душе подлопом считают, а в глаза кроме хваленый да улыбок - ни-ни! Хоть бы раз кто по морде съездил да выругал! Ешь, пес! Кусай! Рррви анафему! Лопай предателя! Романсов покачнулся и упал на собаку.</p> <p>- Так, именно так! Рви мордашканию! Не жалко! Хоть и больно, а не шадн. На, и руки кусай! Ага, кровь течет! Так тебе и нужно, шмерц! Так! Мерси, Жучка, или как тебя? Мерси... Рви и шубу. Все одно, взятка... Продад ближнего и купил на вырученные деньги шубу... И фуражка с кокардой тоже... Однако о чем, бишь, я?... Пора идти... Прощай, собачечка... шельмошка...</p> <p>- Рррр, Романсов погладил собаку и, дав ей еще раз укунить себя за шкуру, запачнулся в шубу и, пошатываясь, побрел к своей двери...</p> <p>Проснувшись на другой день в полдень, Романсов увидел нечто необычайное. Голова, руки и ноги его были в повязках. Около кровати стояли заплаканная жена и озабоченный доктор.</p>	<p>кульминация</p>	<p>фол</p>
<p>Романсов вытер рукавом слезы и зарыдал.</p> <p>- Кусай! Ешь! Никто отродясь мне путного слова не сказал... Все только в душе подлопом считают, а в глаза кроме хваленый да улыбок - ни-ни! Хоть бы раз кто по морде съездил да выругал! Ешь, пес! Кусай! Рррви анафему! Лопай предателя! Романсов покачнулся и упал на собаку.</p> <p>- Так, именно так! Рви мордашканию! Не жалко! Хоть и больно, а не шадн. На, и руки кусай! Ага, кровь течет! Так тебе и нужно, шмерц! Так! Мерси, Жучка, или как тебя? Мерси... Рви и шубу. Все одно, взятка... Продад ближнего и купил на вырученные деньги шубу... И фуражка с кокардой тоже... Однако о чем, бишь, я?... Пора идти... Прощай, собачечка... шельмошка...</p> <p>- Рррр, Романсов погладил собаку и, дав ей еще раз укунить себя за шкуру, запачнулся в шубу и, пошатываясь, побрел к своей двери...</p> <p>Проснувшись на другой день в полдень, Романсов увидел нечто необычайное. Голова, руки и ноги его были в повязках. Около кровати стояли заплаканная жена и озабоченный доктор.</p>	<p>развязка</p>	<p>результат</p>

Таблица 2 Связь между развитием сюжета и определением ролей коммуникации

Выявление события в художественном произведении

Установление связи между событием коммуникативного фола и развитием сюжета требует разработки методов выявления момента события в тексте произведения.

Событие, элементарная составляющая повествовательного текста, было определено Ю.М. Лотманом¹ как «перемещение персонажа через границу семантического поля». Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира. «Сюжетным» (т. е. нарративным) текстам Лотман противопоставляет «бессюжетные» (или «мифологические») тексты, не повествующие о новостях в изменяющемся мире, а изображающие циклические повторы и изоморфности замкнутого космоса, порядок и неизблемость границ которого утверждаются. Такое определение события соотносится с различием, установленным Гегелем² для эпоса, между «просто происходящим» (напр., молния убивает человека) и «событием», в котором заключается «исполнение намеченной цели».

Различение между временной и причинной связью восходит к «Поэтике» Аристотеля: «Большая разница заключается в том, возникает ли что-то вследствие чего-то другого или после чего-то другого». Авторский текст как таковой содержит в себе внутреннее противоречие. С одной стороны — это последовательность высказываний Автора, от какого бы лица он ни выступал, с другой стороны — это описание неких состояний и событий в их взаимосвязи и взаимном изменении. Отсюда — двойственность восприятия текста. Если рассматривать его как набор высказываний, каждому высказыванию можно приписать некоторое истинностное значение, истина или ложь. Если же обратиться к описываемым состояниям и событиям, следует говорить о вероятности того или иного состояния, события, транзакции. Базовая часть текста отражает информацию фактографическую (эксплицитное по природе сообщение о фактах, событиях, процессах, происходящих или происходивших в окружающем мире) и субъективно-концептуальную (сообщение об индивидуально-авторской интерпретации отношений между описанными явлениями, их значимости, самого содержания высказывания)³.

Признаки события и их формальное описание

Определение события как переход между двумя последовательными во времени или причинно-следственно связанными ситуациями покрывает практически все многообразие изменений в любом произведении. В юриспруденции под событием преступления понимается внешний акт общественно опасного поведения лица, выраженный в действии или бездействии, предусмотренном уголовным законом. Событие преступления (время, место, способ, мотив) подлежат доказыванию. Точно так же подлежит доказыванию событие, описываемое в тексте.

Полноценная событийность в нарративном тексте подразумевает

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968—1971.

³ Вежицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8: Лингвистика текста.

выполнение целого ряда дальнейших условий:

— *факт* изменения — это первое основное условие событийности. Изменение должно действительно произойти в (фиктивном) мире. С фактичностью связано второе основное условие событийности:

— *результат* изменения — Изменение, вызванное событием, должно быть совершено до конца наррации. Речь идет не о событии, если изменение только начато, если субъект только пытается его осуществить или если изменение находится только в состоянии осуществления. Более тонкие свойства события включают следующее: релевантность; непредсказуемость; консеквативность; необратимость; неповторяемость.

Полноценная реалистическая событийность, например, в творчестве Чехова, подвергается значительному редуцированию. Повествование у Чехова во многих его вещах целиком направлено на осуществление ментального события, будь то постижение тайн жизни, познание социальных закономерностей, эмоциональное перенастраивание или же пересмотр нравственно-практических решений. Но Чехов не изображает ментальных событий, он проблематизирует их¹.

Пары антонимов, покрытие текста

Опираясь на определение события как переход от одного внутренне непротиворечивого состояния (мира и персонажа) в другое внутренне непротиворечивое состояние, можно попытаться составить описание каждого состояния набором признаков, задающих точку в некотором семантическом пространстве.

Применяемый в психологии формализованный способ выявления семантической близости используемых людьми понятий носит название метода семантического дифференциала. В этом методе используются бинарные шкалы, концы которых отмечены словами-антонимами типа «безопасный—опасный», «широкий—узкий», «добрый—злой» и т.д. Испытуемые отмечают на одной или нескольких шкалах точки, соответствующие словам, появляющимся в тексте. На основании многочисленных экспериментов такого типа было построено трехмерное пространство Осгуда², оси которого интерпретируются как обобщение шкалы оценок, силы и активности. Как оказалось, понятия, связанные между собой общей ситуацией, группируются в некоторые сгущения, что подтверждает мысль о том, что основой классификации знаний у людей является принцип ситуативности.

Антонимические отношения в наибольшей степени свойственны качественным прилагательным и наречиям, в меньшей — существительным и глаголам (главным образом тем, которые содержат в своих значениях качественный признак). Для нас важным является тот факт, что определенное состояние можно описывать набором прилагательных, имеющих антонимы, и можно ожидать, что последующие состояния, порожденные произошедшим событием, будет описываться новым набором прилагательных и наречий.

¹ Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова [Cechovs problematische Ereignisse] // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994.

² Osgood C. F., Suci G. and Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. University of Illinois Press, 1957.

Суть метода выявления событий заключается в следующем¹:

Для каждого предложения текста отыскиваются и подсчитываются такие антонимические пары, один член которых лежит слева от предложения, а другой — внутри предложения или справа от него. Подсчет выполняется не по всему тексту, а лишь в определенном окне, скажем, по 50 предложений слева и справа от рассматриваемого. Число антонимов откладывается по оси Y, в зависимости от номера предложения, отложенного по оси X. Полученный график количества антонимов подвергается сглаживанию и интерпретации (Рис. 2). Экспозиция очень короткая, всего 3 предложения. Нарастание графика (предложения 4—45) соответствует развитию сюжета, кульминация достигается в районе предложения 50, затем идет стабильное повествование с новым максимумом вблизи предложения 90, затем развязка, «У меня нет билетов», предложение 105, и спад.

Использование графика событий рассказа поможет определить момент коммуникативного фола по отношению к общему развитию сюжета. В данном случае со стороны «милостивого государя» ситуация ясна с предложения 30, когда барышня просит у него «билет для бесплатного проезда на родину». С ее же стороны фол продолжается в течение всего рассказа, до момента, когда «баран» объявляет «у меня нет билетов». Интересно сопоставить этот рассказ с более поздним рассказом «Беззащитное существо» (1895), в котором сюжет развивается параллельно, дама приходит просить о вспомоществовании за мужа, по ошибке (или намеренно) в ведомство, к которому ее муж не имеет никакого отношения (коммуникативный фол), но, проявив настойчивость, добывается своего. Пример того, что не всегда коммуникативный фол приводит к неудаче предприятия. Можно даже подумать, что между этими рассказами прошло не 10 лет, а лет 20—30, робкая барышня превратилась в «беззащитное существо» и научилась использовать коммуникативный фол в своих интересах.

¹ *Потемкин С.Б.* Обнаружение события путем анализа антонимов в текстах Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, // Слово и словарь — Труды Международной научной конференции «Современные проблемы лексикографии», Гродно 2009. С. 93—95.

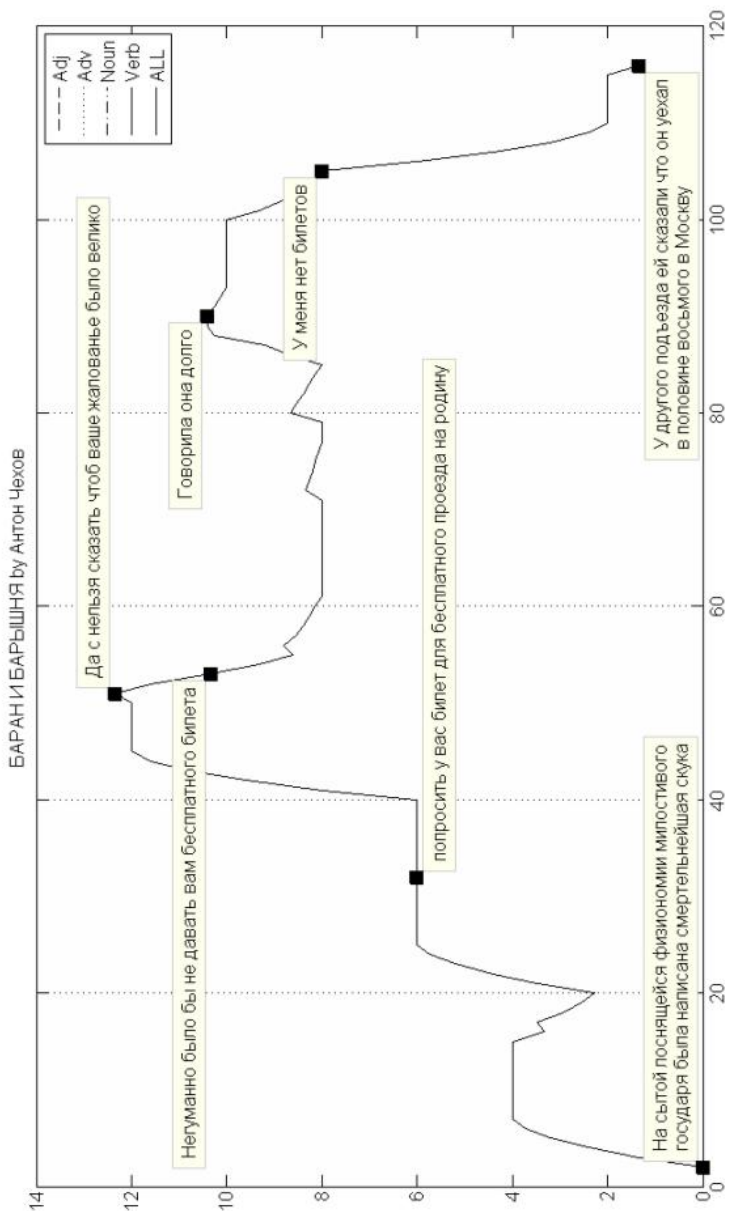


Рис. 2 Число антонимов (ось Y) справа и слева от каждого предложения (ось X) рассказа «Баран и барышня» (1885).

Н.А. Петрова (Пермь)

«Пока еще на самом деле...» — маркеры «настоящего» в поэзии О. Мандельштама

В воспоминаниях об О. Мандельштаме Э. Гернштейн отмечает: «Он признавал только настоящее. Прошлого для него не существовало»; он считал, что «Жить нужно настоящим»¹.

Для лирического поэта такая позиция вполне закономерна, поскольку по устоявшемуся представлению, лирика есть сфера настоящего — остановленный момент, втягивающий в себя причины и следствия. В какой-то степени это утверждение входит в противоречие с другим постулатом — о присущем Мандельштаму чувстве «исторического процесса»². Проблема эта разрешается в статье «О природе слова» (1920—1921), где говорится о возможности совмещения характерной для лирики фиксации остро переживаемого мгновения с отчетливым пониманием его места в цепи истории. Поясняющим это единство образом служит бергсоновский «веер», «створки которого можно развернуть во времени» или же подвергнуть «умопостигаемому свертыванию» (1: 218).

Удивительно, но существительное «настоящее» встречается у Мандельштама только один раз — в стихотворении <Ода>, обращенном к Сталину, образ которого должно воссоздать так, «Чтоб настоящее в стихах отозвалось» (3: 112). Шесть прилагательных «настоящее» («Настоящие вокзалы», «Настоящая беда» и т.п.) указывают не на время, а на качество. Существительное «будущее» и прилагательное «будущий» — появляются шесть раз, «прошлый» и «прошедший» — по одному [Митюшин]. Столь редкое употребление слов, определяющих хронологическую последовательность, поэтом, который прислушивается к «шуму времени» и воспринимает искусство как память, должно иметь какое-то обоснование и иные способы обозначения. Такими знаками, прежде всего, являются наречия «еще» и «уже», определяющие «настоящему» промежуточное существование между прошлым и будущим. «Еще» означает то, что «еще не состоялось, но вероятно сбудется». «Уже» — «совершение, исполнение, окончание»³. Первое устремлено в будущее, второе — в прошлое. Время между ними наделяется разной степенью длительности и значимости.

«Еще» и «уже» вполне устоявшаяся и даже обыденная языковая конструкция. Судя по алфавитным указателям стихотворений, «еще» и «уже» начальным словом оказываются не часто (у А. Пушкина и Ф. Тютчева с «еще» начинаются по 3 стихотворения, у Мандельштама — 4; с «уже» у Пушкина и Тютчева ни одного, и одно у Мандельштама). Если же обратиться к словарю языка Мандельштама⁴, то он подтверждает читательское ощущение повышенной частотности их

¹ Гернштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 18, 37.

² Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4 тт. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993—1997. Сост. П. Нерлер, А. Никитаев (тт. 1—3); П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко (т. 4). Т. 1. С. 217. Все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц в круглых скобках.

³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1978—1982. Т. 1. С. 353; Т. 4. С. 476—477.

⁴ Митюшин Л.Г. Конкорданс к стихам Осипа Мандельштама. [Электронная версия].

употребления. В отнюдь не обширном поэтическом наследии Мандельштама наречие «еще» присутствует 93 раза, из них 55 в начале строки; «уже» — 43 раза, из них 16 в начале. В качестве заместителей и совмещителей «еще» могут выступать союзы «пока» и «покуда», частицы — «уже» и «уж».

Не учитывая в данном случае многочисленных способов периодизации произведений Мандельштама, поделим их на те, что написаны с 1909 по 1925 г. и те, что относятся к 1930—1937 гг. (1—2 тома и 3 том). Естественно предположить, что в первый период преобладает «еще», а во второй — «уже». Подсчет показывает обратное отношение: 30 и 55 «еще», 12 и 9 «уже» соответственно.

Первое «еще» появляется в стихотворении «Пустует место. Вечер длится» (1: 43), где запечатлено состояние напрасного ожидания. Его застывшей томительности противопоставляется непрерывное движение окружающего мира: «Вечер длится», «Напиток... дымится» и «чертит». Настоящее даже в момент его фиксации оказывается трудноуловимым. Остановленное настоящее закрепляется в своей текучести и неустойчивой длительности. «Еще», мерцающее на стыке настоящего и будущего, готовое стать настоящим, но так и не становящееся им, приобретает семантику невоплощенного кануна, несостоявшегося поворотного момента предчувствуемой судьбы. Такое же ожидание, наполненное постоянным перемещением, присутствует в зарисовках (например, «Американ бар» — 1: 89). Настоящее незначимо и переходяще, оно лишь подготовка к чему-то предвкушаемому, промежуток, не требующий описания («Сначала нам слегка взгрустнется...», «Потом, беседа негромко»). Неостановимое движение быта проявляет вечный круговорот времени («вращающийся стул», превращается то в «Фортуны... колесо», то в — течение «медленных орбит»). Настоящее поглощается вневременным и, если обретает где-то некую самоценность, то в редких «натюрмортах» (например: «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза...»), отмеченных отсутствием еще и «уже».

Особый случай представляет собой схождение двух наречий в одном тексте. Конструкция сопоставления или противопоставления «еще» и «уже» в классической традиции призвана отразить некое промежуточное состояние природы, не прерывающее обычный ход времени, а, наоборот, с удовлетворением утверждающее последовательность порядка: «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает | Последние листы с нагих своих ветвей; | Дохнул осенний хлад — дорога промерзает. | Журча еще бежит за мельницу ручей, | Но пруд уже застыл... (А. Пушкин): «Еще земли печален вид. | А воздух уж весною дышит...»... (Ф. Тютчев).

У Мандельштама, названного И. Бродским «поэтом цивилизации», цикличность времени соответствует современному ему философскому представлению о напластовании кругообразных культур: она не столько природная, сколько биографическая и историческая. Поэтому «еще» и «уже» у Мандельштама могут меняться семантикой¹. Так, в

¹ «...в поэтическом мире Мандельштама, не принимающего ига дурного времени и дурной причинности, возможно и не только это: “физика” этого мира такова, что следствие и причина могут меняться местами...» (Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 434).

стихотворении «Silentium» (1: 50—51) «еще» вопреки своему значению фиксирует превращение настоящего не в будущее, а в прошлое, надленное гармонией и сохраняющее «ненарушаемую связь» между миром и человеком, между жизнью и искусством.

В биографическом плане «еще» часто подразумевает промежуток, долженствующий завершиться «уже» — необратимой конечностью смерти. Подтверждение тому стихотворение «Что поют часы-кузнечик...», где «еще», оказываясь последним словом стихотворения («Сердце теплое еще»), переводит мотив жизни как умирания на уровень не столько сюжета, сколько метасюжета, поскольку эта проблематика присуща всему корпусу мандельштамовской лирики. Его «быть» синонимично не только жизни, но жизни и следующей за ней смерти, оттого превалирует не «быть», а «побыть», «сначала», «еще». Из всех мандельштамовских «еще» первой вспоминается знаменитая формула «Еще побыть и поиграть с людьми», в которой сохраняется надежда на пусть недолгое, но возможное будущее.

Жизнь завершается смертью, а смерть пробуждается жизнью. Так стихотворение на смерть матери «Эта ночь непоправима...» кончается словами «Я проснулся в колыбели, Черным солнцем осиян». Черное солнце — знак царства смерти (1: 123)¹. В отношении истории у Мандельштама «Еще жива несправедливость Рима», «Еще звучат живые голоса» — все здесь и сейчас, настоящее и будущее пропитаны прошлым и живы им².

Возможно, настойчивая замена статики «настоящего», его переходящей текучестью обусловлена временем, сломом эпохи, который, по слову Мандельштама, «отнял» у него «биографию, ощущение личной значимости» (2: 496) и ту предсказуемость существования, что наполняет жизнь «телеологическим теплом» (1: 227)³. Тяга к не настоящему, а к всеобщему вневременному находит выражение в привязанности к эллинизму, понимаемому в «бергсоновском смысле слова», как «система», которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я» (1: 227).

В ранних стихах Мандельштама мотив смерти окрашен символистской игрой и позой, смерть еще иллюзорна. Не случайно ее явление проецируется на театральное действие («Валкирии» Р. Вагнера — 1: 99). Смерть приходит с концом спектакля («Уж занавес наглухо упасть

¹ В статье 1917 г. «Скрябин и христианство» Мандельштам говорит о «смерти художника» как о «полной смерти», «вышем акте... творчества» и о времени, которое «может идти обратно» (1: 201).

² В. Набоков приводит отрицательный вариант, акцентирующий смерть, рассказывая о юноше, который страдал «хронофобией и в отношении к безграничному прошлому»: пустая коляска казалась ему гробом (*Набоков В. Другие берега. М., 1989. С. 19*).

³ Очевидно, это чувство промежуточности, как на историко-биографическом уровне (Ф. Ходасевич, считал, что «явился в поэзии как раз тогда, когда самое значительное из ... современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время явиться новому» — *Ходасевич В. Колеблемый треножник / Пред. Н. Богомолова. М., 1991. С. 255*), так и на экзистенциальном (жизнь, как «шелль слабого света между двумя идеально черными вещностями») (*Набоков В. Другие берега. С. 19*).

готов»), но зрители не способны соотнести ее неизбежность с собственным будущим («Еще рукоплещет в райке глупец»)¹.

К середине 30-х годов на смену ничем не обоснованному убеждению «не тронут, не убьют» приходит отнюдь не метафизическая, а самая непосредственная угроза скорой гибели. Естественной реакцией оказывается сопротивление и не желание подчиниться тем социальным обстоятельствам, против которых человек бессилен («я еще не хочу умирать»)². «Настоящее» становится временем, которое надо «прошуршать», «прошелестеть», «проскользнуть», если «До смерти хочется жить».

В стихах 30-х годов анафорические «еще» следуют один за другим, образуя маленькие каталоги. Они то отстаивают право на жизнь («Еще далеко мне до патриарха, | Еще на мне полупочтенный возраст, | Еще меня ругают за глаза...»; «Еще мы жизнью полны в высшей мере, | Еще гуляют в городах Союза... | Еще машинка номер первый едко... | Еще стрижой довольно и касаток, | Еще комета нас не очумила...»)³, то отмечают удивление перед фактом своего дрящегося существования («Еще не умер я...»). Или окликают по имени все то, что составляет жизнь, взалхлеб перечисляя ее неистощимое многообразие («Еще! Еще! Сетчатка голодна!»)

Настоящее, в силу каждодневно осознаваемой кратковременности, начинает приобретать особую самостоятельную ценность. «Еще» означает отсчитываемое оставшееся время («Неужели я увижу завтра»...), «Подивлюсь на свет еще немного...», «Долго ль еще нам ходить по гроба...»). Ощущение «последнего реза» придает восприятию чувственную полноту, актуализируя мотив прощания. Когда ясно, что больше «не увижу» и «не взгляну», мир становится дробным и детализированным («Лазурь да глина, глина да глазурь, Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь, Как близорукий шах над перстнем бирюзовым...» — 3: 39).

Стремление растянуть длительность этого «еще» усиливается союзами, причем, если сначала чаще встречается «пока», то постепенно оно сменяется на «покуда», особо частое в стихотворениях 30-х годов: «Покуда в жилах кровь, рассказывай, спешу».

Ретроспективный взгляд от поздних стихов, говорящих о реалиях современности и биографии⁴, к ранним, обнаруживает и в них латент-

¹ М. Эпштейн, сопоставляя это стихотворение с XXII строфой первой главы «Евгения Онегина», отмечает обратную симметрию «еще» и «пока» (*Эпштейн М.* Тема и вариация // Парадоксы новизны. М., 1988. С. 120—139).

² Судя по воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, Мандельштам боялся не столько смерти, сколько ее насильственного вторжения, своей неспособности уловить ритм судьбы и соответствовать ему. Ахматова приводит слова Мандельштама «Я к смерти готов» (1: 509).

³ В цитируемом стихотворении «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» присутствует саркастическая языковая игра: «высшая мера» — расстрел — становится мерой жизни; машинка для стрижки, переключаясь со «стрижками» вызывает ассоциацию с «брадобреями»-палачами; комета считалась предвестницей Первой мировой войны, а, следовательно, революции.

⁴ Судьба Мандельштама, «по крайней мере с середины 20-х годов <...> неизбежно входит в структуру его поэтического мира», «“Я” поздних мандельштамовских стихов неотделимо от личности автора», в его отношении к миру «нет никакой предвзятости, никакой заранее построенной модели», «целое создается

ное присутствие настоящего. Строка, вынесенная в заглавие статьи» — цитата из стихотворения 1917 г. «Меганом» — дополняет «пока» и «еще» указанием «на самом деле», призванным подчеркнуть реальность происходящего. Но чаще маркерами «настоящего» являются частица «вот» и глагол «есть», различающиеся как по функции, так и по семантике. В ранних стихах «вот» останавливает мгновение — «великолепный миг» «вне времени» (1: 114), наполняя его метафизической значимостью, открывающей возможность интуитивного постижения «связи» с миром и собственной природы говорящего («Так вот кому летать и петь...» — 1: 99). В поздних — «вот» служит констатации непреложных обстоятельств, порожденных судьбой и историей («Иль этот ровный край — вот все мои права...» — 3:120; «Вот "Правды" первая страница, | Вот с приговором полоса» — 3: 142). «Есть» и в ранних и в поздних стихах свидетельствует о наличии не менее непреложных вечных законов, не подверженных ходу времени («Есть в тяжести радость...» — 1: 63; «Есть ценностей незыблемая шкала» — 1: 137; «Есть блуд труда и ор у нас в крови» — 3: 53).

Мандельштама принято считать одическим поэтом: «Ода — это его область»¹. Ода обращена к будущему. «Tristia» говорит о том, что «ода сменяется элегией»². «Элегия — жанр ретроспективный и в поэзии, пожалуй, — замечает И. Бродский — наиболее распространенный. Причиной тому отчасти свойственное любому человеческому существу ощущение, что бытие обретает статус реальности главным образом постфактум, отчасти тот факт, что самое движение пера по бумаге есть, говоря хронологически, процесс ретроспективный. В этом смысле все сущее на бумаге, включая утопию, есть элегия»³. В возвращении оды и элегии к их древнему совместному существованию, в их взаимности у Мандельштама проступает та же тенденция восприятия времени как веерообразного пространства, поскольку «жить» синонимично «говорить».

Процесс творчества, по ощущению Мандельштама, выпадает из времени, ускользает из настоящего в прошлое и будущее — «прежде губ уже родился шепот». «Губы» — постоянный синоним еще не произнесенного, рождающегося слова. «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение», а после — «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла», «Человеческие губы, | которым больше нечего сказать, | Сохраняют форму последнего сказанного слова» (3: 78; 1: 215; 2: 44, 45). «Еще» и «уже», «до» и «после» — меняются местами. «Пою» — результат, все, что можно мочь «еще». Позднее мандельштамовское «Пою, когда гортань сыра, душа — суха» констатирует пребывание поющего в реальности настоящего.

скорее жизнью» (Левин Ю.И. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов, 1 // Slavica Hierosolymitana, 1978. Vol. 3. P. 110—173).

¹ Волошин М. // Мандельштам О. Камень / Ст. Гинзбург Л. и Меца А.Г. Л., 1990. С. 240.

² Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992 (London, 1990). С. 202.

³ Бродский И. Трагический элегик. О поэзии Евгения Рейна // Знамя. 1991. № 7. С. 180.

Р.Г. Назарьян (Самарканд)

Закавказские реалии и персидские «иллюзии» в творческой биографии Сергея Есенина

Не вызывает сомнения, что цикл стихов «Персидские мотивы» был создан Есениным в период его пребывания в Закавказье (1924—1925 гг.) и под влиянием тех впечатлений, которые были получены им в Баку, Тифлисе и Батуме. Название сборника стихотворений не должно вводить читателя в заблуждение, ибо русский поэт никогда не был в Персии. Однако страстно мечтая побывать в этой сказочной стране Востока, С. Есенин предпринимал неоднократные попытки увидеть Тебриз, Тегеран и посетить родину великих поэтов — Шираз. Однако все его усилия были напрасны. В своих мемуарах редактор газеты «Бакинский рабочий» тех лет П.И. Чагин вспоминал, что во время отдыха С. Есенина в Мардакянах (курортный пригород Баку), секретарь ЦК Компартии Азербайджана С.М. Киров, осведомленный о намерении поэта увидеть Персию, бросил журналисту упрек: «Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку? Смотри, как написал, как будто был в Персии (речь шла о «Персидских мотивах». — Р.Н.). В Персию мы не пустили его, учитывая опасности, какие его могут подстеречь, и боясь за его жизнь. Но ведь тебе поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватит — дообразит. Он же поэт, да какой!», «...Летом 1925 года я перевез Есенина к себе на дачу. Это, как он сам признавал, была доподлинная иллюзия Персии — огромный сад, фонтаны и всяческие восточные затеи. Ни дать, ни взять Персия»¹.

Однако же в нескольких автобиографиях С. Есенина, где говорится о его странствиях по России, неоднократно упомянута и Персия. Так, в датированном 14 мая 1922 г. документе сказано: «...За годы войны и революции судьба меня толкала из стороны в сторону. Россию я исколесил вдоль и поперек, от Северного Ледовитого океана до Черного и Каспийского моря, от Запада до Китая, Персии и Индии»². Заметим, что речь здесь пока идет лишь о территории России, а упоминание восточных стран (Китай, Персии и Индии) означает, что поэт добирался «до» границ своей родины с этими государствами Азии, то есть побывал на Дальнем Востоке, Кавказе и в Средней Азии. В биографии же 1923 г. поэт сообщал, что «19—20—21 годы ездил по России: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия, Украина и Крым».

Характерно при этом, что перечисляя эти регионы России, он называет среди них и Персию, вовсе не являющуюся частью Страны Советов... В автобиографии 1924 г. он вновь засвидетельствовал, что после 1918 г. началась его «скитальческая жизнь, как и всех россиян за период 1918—1921 гг. За эти годы я был в Туркестане, на Кавказе, в Персии, в Крыму, в Бессарабии, в Оренбургских степях, на Мурманском побережье, в Архангельске и Соловках» (2,189). И опять сюда, в сугубо российскую географию, настойчиво вкрапливается тот же чужеродный топоним — «Персия».

¹ Литературная Россия. 1965. № 40. 1 октября.

² Есенин Сергей. Собр. сочин.: в 3 т. Т 3, М., 1977. С. 182. Дальнейшие ссылки на это издание даны в тексте статьи указанием тома и страницы в скобках.

Обратившись к реальной биографии поэта, нетрудно убедиться, что свои зарубежные поездки С. Есенин совершил лишь в ряд стран Европы и США. И, несмотря на неоднократно предпринимавшиеся им попытки, в азиатских государствах Есенину так и не удалось побывать: Восток в его жизни и творчестве так и остался лишь вожденной мечтой, мифом.

Проследивая ориентальные страницы в биографии поэта, вспомним о его августовском письме 1920 г. Е.И. Лифшиц из Баку, в котором Есенин, сообщая адресату, что здесь он уже второй раз, признается, что абсолютно не понимает, чем эти места поразили тех, «которые создали в нас образы Терека, Казбека, Дарьяла и все прочее. Признаться, в Рязанской губернии я Кавказом был более богат, чем здесь» (2, 253—254). Заметим, что речь в послании идет лишь о Северном Кавказе, который не произвел на поэта особого впечатления. Кроме этих двух поездок, поэт побывал на Кавказе (вернее, в Закавказье) еще трижды — с осени 1924 по август 1925 г. В октябре 1924 г. С. Есенин, намереваясь съездить в Персию, прибыл в Баку.

Ему предстояло посетить Тавриз, а затем отправится в Тегеран. Однако поездка затягивалась, и поэт на время уехал из Баку в Тифлис. Пробыв там несколько дней, он получил заманчивое приглашение из Батума от своего приятеля-журналиста Л. Повицкого, но решил съездить в Аджарию лишь после поездки в Персию.

Будучи уверенным, что задуманный вояж в соседнее государство вскоре состоится, он пишет своей близкой подруге Г. Бениславской: «Милая Галя!.. Сiju в Тифлисе. Дожидаюсь денег из Баку и поеду в Тегеран. Первая попытка проехать через Тавриз не удалась... Здесь довольно тоскливо. Пишу мало. Думаю засесть писать в Тегеране. За чем черт несет — не знаю... Из Персии напишу подробней» (2, 282—283). Спустя три дня он снова пишет ей, что в Москву придет не скоро, ибо планирует пожить некоторое время в Тегеране, а после побывать в Батуме и Баку. Здесь же сообщает, что свои «персидские стихи» собирается послать сестрам. Стихи эти нравятся не только ему самому, но и другим («говорят, очень хорошие»).

Однако сроки поездки в Персию все переносятся, и С. Есенин в конце октября 1924 г. сообщает все тому же адресату, что останется на Кавказе до мая. Высылает в Москву еще два стихотворения из персидского цикла. В начале декабря он переезжает в Баку, где, пробыв несколько дней, перебирается в Батум и поселяется у своего приятеля Льва Повицкого... Намереваясь продолжить закавказское турне, поэт планирует съездить еще в Сухум и Эривань. И, как-то неуверенно напоминая теперь о своем несостоявшемся вояже в Персию, в письме к В.И. Чагину он бросает фразу: «Черт знает, может быть, я проберусь к Петру в Тегеран» (2, 288. Петром С. Есенин ошибочно назвал брата П.И. Чагина В.И. Болдовского, который в то время был комендантом советского посольства в Тегеране).

Но уже следующее письмо из Батума, адресованное Г. Бениславской, более обнадеживающее: «Работается и пишется мне дьявольски хорошо. До весны я могу и не приехать. Меня тянут в Сухум, Эривань, Трапезунд и Тегеран, потом опять в Баку» (2, 290). В очередном письме вновь сквозит грусть: Есенин сообщает, что жизнь здесь тиха и келейна, а он ходит к морю, где «провождает отъезжающие в Константинополь пароходы и думает о Босфоре». Неспроста эти турецкие топонимы (Трапезунд, Константинополь, Босфор) возникают в

воображении поэта именно в Батуме: ведь названный город еще менее полувека назад принадлежал Турции, и во время пребывания в нем С. Есенина только начинал приобретать европейский вид. А потому закономерно возникшая «турецкая» тема в письме дополняется упоминанием турецких (как и персидских) шалей, весьма дешевых в Батуме. В очередном же письме Г. Бениславской (от 20 января 1925 г.) поэт сетует, что Батум ему уже дьявольски надоел и он хочет вернуться в Баку. И вновь выражает намерение побывать в Персии или в Константинополе. Но для этого нужны деньги, которых у Есенина нет. Потому он и просит Бениславскую продать его стихи одному из издателей...

Это грустное настроение отразилось в стихотворении С. Есенина «Батум»: «Корабли плывут в Константинополь, // Поезда уходят на Москву. // От людского ль шума или от скопа ль // Каждый день я чувствую тоску...// Каждый день я прихожу на пристань // Провожая всех, кого не жаль...» (2, 289).

Проведя февраль в Баку, поэт уже в начале марта вернулся в Москву — Персия так и осталась несбывшейся мечтой Есенина.

Однако уже в том же месяце он сообщает своему грузинскому брату по поэзии Тициану Табидзе о желании вернуться в Тифлис. Об этом же пишет и В.И. Эрлиху, извещая приятеля, что намеревается редактировать литературное приложение к тифлисской газете «Заря Востока». В начале апреля того же года Есенин прибыл в Баку и поселился у редактора газеты «Бакинский рабочий» П.И. Чагина. И вновь него появляется надежда побывать в Персии. Но для этого нужны деньги, ибо надо лететь туда на аэроплане. И платить следует не только за полет, но и за загранпаспорт. Есенин сообщает подруге, что он едет в Персию учиться.

«Я хочу проехать даже в Шираз и, думаю, проеду обязательно. Там ведь родились все лучшие персидские лирики. И недаром мусульмане говорят: если он не поет, значит, он не из Шушу, если он не пишет, значит, он не из Шираза» (2, 303. Эта поговорка вошла и в стихотворение Есенина «Руки милой — пара лебедей...» из цикла «Персидские мотивы»: Если перс слагает плохо песнь, // Значит, он век не из Шираза).

Столь желанная поездка не состоялась и на сей раз: к маю Есенин вернулся в Москву. А затем, решив жениться на внучке Льва Толстого Софье, уехал с ней 25 июля на Кавказ, поселившись сначала в Баку, а затем в Тифлисе. Затем чета вернулась в Москву, где 18 сентября 1925 г. и зарегистрировала свой брак. В конце декабря того же года Есенина не стало...

Цикл стихов «Персидские мотивы» неоднократно изучался есениноведами: о нем писались статьи и монографии, защищались диссертации. Несмотря на некоторые различия в оценках этих сочинений, исследователи сходились в том, что поэт глубоко проник в специфический мир Востока и сумел воплотить в своих строках подлинную Персию. Иные же, игнорируя «закавказскую» основу цикла, голословно настаивали на том, что «Персидские мотивы» якобы созданы под впечатлениями, полученными С. Есениным во время краткосрочного пребывания в Туркестане в мае 1921 г. Эта версия не выдерживает никакой критики, ибо его визит в Среднюю Азию не только не породил соответствующих поэтических строк, но даже почти не отразился в письмах и мемуарах Есенина. Да и «персидские мотивы» стихотворе-

ний закавказского цикла весьма далеки от туркестанской действительности, ибо это совершенно иной Восток.

Еще до своей поездки в Туркестан Есенин весьма нелестно отозвался о «восточных» стихах А. Ширияевца, осуждая собрата за несамостоятельность и неудачную стилизацию: «Стихи твои мне нравятся тоже, только, говорят, ты правишь их по указаниям жен туркестанских инженеров. За это, брат, знаешь, *мативируют*... Пишешь ты очень много зрящего, особенно не нравятся мне твои стихи о Востоке. Разве ты настолько уж осартился или мало чувствуешь в себе притока своих родных почвенных сил?» (2, 252—253)...

Ежели рассматривать названные выше стихотворения поэта как сочинения о Персии и персиянах, то можно отметить их условно-книжный «общевосточный» характер. Наряду с именами великих персидских поэтов (Фирдоуси, Хайяма, Саади) и персидскими топонимами (Тегеран, Шираз, Хорасан) в стихах Есенина фигурируют и другие азиатские (турецкие и арабские) реалии, не имеющие прямого отношения к Персии: топонимы Босфор, Багдад, Евфрат, Ван и имена Магомет, Гассан, Шахразада. И главная героиня цикла вовсе не выдумана поэтом — это реальная батумская учительница Шагане Нерсесовна Тальян, с которой Есенин сдружился во время пребывания в упомянутом городе. Что же касается воссоздания местного колорита, то такие его атрибуты, как Коран, караван, чадра, чайхана, шелк, хна и шальвары типичны для любой страны Востока и отнюдь не монополизированы Персией. Так же, как кипарисы, олеандр и левкоя, шафран и розы.

Выражаясь слогом мемуаров П.И. Чагина, можно говорить о цикле названных стихов С.Есенина, как о «персидских иллюзиях», что отнюдь не принижает их поэтической ценности и не делает их менее значимыми в творческом наследии автора. Есть вполне приемлемое объяснение и тому, почему поэт в своих автобиографиях сообщал о пребывании в Персии. Ведь Кавказ первой четверти XX в. еще сохранял следы былого персидского владычества. Автор популярных путеводителей по Кавказу Григорий Москвич, прекрасно знакомый с регионом, писал о столице Грузии: «Тифлис поражает своими контрастами. Осматривая некоторые части «нового» города..., вы готовы на минуту вообразить, что находитесь в Петербурге или Варшаве, но только на минуту, потому что стоит вам свернуть в сторону в какой-нибудь старый персидский квартал, чтобы «чисто азиатская действительность» вызвала бы в вас удивление: как это в Тифлисе (во втором десятилетии XX века. — Р.Н.) <...> до сих пор сохраняется в полной неприкосновенности все несовершенство азиатского города?»¹.

Особую роль в цикле «персидских» сочинений поэта безусловно сыграл Баку. К периоду пребывания в нем С. Есенина город этот уже целое столетие был частью Российского государства, но время почти не внесло изменений в его жизнь и все то, что было при персидских ханах, продолжало оставаться и при нынешней власти. Получить яркое представление о Баку первой четверти XX столетия можно из заметки известного писателя и театрального деятеля В.И. Немировича-Данченко. Он, описывая европейскую часть этого города, восторгался ее современными улицами, зданиями, портом, набережными, торго-

¹ Москвич Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Кавказу. СПб. 1915. С. 178.

выми конторами и магазинами.

«Но рядом с этим Баку уживается другое... — оставшееся неизменным со времени ширванского ханства. Это Баку татаро-персидское, Баку, замкнувшееся в старые стены, приютившееся в тени старого ханского дворца, Баку кровавых бород и высоких минаретов иранской архитектуры, Баку — где любители востока найдут все его прелести в полной мере, начиная с красивых персиянок... Тут настоящий колорит чуждой нам, но издали кажущейся такою интересною, такою яркою жизнью; тут разнообразие типов, о которых не дают никакого понятия остальные города Кавказа; тут русское, европейское так мало оставило по себе следа и настоящий мусульманский восток так укладисто и спокойно ужился рядом с Европою, что от контраста еще более он выигрывает в глазах художника и бытописателя»¹.

Все это и позволяет понять, почему совсем не трудно было создать в Баку для русского поэта «иллюзию Персии». И иллюзия эта была настолько правдоподобна, что Есенин, с полным на то основанием и не кривя душой, писал в автобиографии, что побывал в Персии. Правда, в бывшей...

¹ Там же. С. 216.

Н. И. Ицук–Фадеева (Тверь)
Пушкин как драматический сюжет сегодня

Наше настоящее удивительно своим отношением к прошлому. Больше полувека назад, в 1948 году, Дж. Оруэлл в романе «1984», который еще в недавнем прошлом казался антиутопией, создал властную систему, управляющую не только настоящим, но и прошлым: исторический отдел занимался, против ожидания, не сохранением истории в вещах и документах, а переписыванием ее, в соответствии с идеологией, определяющей настоящее. Антиутопия обернулась жестким реализмом, и мы оказались в ситуации радикального переписывания отечественной истории. Попытка понять настоящее через прошлое — естественный прием, и современная драматургия находит разные формы осмысления феномена *прошлое в настоящем*. Интересно, что сам подход, видимо, зависит от материала: так, Отечественная война потребовала мифологической интерпретации («Дожить до премьеры» Н. Рудковского, «Марьино поле» О.Богаева), а вечные сюжеты и знаковые образы - культурологической (Донна Жуана в «Легком знакомстве» В. Красногорова). Как будто в той же логике создаются пьесы с пушкинским сюжетом, при этом в данном случае имеется в виду не сюжет Пушкина, а сам Пушкин в качестве драматического героя либо действующего образа. Но тщательный анализ обнаруживает скрещение мифологического и культурологического «переписывания» истории в современной драматургии.

Первый случай – это драматическая фантазия в шести сценах Глеба Шульпякова «Пушкин в Америке». Пьеса строится на легендах и байках, бывших в широком хождении уже при жизни поэта, — сюжет Шульпякова и складывается из разного рода анекдотов о поэте и самого поэта. Заглавный образ обыгрывает прозвище пушкинского приятеля — Толстого Американца. Когда после сватовства друзья приехали отметить это событие к Федору, он заинтересовал поэта рассказами об Америке, искушая, видимо, многими открытиями. Пушкин ответил определенно: «Невеста для меня теперь Америка. Ее суждено открывать мне»¹, но сказанное слово уже обрело самостоятельную жизнь, превратившись сначала в сплетню (1-я АКТРИСА: «А правда, что накануне свадьбы Пушкин сбежал от невесты в Америку?», 284), а затем — в сюжет. В качестве вставных текстов звучат анекдоты о подаренных Гоголю сюжетах, этот – очевидный прасюжет «Женитьбы», но в пушкинском его изложении есть то, чего нет в блистательной комедии Гоголя: «В последний момент, когда, казалось бы, и деваться ему некуда, вылезает жених в окно, прыгает, как последний мальчишка, в сугробы да и прочь бежит от этой свадьбы. Скандал! Невеста в крик! Какой позор! <...> Как будто ничего не случилось! И ведь верно. Все при своих. Друг при жене, холостяк на печке, барышня в девках. Но странное чувство не покидает зрителя. Что-то неуловимо изменилось. Но что? <...> Изменилось завтра. Завтрашний день, он сложится иначе. <...> история пойдет по-другому» (290). Узнаваемый сюжет гоголевской «Женитьбы» становится историей и пушкинской «женитьбы», которая не состоялась, потому как жених поменял невесту, метафори-

¹ Шульпяков Г. Пушкин в Америке // Лучшие пьесы 2005. М., 2006. С. 284. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ческую Америку, на реальную, хотя и далекую страну, вырвавшись, наконец, за границу, чего реальный Пушкин так и не дождался.

Все эти фантазии, драматургически слабо обоснованные, имеют целью развить пушкинский интерес к истории и историзму: «История – вымысел, домысел. Сплетение случайных фактов, которые и проверить-то невозможно. А ведь мы живем с оглядкой на прошлое. Но как можно строить жизнь, исходя из вымысла? Как жить, если позади — фикция? Обман?» (290).

Пьеса Шулпякова оправдывает взгляд на литературные сюжеты как на хорошо рассказанные сплетни – движение сюжета осуществляется благодаря слухам и их отдельной от героя жизни: сначала слухи о свадьбе, потом — о ее неопределенности — сговор — свадьба «расходится» — она будет, но лучше бы ее не было — сцена в храме, где собралась все, кроме жениха, который, как выяснилось, бросил невесту в еще более плачевном положении, нежели гоголевский Подколесин. Иначе говоря, фантазии начинаются со свадьбы, вернее, с того момента, когда Пушкин выбирает особый путь, отказавшись от свадьбы и, соответственно, от тех событий, что привели поэта к гибели.

Следующий виток сюжета — уже без физического присутствия Пушкина, но с виртуальным, опять-таки через слухи — о путешествии поэта и его заявлениях, в которых раскрывались тайны московского архива Малиновского: Париж — и заявление о решении поэта примкнуть к движению за освобождение Польши; Лондон — заявление о несправедливости династии Романовых; Стамбул — заявление о неопределенности притязаний православной церкви на Константинополь. Иначе говоря, то, что заявлено в «Борисе Годунове» от имени Пимена («Когда-нибудь монах трудолюбивый найдет мой труд усердный, безымянный. И пыль веков от хартий отряхнув, правдивые сказанья перепишет...») воспринимается Малиновским в новом свете: «перепишет» не в смысле копирует, а в значении «переделает», т.е. делает то, что в сюжетном настоящем предпринимает Пушкин за границей — переписывает российскую, и не только, историю. Драматическая фантазия заканчивается письмом Пушкина, в основном литературного характера, где поэт рассказывает о своих встречах с писателями — Гюго, Дюма, о своем паломничестве на могилу Скотта и холм короля Артура, о предстоящей поездке в Америку по приглашению Эдгара По — и тем самым сюжет замыкается. Эта жесткая связь завязки — развязки подчеркивается упоминанием Натальи Николаевны, уже Ланской, которая была «собой довольной до гадости». Сила света — «ледяного дома» — уничтожила «девочку с глазами гризетки» и, похоже, уверившийся в верности своего выбора — между женьбой и бегством — Пушкин уезжает туда, куда посылал его Федор Толстой Американец: «Я уезжаю в Америку. Потому что Америка страна без истории. Я надеюсь стать ее первым очевидцем. Не поминайте лихом — история моя только начинается» (298).

Таким образом, параллельные истории, не имеющие практического интереса, значимы как осмысление истории, которая — в данном контексте — выступает как слухи, официально признанные. Тем самым создается магистральный ныне сюжет сослагательного наклонения —

¹ Пушкин А.С. Борис Годунов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 199.

что было бы, если бы... Иначе говоря, сегодня наше недавнее прошлое может стать очередным «смутным временем», о котором рассуждал Пушкин, еще до Америки: «... история хороша, пока есть очевидцы. <...> Дальше — сплошные потемки. Триста—четыреста лет, и все: туман, ничего не разобрать. <...> Ни одного оригинала. Да вот хотя бы взять случай. Где документы Смутного времени, которые Татищев вывез из Сибири? Нету их нигде — пропали-с! Все исторические грамоты переписаны (подчеркнуто мною — Н. И-Ф.) в новое время. А подлинники утрачены. <...> Но с какой целью? Кто и в чем оправдывался перед историей? И как в таком случае было на самом деле?» (292). Итак, дело не в том, что история переписывается, а в том, *чем* мотивировано изменение и именно в этой, а не иной логике. В данном случае очевидна мотивация драматурга: разумеется, не желанием продлить жизнь великому поэту, а стремлением понять взгляды Пушкина на историю.

Другой вариант: как можно построить желаемое будущее, если в настоящем использовать достояние прошлого — об этом комедия Елены Исаевой «Спасибо, Пушкин!». Семейная форма благодарности как бы оправдывается историей, в которой замешаны в первую очередь современные литераторы — народный поэт Умейкин, до 45 лет доживший и оставшийся Гришей; прозаик Семен Степанович Горюха; поэтесса Вера Родионова, вынужденная работать уборщицей, чтобы прокормить двоих детей, и председатель отделения Союза писателей горда Забугорска Иван Иванович Калядин. Все подводные течения жизни творческой интеллигенции усиливаются благодаря теле- и театральной публики — это местная телезвезда Рогнеда Белорецкая и молодые актеры — Бугровский и Ника, плеядой и «подруга» бывшего «авторитета», ныне легального бизнесмена.

Другую систему образов, противостоящую людям искусства, образуют персонажи из сферы власти и денег — мэр города, директор главного предприятия, представитель банка. Иначе говоря, сюжетную интригу образует восходящая еще к Пушкину оппозиция *поэт* и *царь*. Сегодня борьба идет не за овладение мыслями и душами молодежи, а за овладение старинным особняком, домом просвещенного купца Охупкова, который и приют для бездомных организовывал, и «Современник» выписывал. Письмами его к своей нежно любимой сестре зачитывается народный поэт Гриша, оставшийся бездомным, т.к. при разводе все оставил своей жене Рае, ныне Рогнеде. Одно письмо особенно заинтересовало литературную братию: оно содержало рассказ, как купец разминулся по дороге с великим поэтом, следовавшим в Михайловское. Разыгравшееся воображение из реплик типа «Надо же... Если бы он на час не опоздал и уговорил Пушкина...», «Чуть-чуть этот дом не стал историческим»¹ переделывает сослагательное наклонение в настоящее и виртуальное будущее, которое можно создать с помощью чернил и ластика, в результате чего рождается новая история города и русской литературы. Робкий бунт был пресечен председателем Союза писателей: «Да Пушкин нас презирать будет, если мы таким шансом не воспользуемся! Пушкин нам — друг, товарищ и брат! И через века

¹ Исаева Е. Спасибо, Пушкин! // Современная драматургия. М., 2013. № 1. С. 99. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

протягивает руку помощи! Нет, я от помощи гения отказываться не намерен! Кто еще нас спасет?! — Только Пушкин» (100).

Параллельно развивается любовная интрига: Рая-Рогнеда пытается спасти свою последнюю любовь к актеру Вадиму, используя бывшего мужа, который должен, по ее плану, влюбить в себя косметичку Юлю, которой, в свою очередь, всерьез увлекся Вадим, известный исполнитель телесен песен на стихи Умейкина. Сплетение фабульных линий обеспечивает зрелищность этой мифологизирующей истории: если поэту удастся покорить сердце юной красавицы, телезвезда обещает мощную поддержку в преобразовании маленького города в историческое место, связанное с пребыванием Пушкина, якобы влюбившегося в сестру купца Охалкова. В свою очередь, Калядин — ради финансово-бандитской поддержки пушкинского проекта — готов написать мюзикл по своему рассказу для Ники и даже соблазнить актрису, чтобы не переписывать неудобный ей сценарий.

Вообще в этой комедии много Пушкина и много любви — и ей «все возрасты покорны». Пушкин здесь присутствует прежде всего как имя — или даже как имена. Любопытно, что подтекстовая культурологема *Пушкин — наше всё* ни разу прямо не возникает в тексте — все упоминания имени связаны именно с поэтом, его жизнью и творчеством. Так, среди героев этой комедии есть Гриша, Маша и Саша («Сашка, Машка, Гришка...»), место Наташки заняла, видимо, Ника). Великого поэта интерпретируют, цитируют, ради него готовы сделать всё, и под этим *всё* понимаются прежде всего любовные подвиги. Так, двое подростков, Маша и Саша, дочь поэтессы-уборщицы и сын директорского помощника, пишут конкурсное сочинение о трагедии зависти по маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», победителю — поездка в Вену. Оба любят Пушкина, чувствуют слово, но Маша рвет свое сочинение («Это все такая ерунда, что я тут понаписала. Банально...», 104) ради оригинально мыслящего Саши и во имя своей любви к нему. Аллегорична финальная сцена: перед памятником Пушкина Саша и Маша читают его «Памятник», далее следуют пары влюбленных — Ника и Брут, Юля и Гриша, венчают этот ряд Саша и Маша: «... они целуются на фоне памятника Пушкину и уходят» (118). Лида Калядина, дочь председатель Союза писателей, приходит к мэру города за помощью, ищащая того своей молодостью и чистотой, но то, что мыслилось девушкой как жертвоприношение, произошло как внезапно вспыхнувшая взаимная любовь.

Любовные интриги представляют особый интерес именно из-за своего пушкинского подтекста. Во-первых, они предпринимаются ради «пушкинского проекта» («Я ради Пушкина готов на все...») — это фабульный уровень; во-вторых, сюжет демонстрирует силу пушкинского стиха. Так, Гриша влюбил в себя молоденькую Юлю, не устоявшую перед его стихами, а Калядин соблазнил Нику, создав ей необходимые условия для творчества, — это восхищение и секс. Оба любовника уже с большим жизненным опытом, т.е. в возрасте, а успешность их дерзких предприятий (Грише 45 лет, он, по сути, пьющий божж, а Калядину, имеющему уже совсем взрослую дочь, надо было уложиться с соблазнением избалованной вниманием актрисы в три дня, чтобы не переписывать сценарий) обеспечивается Пушкиными: «Я помню чудное мгновенье», «Мороз и солнце — день чудесный», «Алина, жальтесь надо мною», «Да здравствуют юные девы!»... Любый уважающий себя мужчина хоть раз в жизни да признавался в любви жен-

щине строчками Пушкина! Нам есть за что поблагодарить поэта! Мы обязаны ему многими чудесными мгновениями!» (114).

Счастливым финал, предписанный комедии, выглядит в пьесе Исаевой двусмысленно: полученные деньги не спасли Горюху, привели к изгнанию Калядина (он устроился печником в деревне), уезжают Лида с Коршуновым в Москву, Саша — в Вену. Из литературной блатии рядом с великим Пушкиным остаются современные поэты — Вера и Умейкин-Охалков, автор поэтических строчек: «Нас, не разминувшихся в пространстве, / Время разминувло все равно...» (115). Написанное по поводу конкретных любовных переживаний, стихотворение, по сути, инверсирует ситуацию: разлученные во времени, поэты встречаются в пространстве благодаря вымышленному сюжету. Таким образом, комедия Исаевой восходит к формуле «Пушкин — наше все», в то же время расширяя ее семантический потенциал: помимо великого прошлого, для него настоящего, Пушкину дано построить и будущее, не только его, но и наше.

Итак, в подтексте пушкинский универсализм: Пушкин создал поэтический «букварь» («чи тексты читт всяк суший здесь славист» из «20 сонетов к Саше Заповой» Кибирова); некоторые, весьма значимые для русского сознания парадигмы, из которых, наверное, самая значимая — поэт как пророк, при этом не в России конкретно, из чего выросло знаменитое евшушенковское «Поэт в России больше, чем поэт», а Поэт как таковой. Пушкин же своим знаменательным вопросом «Куда ж нам плыть?» начинает «вопросительную» интонацию русской литературы. Это первый подход, как бы разворачивающий формулу Ап. Григорьева «Пушкин — наше всё».

Второй подход — анализ всякого рода мифов, которые начали складываться уже при жизни Пушкина и не без его участия¹: «В итоге территория эта за двести лет оказалась сплошь заминирована мифами: в любом месте можно подорваться»². Напомню и статью М. Виролайн «Культурный герой Нового времени», опубликованную в сборнике «Легенды и мифы о Пушкине». Добавить хочу только то, что понятие автобиографического мифа, безусловно, а может, в первую очередь, приложимо к Пушкину, что проявилось прежде всего включением собственного имени в ряд фиктивных образов («Моя родословная», Пушкин в «Борисе Годунове», портрет Швабрин, с акцентуацией характерных черт самого поэта, Пушкин в «Балладе»), которые, что называется, провоцировали на создание символа — Пушкин им, символом русской культуры, и стал. Русская культура оказалась буквально пронизанной этим символом — от «букваря» до речений бытового уровня. Несмотря на всю абсурдность (пресловутое «Кто за тебя это делать будет? Пушкин?») подобного рода высказываний на бытовом уровне, в них есть определенная логика: Пушкиным сделано так много, что ему под силу все — так по генетической памяти передается «знание» о сотворении Пушкиным русского культурного «космоса».

Очевидно, что в первую очередь «культурный герой» определил развитие литературы, точнее — одно из двух направлений, выделен-

¹ См. работы: Листов В.С. Легенда о черном предке; Старк В.П. Пушкин и семейные предания его рода // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995.

² Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Журнальный зал. «Русский журнал»

ных В. Белинским и М. Виролайнен: «Здесь мы сталкиваемся с двумя способами свершений. Один (условно говоря “гоголевский”) состоит в том, что нечто совершается *для того-то и для того-то*. <...> Слово действительно служит здесь тем “орудием”, с которым писатель выходит на битву с реальностью, оказываясь тем самым ее оппонентом, вставая в позицию визави с нею. Говоря языком современных научных описаний, писатель становится в позицию субъекта, воздействующего на объект. При этом и с самого себя он спрашивает по полной мере, вменяя себе в обязанность подвиг нравственного самосовершенствования <...>

Другой способ (“пушкинский”) состоит в том, что нечто совершается, *чтобы оно было*. <...> И как ни парадоксально, именно этот второй способ является реальной работой по космоустройству — работой, подобной той, что осуществляет классический миф, никогда не имеющий экстенсивной, лежащей вовне лежащей цели, но работающий с тем, что он имманентно содержит в себе¹. В таком контексте комедия Исаевой не только о «неизвестном» Пушкине, но и как бы в его логике — «чтобы оно было». Таким образом, наше настоящее — это время мифологизации российской истории, в том числе и с помощью ее признанных знаков и символов.

¹ Виролайнен М. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995. С. 347.

Н.М. Азарова (Москва)

«Настоящее» в литературе XX века — это философский термин или культурный концепт? (по следам А. Бадью)

Концепт *настоящее* при анализе художественных текстов чаще всего понимается во временном аспекте, то есть как период времени, находящийся в оппозиции к прошлому и тем или иным способом соотносящийся с концептом будущего. *Настоящее* как философский термин, с другой стороны, прежде всего опирается на значение *настоящее* как «то, что происходит на самом деле», «подлинное». Решающую роль здесь сыграла триада Ж. Лакана «реальное — символическое — воображаемое», которую можно интерпретировать как «настоящее — символическое — воображаемое». Русский язык дает удивительную возможность точного представления мысли в совмещении терминов *настоящее* (*réel*) и *настоящее* (*présent*)¹, то есть в совмещении идеи временного *настоящего* и *настоящего* как подлинного. Таким образом, становится возможным термин *настоящее настоящее*, который можно считать концентрированным выражением литературной стратегии большинства произведений 20-го в. (точнее, до 80-х гг. XX в.).

В работе известного французского философа Алена Бадью «Век» (2005) предпринимается попытка вывести основные предикаты века, реконструируемые из текстов так называемых «свидетелей века». Роли свидетелей века выступают прежде всего авторы художественных текстов: О. Мандельштам, Б. Брехт, Ф. Пессоа, К. Малевич, П. Целан и др. Это те авторы, в текстах которых мысль века, по мнению философа, представляет себя наиболее наглядно и выпукло.

Основной мыслью XX в. признается страсть к *настоящему* (*passion du réel*), но это и страсть к *настоящему* как *passion du présent* (или *passion au présent*).

Все *свидетели века* живут сознанием историчности происходящего и собственной историчности, моментом *настоящего* начала, *настоящего* начинания. Если XIX в. жил предвещием, мечтой, обетованием, то XX в. провозгласил действие здесь и теперь. Бадью считает, что во главу всего понимания века нужно поставить *страсть к настоящему*.

Историчность *настоящего* в значительной степени противопоставлена принципу историзма. Характерное для мысли века признание историчности *настоящего* не подразумевает последовательного развития причинно-следственных отношений исторической цепочки, а реализуется в формуле эволюционной цепочки (ментально-эволюционной), в которой *настоящее* приобретает исключительную значимость.

Для понимания концепта *настоящего* чрезвычайно важным представляется соотношение *страсти к настоящему* и *театральности*. *Страсть к настоящему* соотносится с *театральностью* через историчность *настоящего*.

XX в. в значительной степени можно считать веком театра как искусства; одним из центральных понятий становится прежде не существовавшее понятие *постановки*: «Он превращает в искусство саму

¹ Заметим кстати, что аналогичную ситуацию в пользу русского языка представляет перевод самого значительного труда А. Бадью *L'Être et l'événement* как *Бытие и событие*.

мысль о представлении... Образ *сцены* поразителен. *Революция, пролетариат, фашизм* — все эти категории отсылают к образу вторжения масс, к силе коллективных представлений, увековеченных массовых сцен взятия Зимнего дворца или марша по Риму»¹. Именно театральность способна актуализировать историчность происходящего в жизни отдельного человека, сделать его *настоящее* историчным.

Так, в концепции Брехта индивид выступает неким хрупким знаком сил и конфликтов, которые его превосходят, но и тем самым дают ему доступ к величию происходящего. Отношение между действующим лицом и исторической судьбой выходит на первый план, театр превращается в некий идеальный механизм построения истин, идеальный механизм формализации *настоящего*. Поэтому так понимаемый принцип театральности и сама метафора театра может распространяться не только на другие области литературы и искусства, но и на науку, и на жизнь и мир в целом. Концепт *весь мир — театр* строится на отношении между действующим лицом и исторической судьбой, при этом сам термин *действующее лицо* становится более адекватным для презентации отдельного *я*, чем такие термины, как *субъект, человек* и т.д. *Историческая судьба* в таком случае выступает не просто в образе культуры, а в образе культуры, помещенной на сцену.

Театр выступает в XX в. как место предъявления средств искусственного для достижения *настоящего*.

Близость науки и искусства основана на том, что они выступают как истинностные процедуры, связанные с идеей *настоящего*. Формализация приобретает в XX в. эпический размах. Максимальная формализация как мысль XX в., с одной стороны, подчеркивает свою актуальность, свое *здесь и теперь*, свою одержимость *настоящим*, а с другой — утверждает всеобщность.

Если наука как истинностная процедура имеет целью и обязана соединиться с *настоящим* временем и с именем, данным *настоящему* времени в формуле, — то это подразумевает постоянное изобретение формул и форм. Постоянный предикат науки и искусства XX в. — это *формальное беспокойство*; мысль художника, поэта, драматурга и ученого как *свидетелей века* постоянно озабочена множественностью путей формализации и поиском новых путей формализации.

Если современная литература и современное искусство разрушают универсум относительного представления, то современная наука должна разрушить посредством полной формализации прежние научные интуиции. В этом смысле наука XX в. выступает как равная искусству.

Настоящее настоящее проявляется и в принципе *хэппенинга*. *Хэппенинг* базируется на приоритете кратковременной событийности, создании формальных композиций, собранных для того, чтобы быть разобранными. Рамки *хэппенингов* заданы их *собственной длительностью* (то есть временным *настоящим*) — возможностью увидеть чистое действие (то есть *настоящим* как *реальным*).

Искусство, в частности проза и поэзия, покончив с имитациями и подобиями, стремится прийти к искусству абсолютному (*настоящему искусству*). *Настоящее* искусство мыслится как проявляющее себя в

¹ Бадью А. Век. Перев. М. Титовой, Н. Азаровой. Рукопись. 2010. С. 41

качестве искусства во всех своих частях, принимающее за объект свой собственный процесс, чтобы стать выставлением искусности искусства.

Возникает ряд тем, актуальных для искусства XX в.: *настоящее* и *подобие*, *настоящее-настоящее* и *настоящее* через *подобие*. Формализация как поиск чистой формы, являясь средством достижения *настоящего*, сопряжена с идеей *чистки*; в XX в. предпринимаются попытки «посредством аксиоматики и формализма *очистить*... настоящее от всякого интуитивного воображаемого»¹.

Именно поэтому поиск *настоящего* всегда совмещен с недоверием к *настоящему* (подлинному), с подозрением, что найденное *настоящее* может оказаться *подобием*, недостаточно *настоящим*. Недоверие к *настоящему* диктует необходимость постоянно проводить *чистку*, обожание *настоящего*.

Раскол как главенствующий принцип века тянет за собой еще несколько ключевых тем — *прорыв* (*разрыв*, *прерывание*) и то, что в терминологии Бадью обозначено как *вычитание* (или извлечение разности). Эта тема выдвигает дальнейшую оппозицию: *чистка*, *разрушение* и *вычитание*. Страшное слово *чистка*, знакомое читателям прежде всего по сталинским чисткам, превращается в термин, называющий один из основных предикатов века. Так, например, у Казимира Малевича идея *разрушения* и *чистки* воплощается в знаменитом «Белом квадрате на белом фоне», который объявляется «апогеем чистки в живописи». *Чистка* проявляется в исключении цвета, формы, в оставлении некоторого геометрического намека, который сохраняет минимальное различие. Но и это различие предельно — это нулевое различие белого на белом, то есть различие того же самого, некоторое растворяющееся неразличение.

Бадью, стараясь не впасть в морализаторство, подчеркивает, что *чистка* стала одним из основных лозунгов века далеко не только в политике, но и в художественной деятельности. Страсть к *настоящему*, основанная в том числе на абсолютном пафосе, диктует необходимость постоянных размежеваний. В поисках аналогов между *чисткой* в искусстве и в политике философ обращается к мысли Гегеля, к его размышлениям о революционном терроре, трактуя их следующим образом: «настоящее (*réel*), понимаемое в своей абсолютной случайности, никогда не бывает достаточно настоящим), чтобы не быть подозреваемым в притворстве»². Поэтому страсть к *настоящему* неизбежно подразумевает подозрение. Нет других инструментов, чтобы удостовериться, что *настоящее* действительно является *настоящим*, единственным инструментом такого рода может быть вымысел: «Все субъективные категории революционной политики или политики абсолютизма, такие, как “убежденность”, “верность”, “классовое сознание”, “повиновение Партии”, “революционное рвение” и т.д., отмечены сомнением, не является ли в действительности лишь подобием то, что отнесено к категории настоящего (*réel*).

Отсюда необходимость *публичной чистки отношения между категорией и ее референтом*, то есть необходимость чистки в рядах лиц, причисляющих себя к данной категории, — чистки в рядах револю-

¹ Там же. С. 52.

² Там же. С. 51.

ционеров»¹. Таким образом, чистка становится одним из основных лозунгов века. *Чистка* стала и основным лозунгом художественной деятельности. Принцип *чистоты* и *чистки* выступает как проверка на *настоящее*.

Бадью подчеркивает, что его довольно жесткие доводы не должны лить воду «на мельницу популярной сегодня рыхлой нравоучительной критики политики абсолютизма, или политики “тоталитаризма”»². Философ намерен истолковать своеобразие и даже величие абсолютивности в политике и в искусстве XX в., но в то же время и показать, как это величие, попав в ловушку понятия *настоящего* (*réel*), оборачивается необычайным насилием.

В то же время *чистка* является только самым общим принципом; развивая мысль века, Бадью выделяет две тенденции: собственно *чистку* (принимаящую разрушение как таковое) и *вычитание*, или *извлечение разности*. Вычитание — это не разрушение, потому что *настоящее* с самого начала рассматривается не как тождественность, а как расхождение. Минималистическое искусство (например, поэзия Айги) в подобном понимании вписывается в тенденцию извлечения разности, формализация предстает как вычитание. Таким образом, мысль от абсолютивности формы, окончательности как разрушения и последнего произведения, страсти к *настоящему* как *чистки* приходит к *вычитанию*, к разности, минимальному различию, к белому на белом:

ОБРАЗ — В ПРАЗДНИК
В день 100-летия со дня рождения
К.С. Малевича

со знанием белого
вдали человек
по белому снегу
будто с невидимым знамением
26 февраля 1978

(Г. Айги)

Мысль века о *чистке настоящего* развивается как формальное «изъятие его из действительности, которая его упаковывает и затеняет. Отсюда острое пристрастие к плоскости и прозрачности. Век пытается воспротивиться глубине. Он подверг резкой критике глубинные основания всякого рода, он поощряет непосредственное и поверхностное восприятие. Вслед за Ницше, век предлагает оставить *тайные миры*... Мысль... должна постигать... настоящее как чистое событие его предъявления. Для этого необходимо разрушить всякую толщ»³. Именно идея непосредственного и поверхностного (в смысле без привлечения глубинных оснований), *поверхностного* как *настоящего*.

Возникает интересный парадокс: если для широкой публики концепт «Малевич» формализован прежде всего в образе черного квадрата, чему немало поспособствовал сам художник, превратив «Черный квадрат» в подпись, то есть в своеобразный бренд, то для поэтов-малевичанцев, как и для философа Бадью, формула Малевича пред-

¹ Там же. С. 52.

² Там же. С. 52.

³ Там же. С. 62.

ставлена прежде всего «Белым квадратом» (или белым на белом). В центре внимания оказывается, таким образом, минимальная разность, расхождение и возможность извлечения и формализации этой разности. В терминах Бадью это вычитание (*sustraction*, *écart*) как более общая категория; философ считает возможным преодоление принципа разрушения и чистки при помощи принципа расхождения, разности и вычитания.

Интерпретация «Белого квадрата» как символа разрушения старого искусства является только первым шагом, преодолеваемым вторым — разностью как допущением. Малевич, как и Малларме своим поэтическим жестом, выводит на сцену минимальное, но абсолютное различие: «Взятое в белизне, данное различие устанавливается как стирание всякого содержания, всякой рельефности»¹. Один из основных вопросов искусства 20-го века, вопрос об отношении *настоящее* — *подобие* решается не посредством чистки, которая выделяла бы *настоящее* в абсолютной форме, но формой, декларирующей, что само расхождение и есть *настоящее* (*реальное, подлинное*): «Белый квадрат — это момент, в который вымышляется минимальное расхождение»².

Таким образом, заявленная страсть к *настоящему*, по Бадью, может быть двух типов: первый — идентифицирующая, стремящаяся во что бы то ни стало постичь подлинность, идентичность, распознать все возможные подделки, разоблачить и исключить возможные лжеподобия. Подобная страсть к подлинному и подлинность как таковая становятся одной из философских категорий Хайдеггера и Сартра. Однако такая страсть свертывается как разрушение; в этом ее сила и ее предел. С одной стороны, многие вещи заслуживают разрушения, должны быть разрушены, с другой стороны, чистка — это нескончаемый процесс, дурная бесконечность. Второй тип страсти к *настоящему* — различительный и различающий; страсть к *настоящему* в этом случае посвящает себя выстраиванию минимального различия, формализации и абсолютизации самоочевидности этого различия.

Страсть к настоящему выступает и как *страсть к новому*. Концепт *нового* в искусстве XX в. является непосредственным синтезом идеи *настоящего*, происходящего здесь и сейчас и противостоящего прошлому, и *настоящего* как подлинного, реального; концепт *нового* воплощает и идею чистки (очищение от прошлых заблуждений и лишних наслоений). Однако одна из основных проблем XX в. заключается в постоянном определении этого нового, понимании и объяснении того, что есть новое, то предложенное противопоставление в искусстве отсылает к убежденности в чем-то новом. При этом диктат новизны, свойственный веку, сдерживает свою разрушительную силу, и поиск новизны сосредотачивается на минимальном ускользающем, растворяющемся различии как каждый раз новой формализации.

Незадолго до создания Белого квадрата Малевич пишет стихотворение, в котором действительно можно обнаружить в качестве ключевых слов основные проанализированные предикаты *настоящего*: это диктат новизны, новой формализации (*не повторяй себя, новое рождение, новый день, изчертится тебе новое*), страсть к *настоящему* как действию здесь и теперь (*мысль твоя сейчас воспримет, настоящее*

¹ Там же. С. 54.

² Там же. С. 54.

как поиск подлинного и реального, разрыв, разрушение, окончательность, поиск абсолютной формы (*и говорит мне голос нового рождения: / Сотри, замолчи, туши*), чистка (*очисти слух свой*), вычитание, извлечение минимальной разности, различия (*услышать дыхание нового дня в пустыне*):

Старайся *не повторять себя*, ни в иконе, ни в картине ни в слове. Если что-либо *в действе* твоём напоминает тебе уже *дейное прошлое* и говорит мне голос *нового рождения*:

Сотри, замолчи, туши скорее если это огонь, Чтобы легче были подолы мысли твоих и не заржавели.

Чтобы услышать дыхание *нового дня в пустыне*, *Очисти слух свой* и *сотри старые дни*, ибо только тогда ты будешь *чувствительный и белый* ибо в мудрость темным, лежат на платье твоём и дыханием волны *изчертится тебе новое*, *Мысль твоя сейчас* воспримет *очертания* и наложит печати поступи твоей.

(К. Малевич)

Г.С. Поповкина (Владивосток)

Жития святых как источник антропологического исследования (на примере феномена благодатного дара врачевания)

Дар чудотворений — исцеление больных и бесноватых, воскрешение мертвых. В православной традиции — это один из даров Святого Духа, причем высшим из даров считается любовь к людям¹. Подвижник благочестия, отличившийся особыми подвигами в деле служения Богу, может быть прославлен даром чудотворений, известным так же как благодатный дар исцелений.

Феномен благодатного дара исцелений (чудотворений), как и все православное врачевание в целом, долгое время относился к сфере магии и магической медицины². Однако его исследование позволило определить существенные особенности этого явления, выделяющие феномен благодатного дара исцелений из ряда народных медицинских практик (магическое знахарское лечение)³, составить его адекватное научное описание.

Один из важных этапов работы антрополога — сбор так называемого «полевого материала» — материала по изучаемой проблеме «на местах», с выездом в зоны проживания носителей культурной традиции. Для исследования благодатного дара врачевания наиболее удачным вариантом было бы интервью с обладателем такого дара. Однако это трудновыполнимая задача: истинные подвижники не стремятся демонстрировать свои способности, и, тем более, рассказывать о них; для монашествующих же беседа с мирянином вообще нежелательна и может состояться только с благословения настоятеля монастыря.

Достаточно весомый источник исследования представляют собой жития святых. Часто жития создавались людьми, которые могли достоверно свидетельствовать о жизни святого. С точки зрения литературоведения, жития написаны по определенным канонам (благочестивое происхождение героя, аскетический образ жизни, описание чудес и т.п.). Однако даже в средневековых житиях святых за каноническими нормами хорошо прослеживаются основные мировоззренческие черты, присущие православию: отсутствие боязни смерти связано с верой в бессмертие души, в воскресение человека в его физическом теле и грядущую жизнь в Царстве Божьем⁴, а также и с пониманием уныния как одного из смертных грехов. Строгий аскетизм святых, непрерывные молитвы необходимы для очищения души и стяжания благодати Божьей. Кроме того, далеко не всегда в житиях святых, почитаемых в православии, просматривается благочестивое происхождение героя: так, святыми могли становиться и люди, искренне раскаявшиеся в своих грехах и посвятивших дальнейшую жизнь Богу (например, Св. Моисей Мурин до принятия монашества был разбойником). Значит, в

¹ Букварь: наука, философия, религия. М., 2001. Т. 1. С. 609.

² С.А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX—XX века. М.; Л., 1957. С. 148—149.

³ Поповкина Г.С., Поповкин А.В. «Православное» знахарство и Церковь: проблема отношений // Религиоведение. 2010. № 3. С. 62—72.

⁴ Православный молитвослов. Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптина Пустынь, 2008. С. 10—11.

житиях можно найти описание пути человека к святости, своеобразную парадигму святости, отражение основных вероучительных положений православия.

Жития святых, подвизавшихся в сравнительно недавнее время (XIX—XX вв.), более биографичны, наполнены подробностями жизни святого, часто содержат многочисленные свидетельства его подвигов и чудес, среди которых значительное место отводится, конечно, чудесам исцеления. О некоторых особо чтимых святых опубликованы отдельные книги с детальным изложением фактов их биографии, а иногда — и собственной прижизненной оценкой будущим святым своего служения, необычайным способностям и т. д. (например, автобиография Святителя Луки (Войно-Ясенецкого)). Таким образом, жития святых представляют собой качественный источник для изучения феномена благодатного дара исцелений.

Наиболее распространен тип святого, обладающего даром исцелений вследствие исключительных подвигов благочестия. Как правило, первые уроки веры будущие святые получали в раннем детстве: родители прививали им любовь к Богу (например, Алипий Печерский, Амвросий Оптинский, Сергей Радонежский, Серафим Саровский, Иоанн Кронштадский; Василий Острожский — черногорский святой, общепочтительный православный подвижник и мн. др.). Нередко ранние годы жизни святого отмечены необычными событиями, которые трактовались современниками как особый знак. Как правило, эти первые знамения в биографии святого получали развитие в его дальнейшей жизни. Так, родители святого могли получить некое возвещение свыше о его рождении (Александр Свирский¹; Симеон Столпник²), либо быть свидетелями необычного поведения еще неродившегося младенца (Кирилл Новозерский³).

Как свидетельстве богоизбранности святой Матроны Московской было расценено появление легкого благоухающего дыма при ее крещении, «нерукотворный нательный крестик» — выпуклость на груди в форме креста, нежелание младенца питаться молоком матери в среду и пятницу⁴. С первых дней жизни младенец Варфоломей (в будущем — святой Сергей Радонежский) «всех удивил постничеством, по средам и пятницам он не принимал молока матери, в другие дни, если Мария употребляла в пищу мясо, младенец также отказывался от молока матери»⁵. Неудачи в обучении грамоте также были преодолены им благодаря горячим молитвам⁶, так же — и Иоанном Кронштадтским⁷,

¹ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. г. Коломна, б/г. В 6 кн. Подписано в печать 1993 г. Кн. 3. С. 390—396.

² Преподобный Симеон, столпник с Дивной горы. [Электронный ресурс] URL: http://stsimeon.bplaced.net/ru/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=55

³ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. Кн. 6. С. 241—255.

⁴ Блаженная Матрона Московская. [Электронный ресурс] URL: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life4629.htm>

⁵ Житие преподобного Сергея Радонежского. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2005. С. 5.

⁶ Там же. С. 10.

⁷ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. Кн. 4. С. 370—383.

Александром Свирским, который, кроме того, с детства отличался кротостью, сторонился развлечений сверстников и «рано начал укреплять свою душу постом».

Алипия Печерского родители отдали в обучение греческим иконописцам, прибывшим украшать Печерскую церковь, после чего Алипий решил принять монашество². Чудесным образом избежал гибели, а позднее был исцелен от тяжелой болезни мальчик Прохор (Серафим Саровский³). С восстановлением здоровья Прохор продолжал успешно своё учение, изучал Часослов, Псалтирь, выучился писать и полюбил чтение Библии и духовных книг, а позднее поступил в монастырь⁴. Нередко в будущем святом с детства «чувствовалось какое-то особое стремление к святости», как, например, в Иоанне Шанхайском и Сан-Францисском, который «игрушечных солдатиков ... превращал в монахов, а крепости — в монастыри» и под влиянием которого «французская гувернантка-католичка приняла православное крещение»⁵.

Детство некоторых святых омрачено потерей одного из родителей (Симеон Столпник, Паисий Угличский, Серафим Саровский), бедностью (Иоанн Кронштадский), но пример родителей и православная вера были утешением в трудностях: «с тех пор как он начал свободно читать, стал он находить постоянную опору и в Евангелии»⁶.

С момента поступления в монастырь, либо с началом обучения или службы на религиозном поприще, будущие святые отличались особенным, исключительным старанием в выполнении возложенных на них обязанностей. Монастырское послушание выполнялось монахами усердно и добросовестно, но, помимо этого, они брали на себя дополнительные обязательства чтения молитв и священных текстов, бодрствования, поста, молчания или других испытаний. Так, Преподобный Ипатий Целебник «непрестанно весь день трудился в послушании монастырском, а ночи он стоял на молитве, мало когда принимая сна. Вкусал он только хлеб и воду, и то в малом количестве»⁷. Симеон Столпник совершал свои молитвы, стоя на столбе⁸. Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский «ходил босиком даже в самые холодные дни, ел однажды в день, а в посты питался лишь просфорой. Для бодрости он по утрам обливал себя холодной водой. В гости не ходил, но нуждающихся в помощи всегда посещал даже в самое неожиданное время и в плохую погоду»⁹. Серафим Саровский «стал молчалником в своей

¹ Там же. Кн. 3. С. 390—396.

² Избранные жития русских святых X—XV вв. М., Молодая гвардия, 1992. С. 113—121.

³ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. Кн. 3. С. 181—192.

⁴ Там же. Кн. 3. С. 181—192.

⁵ Блаженный святитель Иоанн Чудотворец. Предварительные сведения о жизни и чудесах архиепископа Иоанна (Максимовича). Богословские труды. Четвертое изд. на рус. яз., доп. — Братство преподобного Германа Аляскинского. Калифорния. Российское отделение Валаамского общества Америки. М., 2003. С. 42—43.

⁶ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь.

⁷ Там же. Кн. 1. С. 151—154.

⁸ Преподобный Симеон, столпник с Дивной горы.

⁹ Блаженный святитель Иоанн Чудотворец. С. 143—306.

пустыньке»¹ и др. Такие самоограничения должны были способствовать тому, «чтобы простираться все выше и выше в духовном совершенствовании»².

Святые, не бывшие монахами, также проявляли редкостное рвение в деле религиозного служения. Иоанн Кронштадтский добровольно взял на себя обязанность ежедневно служить литургию и причащаться самому, чтобы не «расслабевать духовно». Кроме того, этот святой известен активной, деятельной заботой о бедных и разного рода «провинившихся и порочных людях» (материальная поддержка бедных, оказание медицинской помощи, строительство Дома трудолюбия и др.). Исключительная любовь к людям была содержанием всей его жизни³.

Но подвиг святых состоял не только в ограничении собственных потребностей. Для православного христианина не менее важно уметь смирять свои чувства: чтобы не иметь своей воли, а подчиняться только воле Господа, так как смирение — предшественник благодати⁴. Одно из проявлений смирения — кротость, способность безропотно переносить несправедливые обвинения, унижения, поношения и при этом продолжать дело служения Господу (жития Иоанна Кронштадтского, Василия Острожского, Иоанна Шанхайского и Сан-Францисского и др.).

Примеры особого смирения — в жизнеописании святых, которые были прикованы к постели тяжелыми заболеваниями: Матрона Московская, Матрона Анемнясевская, преподобный Пимен Многоболезненный. Жития либо не указывают точно, в какой момент эти святые проявили дар чудотворений, либо отмечают, что это произошло в юном возрасте (Матрона Московская⁵, Матрона Анемнясевская⁶). Житие святого Пимена Многоболезненного повествует лишь об одном случае исцеления по его молитвам при жизни святого. Однако перед смертью он встал, будто не болел, сам указал место своего захоронения, самостоятельно лег в гроб и умер⁷. Преподобный Агапит Печерский, будучи сильно больным, встал, как совершенно здоровый человек, когда понадобилась его целительская помощь. После излечения пациента он снова стал болеть и умер в день, который предсказал сам⁸. То есть, по житиям, святые, несмотря на свой дар, не хотели избавляться от своей болезни, предпочитая смирение и кротость здоровью.

Вся жизнь этих святых соотнесена со служением Богу и ближним: они посвящали все свое время продолжительным молитвам, совершению церковных таинств (исповеди, причастия, соборования), беседам с

¹ Житие преподобного Серафима Саровского. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2007. С. 44.

² Там же.

³ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. Кн. 4. С. 370—383.

⁴ Букварь: наука, философия, религия. С. 407.

⁵ Блаженная Матрона Московская.

⁶ Житие и подвиг исповедницы Матроны Анемнясевской. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/sv/matrona.htm>

⁷ Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь Кн. 3. С. 291—299.

⁸ Там же. Кн. 2. С. 319—321.

приходящими на религиозные темы, своими молитвами «испрашивая у Господа чудесную помощь недугующим»¹.

Свою болезнь они перенесли кротко, безропотно, воспринимая все происходящее с ними как волю Божию. Болезнь, с точки зрения Православия — не всегда наказание за грехи. Она может быть и испытанием, как в случае некоторых святых-целителей или открывать особую возможность для стяжания Духа Святого, божественной благодати: «Кто переносит болезнь с терпением и благодарением, тому вменяется она вместо подвига или даже более»². Именно терпение в болезни и искренняя благодарность Богу за нее являются свидетельством смирения человека.

Итак, жития святых повествуют об исключительных религиозных подвигах, особом тщании в воздержании от пищи, усердии в молитве, желании сделать свое тело нечувствительным к необходимым потребностям в комфорте и тепле. Такие упражнения должны способствовать, как мы отмечали выше, исправлению греховной человеческой природы и стяжанию Святого Духа. Дополнительные обязанности по чтению молитв и т.п. были потребностью души, так как именно в подобных занятиях они находили успокоение, радость, умиротворение. Подобные состояния характерны для находящихся в благодати Божьей, так как «что от благодати — там радость, мир, любовь, истина» и «благодать надо подогревать огнем ревностного делания, как жар дровами, дабы не потух огонь»³.

В житиях святых, бывших врачами (Святителя Луки (Войно-Ясенецкого), Амфилохия Почаевского, Косьмы и Дамиана бессребреников, Пантелеимона Целителя, мученика Диомида, бессребреников Кира и Иоанна), делается особый акцент не столько на их аскетических подвигах, сколько на бескорыстном служении ближним и безграничной вере в Бога, что составляет особенность описания данного типа святых и, соответственно, условий обретения дара исцелений. То есть, среди святых, прославившихся чудесами исцелений, отчетливо выделяется группа святых-врачей, которые при жизни проявили благодатный дар исцелений. Этот дар развивал уже имевшийся у них талант врачевателя и утверждал их в этом виде послушания.

В житиях многих святых рассказывается о проявлении дара чудотворений (исцелений) после их смерти⁴. Считается, что чудотворения совершаются по молитве перед иконами святого, при обретении его мощей, или в день канонизации. Эта особенность видна в житиях Дмитрия Солунского, Саввы Сторожевского, Священномученика Зотика Сиропитателя, Святителя Еρμοгена, патриарха Московского и всея Руси, Иннокентия Иркутского, Василия Мангазейского, Никиты Новгородского, Ксении Петербургской и многих других. Эти люди при жизни стремились к совершению особых духовных подвигов. Так, Зотик Сиропитатель оставил блестящую придворную жизнь, принял священство и всецело посвятил себя служению ближним: «... открыл двери своего дома для всех нуждавшихся в помощи: лишенным крова,

¹ Блаженная Матрона Московская.

² Преподобне отче Серафиме. Издательская группа Свято-Троице-Дивеевского женского монастыря, б/г. С. 304.

³ Букварь: наука, философия, религия. С. 407.

⁴ Скурлат Е.К. О святом Православии. М.: «Про-Пресс», 2002. С. 64.

странникам, больным и нищим»¹. Святая Ксения Петербургская, желая облегчить посмертную участь своего супруга, приняла на себя подвиг юродства².

Жития рассматривают чудотворение после смерти святого как прославление угодника Божьего, объясняя исцеления «молитвенным предстательством святого перед Господом»³. По-видимому, в подобных описаниях отражается христианское представление о посмертном бытии, согласно которому жизнь человека не заканчивается с окончанием его земного существования. Ключевой момент православия и православной медицины — вера в бессмертие души и в физическое воскресение человека (в молитве «Символ веры»: «... чаю воскресение из мертвых») и грядущую жизнь в Царстве Божьем как в истине⁴.

Проведенный анализ житий православных святых показывает, что наличие в житийных текстах канонических черт, часто воспринимаемых как вымысел, не затмевает нюансов, касающихся особенностей проявления дара врачевания. Жития могут использоваться для конструирования его антропологической модели и, по сути, являются единственным источником изучения.

¹ Священномученик Зотик. [Электронный ресурс] // URL: <http://orthomed.ru/pms.php?id=library.saints.zotik>

² Жития русских святых. Свято-Троицкий Ново-Голутвин женский монастырь. Кн. 6. С. 174—182.

³ Там же. Кн. 2. С. 120—124.

⁴ Православный молитвослов. С. 10—11.

Д.Б. Терешкина (Великий Новгород)

«Земли Российстей... похвало и украшение»: почитание новомученика Евгения в контексте русской агиографической традиции

Исследование настоящего представляет собой не только научную, а зачастую и нравственную проблему, поскольку напрямую затрагивает людей еще здравствующих, события еще актуальные и эмоции еще не остывшие. «Летописного» взгляда на современное нам событие достичь удастся редко, тем более что настоящее и в летописях изображалось чаще всего не в его обыденности, а событиях в той или иной мере исключительных. Именно исключительность события, как правило, и порождает разную его оценку современниками, единственным критерием истинности которой становится время. В нашем случае приходится совмещать упование на суд времени, стремление к объективности оценки с личным отношением к событию, которое мы считаем современным нам, т.е. настоящим. Само событие относится к 1996 г., а процесс реакции на него, в том числе в виде текстов, является продолжающимся процессом в настоящем.

Предмет нашего исследования — отражение почитания русского воина Евгения Родионова, погибшего в чеченском плену 23 мая 1996 г. Необходимо осветить исторические реалии. Мы излагаем события на основании имеющихся данных, совпадающих во всех известных нам источниках и ставших основой широкого почитания¹.

Евгений Родионов родился 23 мая 1977 г. в Пензенской области в рабочей семье. Закончил девять классов общеобразовательной школы в посёлке Курилово Подольского района Московской области, затем работал на мебельной фабрике, учился на шофёра. В июне 1995 г. призван в армию и служил гранатомётчиком на 3-й пограничной заставе на границе Ингушетии и Чечни. 13 января 1996 г. направлен в полугодовую командировку под командование Назранского пограничного отряда, где, прослужив один месяц, попал в плен. 13 февраля 1996 г. вместе с рядовыми Андреем Трусовым, Игорем Яковлевым и Александром Железновым заступил на пост. Во время дежурства ими была остановлена машина «Скорой помощи» под управлением бригадного генерала Чеченской Республики Ичкерия Руслана Хайхороева, в которой перевозилось оружие. При попытке досмотра солдаты были захвачены в плен. После обнаружения их исчезновения с поста солдат сначала объявили дезертирами. Наряд милиционеров нанес визит в дом матери Родионова в поисках бойца. Версия того, что солдаты попали в плен, была принята после детального осмотра места происшествия и обнаружения следов крови и борьбы. Однако попытки поиска и освобождения Родионова и его сослуживцев со стороны воинских властей не увенчались успехом. 23 мая, в день 19-летия Евгения Родионова, после 100 дней плена и жестоких пыток, Родионову и его сослуживцам было предложено принять ислам. Евгений Родионов отказался снять крест, за что был обезглавлен. В убийстве признался боевик Руслан

¹ Источниками данных о Евгении Родионове являются ресурсы интернет, а также печатные издания в виде книг и статей в журналах. В целом все публикации повторяют известные на сегодняшний день сведения о рядовом Е. Родионове.

Хайхороев, убитый затем в 2002 г. во внутренних боях между бандформированиями. В присутствии иностранного представителя ОБСЕ он рассказал: «...У него был выбор, чтобы остаться в живых. Он мог бы веру сменить, но он не захотел с себя креста снимать. Бежать пытался...».

Вскоре после захвата Евгения в плен его мать, Любовь Васильевна, приехала в Чечню на поиски сына-«дезертира». Его командир сообщил ей, что Родионов в плену, но не проявил никакого участия к его судьбе. Л. Родионова вышла на Басаева, тот при всех пообещал ей найти сына, но, когда она вышла из селения, её догнал брат Басаева и нанес женщине побои. В конце концов, Любовь Родионова была вынуждена заплатить боевикам деньги, чтобы узнать место захоронения сына. Тело Евгения мать опознала по нательному кресту и по приметам, которые, по ее словам, «знает лишь мать». Затем результаты опознания подтвердила экспертиза. Отсеченная и обезображенная голова Евгения была найдена позже. Похоронен Евгений Родионов близ деревни Сатино-Русское Подольского района Московской области, возле церкви Вознесения Христова. Посмертно награждён орденом Мужества и орденом «Слава России». Отец Евгения умер спустя 4 дня после похорон сына. Мать стала инициатором почитания Евгения как воина-мученика, погибшего за Христа. Вскоре народное почитание Евгения Родионова приобрело форму национального культа (преимущественно в регионах, связанных с его земной биографией); есть известия о местной канонизации воина Евгения в Сербии, а также о включении в мае 2011 г. «новомученика Евгения Воина» в воинскую панихиду, рекомендованную православным капелланам армии США. На греческих религиозных сайтах Евгений прославляется как православный воин. В России официальной канонизации воина не произошло. Имя Евгения Родионова как героя увековечено в нескольких памятниках, песнях (в том числе балладе Александра Маршала), стихах, фильмах, школьном спектакле, специальной премии на Международном фестивале военного кино, художественных полотнах. Во имя воина Евгения заложены и построены два храма и одна часовня.

В настоящее время мы являемся свидетелями уникального случая установления почитания угодника, и развивается оно по тем же законам, о каковых нам известно еще со времен Древней Руси: от первоначальных записей о подвиге угодника через первые редакции агиобиографий до канонических текстов агиографического круга. Развитие почитания рядового Родионова отражено в многочисленных текстах полу-документального характера, совмещающих многовековую традицию агиографического жанра и реалии настоящего. На сегодняшний момент создана биография воина, приближающаяся к агиобиографии и представляющая собой переходный вид светско-церковного текста, созданного на основании воспоминаний матери почитаемого (симметрично «Повести об Ульянии Осоргиной» XVII в., написанной сыном праведной), в котором соотношение факта и вымысла лежит прежде всего не в системе литературоведческих парадигм, а в контексте религиозного дискурса; священником Георгием Хановым написана детская книга о русском солдате Евгении Родионове, созданная в духе душеполезного чтения «для благочестивых детей»; имеются зафиксированные свидетельства о посмертных чудесах воина Евгения, воспоминания очевидцев, в том числе врагов, от рук которых он принял смерть. Создаются произведения ораторского искусства «на случай»: так, 23

мая 1999 года, на панихиде в память Евгения Родионова протоиереем Александром Шаргуновым было произнесено Слово, опубликованное затем под заглавием «Постигнуть тайну Креста Христова», в котором совместились традиция гимнографических топосов («В то время как вся Россия должна бы увидеть, что это ее национальный герой, в то время, как это событие должно быть поставлено *посередине Церкви, на свеищице, да светит всем в нашем доме*») и заимствованная из западных источников тенденция к развернутым образным сравнениям, представляющим собой «свернутые притчи», которыми любят расцветивать свои речи западноевропейские и американские проповедники (Шаргунов заканчивает свое слово обращением к советским временам, ссылаясь на рассказы очевидцев: «Другой молодой человек в те же годы рассказывал, какие искушения он пережил после крещения. Дьявол начал внушать ему, что внешнее необязательно, пусть в сердце будет вера: зачем крестик носить на шее, можно сказать, напоказ? Когда он уже был готов снять свой крестик, Господь сказал ему во сне: “Крестик — это колокольчик на шее овцы, чтобы Пастырь мог скорее услышать ее, когда она в беде”»)¹. Стоит еще раз напомнить, что подобные проповеди считаются личной инициативой отдельных священников и в правила официальной русской церкви не входят.

Наконец, созданы молитвы и служба Евгению мученику (акафист для келейного почитания), одно из наиболее совершенных гимнографических сочинений, в котором совмещение общехристианских канонов и современных представлений о христианском подвиге не является механическим, а представляет собой гармоничное развитие традиций почитания русских святых, идущих зачастую вопреки государственным установкам. Полу-документальные письменные свидетельства о Евгении Родионове являют тип массовой словесности церковного и околоцерковного бытования, со всеми ее характеристиками и константами. Одной из таких констант является «народное» осмысление проблем государственности, испытаний конкретных людей, служащих государству, а также представление о герое своего времени. Это осмысление происходит в двух направлениях – отражающих (т.е. актуализирующих) настоящее и разрушающих его. Вернее, преломляющих его в каноны агиографической абстракции. По словам В.М. Живова, «существует два подхода к изложению событий частной биографии: исторический (как в летописном повествовании) и агиографический. Оппозиция не является вполне четкой, и существуют хорошо известные примеры взаимодействия исторических и агиографических текстов. Тем не менее, характерные черты агиографического подхода легко опознаваемы: исторические детали опускаются или обобщаются и на их месте появляются стандартные абстрактные формулы <...> События жизни святого рассматриваются при этом как осуществление заранее заданного образца»². Такой подход сейчас наблюдается в тех традиционных агиографических жанрах, в которых веками устоявшие-

¹ Протоиерей Александр Шаргунов. О верности Кресту Христову: К 15-летию со дня убиения воина Евгения Родионова. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/smi/46670.htm>.

² Живов В.М. Разыскания в области истории и предьстории русской культуры. М., 2002. С. 329.

ся литературные каноны реализованы безотносительно сиюминутной ситуации и в которых Евгений прославляется как уже причисленный к лику святых, без рефлексии и оговорок, прямо выражая народные чаяния. Таким каноническим текстом стали Молитва и Акафист мученику воину Евгению.

Примечательно, что схематичное изложение биографии подвижника в акафисте выдерживается без отклонений, и в нем мы видим реалии, т.е. прямое отражение настоящего:

Избранного воина Христова и мученика предивного, поборника святягы веры православныя, *Российскою землею* рожденного и *в земли Кавказстей возсиявшего*, святого мученика *Евгения Нового*, похвальными песньми почитим; ты же, угодниче Божий, яко предстояй пред престолом Царя Славы, от всяких нас бед свободы, с любовию и благодарением зовущих ти: Радуйся, святыи и преславный мучиниче Евгение, скорый помощниче и молитвенниче о душах наших!

Икос 1 Ангелов Творец и Господь Сил, предуведевый благое произволение твое, всеславный мучениче Евгение, *от града Подольска*, избра ты, благодатию своею преобильно ты одари и венцем мученическим ты увенча, и аки предстателя и заступника небеснаго, тебе нам паки дарова.

Впрочем, автор акафиста¹ как будто намеренно уходит от констатации ужасающего настоящего (которое является к тому же слишком актуальным политическим моментом) и называет чеченских боевиков библейским и агиографическим топосом «агаряне» (т.е. враги вообще, «супостаты»), а современных российских военачальников — «воеводами». В акафисте в принципе нет современных «политических» терминов, последовательно выдерживается отход от политического и социального описания событий, безотносительно лиц, народов и проч. — только в пределах извечной в христианстве брани добра и зла. А казнь и мучения Евгения изображены как испытание, но не волею злодеев, которые — лишь пассивные исполнители дьявольской силы для прославления Евгения во Христе.

Кондак 2: «...егда во время служения твоего воинского плениша ты агаряне в земли Кавказстей, идеже ты прибыл еси непоколебим в вере православней, веры ради страдание претерпел и смерть приял лютую еси». *Икос 4*: «Слышавшее злочестивые воеводы российстии о пленении твоём, всеславный Евгение, отступником и изменником быти ты мняху. Мы же, ведуще ты, яко истиннаго воина Христова, чести отечества твоего не посрамившего и веру Православную во страданиях твоих сохранившего, таковыя похвалы приносим ти».

Примечательно, что в пассаже о подозрении Евгения в дезертирстве гимнограф, употребив оценочное прилагательное «злочестивые», сохранил верность справедливости и употребил к действиям военачальников

¹ Непосредственно на конференции «Настоящее как сюжет» (Тверь, 2013) автору статьи посчастливилось познакомиться с автором акафиста мученику Евгению. Он попросил представлять его как «Евгений Владимирович Храповицкий, современный гимнограф». Благодарю Евгения Владимировича за ценные сведения об обстоятельствах создания акафиста и предоставление его текста; ранее мною была использована версия, размещенная в сети интернет.

чальников прошедшее время (имперфект), т.е. «тогда, на момент сомнений», а настоящее — ко времени почитания («Мы же введуще»).

К другим реалиям, читающимся в акафисте, относится описание казни Евгения (несомненно, выдержанное в абстрагированном агиографическом ключе) (Икос 5: «Видевши неверные агаряне знамение Креста Господня на вые твоей, святой Евгение, разсверепеша зело и мукам горьким тя предаша»), упоминание о «триех воинех русстих, иже с тобою, пречудный Евгение, во узах агарянских скорбный путь проходиша» (Икос 6), констатация тяжелого положения нашей родины, «зане многия растленныя обычаи нечестивые люди введоша в страну нашу и теми крепость наша оскуде» (Кондак 10) и даже сообщение об обилии песенно-поэтических произведений в честь Евгения: «многое множество хвалебных песен, воспеваемых ти, несть довольно, дабы по достоянию восхвалити тя» (Кондак 11).

Настоящее проявляется в гимнографических текстах о войне Евгении не только в упоминании реалий. *Преломление* настоящего времени в гимнографическом жанре на примере акафиста воину Евгению наблюдается:

1. В именовании угодника «Евгением Новым», т.е. просиявшим в настоящее время, почитаемым как новоявленный святой. Абстрагирование проявляется также в причислении Евгения Нового к ранее просиявшим святым (Икос 5: «древлим страстотерпцам равночестен и новым мученикам равнославен») В определении подвига Евгения гимнограф обращается в отдельной молитве к страстотерпчеству последнего русского царя: «Ему же ныне предстоиши с Царем-искупителем Николаем, ангелы и всеми святыми».

2. В грамматическом настоящем: (действительных причастиях настоящего времени («предстояй перед престолом Царя Славы», «молий») и в акафистном славословии («Радуйся, радуйся...»).

3. В наречиях и лексических конструкциях с семантикой настоящего времени: «радуешься и веселишься *ныне* в чертозах небесных», «яко и по преставлении своем с нами пребываеши».

4. Абстрагирование более всего проявляется в употреблении агиографических топосов, особенно — в именовании Евгения: «воин Христов», «скорый помощниче и молитвенниче о душах наших», «всеславный мучениче, предстатель и заступник небесный, светлое звездо» (с дополнением: «Российския земли»), «твердейший адамант», «Боготечная звезда, стена крепкая и твердая ограда». Такие именования Евгения — уход от его земной ипостаси, кажущейся нам слишком приземленной, сиюминутной. Прославление пограничника, пострадавшего в современном политическом конфликте, ставит современного юношу в ряд христианских святых, прославившихся сотни лет назад. Для христианского сознания это неопровержимая истина, и переход простого смертного из брэнного настоящего в вечное (т.е. истинное настоящее) случилось в момент осуществления воли Божией, когда Евгений, опять-таки по древнему гимнографическому выражению, был «усечен во главу».

5. Наконец, преломление настоящего в гимнографии выражается в «возвращенном настоящем» (Икос 1: «Ангелов Творец и Господь Сил <...> избра тя, благодатию Своею преобильно ты одари и венцем мученическим ты увенча, и аки предстателя и заступника небеснаго, тебе нам *паки дарова*»). Настоящее как сюжет воплощается в сознании гимнографа в частном коротком пути, в котором человек проходит

испытание во имя Христово. И если это испытание во время земной жизни человек проходит во славу Божию, для него настоящее перестает быть сюжетом, поскольку предстояние угодника Господу вечно, бесконечно и потому — вне-событийно.

Итак, настоящее в текстах, прославляющих новомученика Евгения, проявляется в двух своих разновидностях: грамматическом и семантическом. Семантическое настоящее в текстах двух ветвей почитания не совпадает. В том направлении, которое добивается канонизации Евгения Родионова с помощью документальных свидетельств, настоящее обозначает историческое настоящее. В традиционных агиографических жанрах настоящее семантически расширяется: оно включает не только собственно историческое время (оно явлено в конкретных реалиях, упоминаемых в тексте), но и *«вечное настоящее»*, *«возвращенное настоящее»* и *«истинное настоящее»*. Примечательно, что именно вековая литературная традиция прошлого становится гарантом расширения настоящего, уводящего его из сиюминутного в вечное и истинное, что совпадает лишь в религиозном дискурсе, поддерживаемом агиографическим канонем.

А.А. Голубкова (Москва)

Репрезентация настоящего в романе Дмитрия Данилова «Горизонтальное положение»

Роман московского прозаика Дмитрия Данилова словно специально написан для того, чтобы продемонстрировать самые разнообразные формы отношения с настоящим. Во-первых, повествование в нем идет исключительно в настоящем времени. Во-вторых, роман состоит из ежедневных записей, которые делаются как бы синхронно происходящему, то есть запись якобы происходит в самый момент проживания. В конце романа стоит дата — «15 января 2009 года—14 января 2010 года». И действительно, писатель скрупулезно отмечает каждый день календаря, не пропуская, насколько удалось заметить, ни одного, разве что иногда объединяя в одну главку несколько следующих подряд одинаковых дней: «1, 2, 3, 4, 5 и 6 июля / <...> Дома, праздность, мелкая деятельность. Время от времени — прием препарата ортофен. Время от времени — принятие горизонтального положения и погружение в сон»¹. Многим критикам такая форма романа показалась чем-то искусственным. Между тем, произведение такого типа вовсе не является для Данилова случайным. К этой форме писатель шел более десяти лет, постепенно переходя от условно ранних (то есть написанных в начале 2000-х годов), более или менее привычных «реалистических», иногда с элементами фантастики, рассказов к прозе подчеркнута обезличенной. Задача подобного повествования была им поставлена сознательно, то есть важно, видимо, было подчеркнуть как раз момент проживания настоящего и исследовать различные способы репрезентации.

На первый взгляд, более актуальной здесь оказывается натуралистическая традиция, то есть показ жизни такой, какая она есть. Недаром некоторые читатели и первые наивные критики восприняли эту книгу в прямом смысле как собрание подробных ежедневных записей обо всем, что случилось с автором в течение дня, недели, месяца и целого года. Но не все тут так просто. Во-первых, на самом деле Даниловым был произведен достаточно жесткий отбор фактов. Например, в книгу не вошло все то, что можно условно назвать «личной жизнью» автора. Единственное исключение — запись от 9 июля, включающая упоминание «маленького семейного торжества в узком семейном кругу»². И на этом все — между тем как домашняя жизнь и семейное общение при условии того, что герой в основном работает дома, не могут не занимать значительной части его времени. Точно так же и в описании различных литературных мероприятий Дмитрий Данилов, как нам представляется, сознательно ограничивается самым общим, исключая более мелкие подробности и индивидуальные впечатления для создания обобщенной картины.

¹ Данилов Д. Горизонтальное положение. М., 2010. С. 165.

² Там же. С. 170.

Во-вторых, ближе к концу книги писатель, как бы «устав» от принятых на себя обязательств, начинает пропускать записи, размещая в тексте даты не в хронологическом порядке, а чисто графически — просто перед каждым новым предложением: «13 октября / Повествование становится все более отрывочным. / 14 октября / Потому что сколько уже можно. / 15 октября / Сколько уже можно описывать все эти бесконечные поездки на автобусах, метро и такси. / 16 октября / Все эти объезды из Кожухово и приезды в Кожухово»¹ — и так далее с одним исключением до последней обширной записи, датированной 13 января. И в этой завершающей книгу главе происходит своеобразное обнажение приема. Данилов последовательно описывает работу над романом: «Как хорошо, что это наконец закончилось. / Как хорошо. / Не нужно теперь мучительно вспоминать пустые, ничего не значащие подробности прошедших дней. / Не нужно мучительно вспоминать, в какой именно день произошло то или иное событие. / Не нужно мучительно думать о том, что же написать об этом дне или вот об этом»². Как видим, принцип спонтанности и непосредственности записей все равно оказывается фикцией, в чем писатель сам честно признается в конце книги. Получается, что при всем правдоподобию получившегося результата, фиксация жизни «как она есть» все равно требует художественного усилия автора.

На самом же деле «Горизонтальное положение» — это настоящий роман, написанный в форме дневниковых заметок. У этого романа можно выделить несколько структурных уровней. И если вначале кажется, что повествование держится исключительно на датах, играющих важную семантическую и графическую роли (именно даты разделяют текст романа на разные по объему и значению фрагменты, то более пристальный взгляд выделяет постоянно повторяющуюся матрицу — пробуждение, выход из дома, поездка куда-либо, возвращение, принятие горизонтального положения, сон. Эти события описываются практически одними и теми же словами, так что читателю на каком-то этапе начинается казаться, что в жизни героя ничего не происходит. Но это неправда. На этом фоне Даниловым очень подробно и обстоятельно описываются, во-первых, путешествия, во-вторых, разнообразные перипетии с многочисленными работами, в-третьих, попытка жить правильной религиозной жизнью, в-четвертых, проблемы со здоровьем, из-за которых, собственно, и не удается правильная религиозная жизнь. Все эти четыре сюжетные линии писатель отчасти маскирует под ежедневную повторяющуюся рутину, но у него, естественно, это не получается, потому что при всем однообразии жестов и движений человеческая жизнь все-таки к ним не сводится. И на протяжении одного описанного в романе года с героем на самом деле происходит много интересного — взять хотя бы миссионерскую поездку в Архан-

¹ Там же. С. 300—301.

² Там же. С. 316.

гельскую область или же путешествие на книжную ярмарку в Нью-Йорк.

Однако и несколько наивный читатель, утверждающий, что в романе нет ничего, кроме «бесконечности безликой повседневности»¹, все-таки отчасти прав. Именно такого впечатления и добивается Дмитрий Данилов, разрабатывая свою максимально отстраненную манеру повествования, в которой почти невозможно обнаружить эффект авторского присутствия. В романе «Горизонтальное положение» писатель мастерски использует разнообразные средства русской грамматики для создания или же имитации монотонного безэмоционального повествования. При этом ему удается обходиться вообще без местоимений, так или иначе обозначающих присутствие в тексте автора или героя-повествователя. Читателю кажется, что автор пишет от третьего лица — по крайней мере, на это все время намекает контекст описываемых событий и сознательно создаваемая дистанция, но на самом деле — это первое лицо. Писатель рассказывает «о себе», но в то же время как бы и не о себе, и в результате получается, что лирический по изначальной интенции текст создается эпическими средствами.

К этим средствам относятся безличные предложения: «Очень скользко и неудобно»; отстраненные описания: «Тротуар покрыт сплошным, хоть и тонким, слоем льда», в том числе и собственных переживаний: «Быстро идти не получается»; номинативные предложения: «Место у окна, хороший обзор»; предложения с использованием отглагольных существительных: «Продвижение по обледенелому тротуару Святоозерской улицы»; сослагательное наклонение: «Надо бы не опоздать» и т.д. Но и лирическое начало при всей своей редуцированности здесь все-таки имеется. Даже в приведенных примерах, если к ним как следует присмотреться, можно обнаружить авторское присутствие. Скользко и неудобно — кому? Кто замечает, насколько тонок слой льда? У кого не получается быстро идти по обледеневшему тротуару? Кто боится опоздать на автобус? Кто садится в автобусе у окна и начинает рассматривать окрестности? Конечно же, герой-повествователь фактически, так сказать, незримо присутствующий в каждом предложении романа. Объективность, таким образом, является точно такой же искусной имитацией, как и подлинность ежедневных записей в дневнике. Зато эта скудная поэтика, на наш взгляд, позволяет высвободить скрытый изобразительный и смысловой потенциал художественного произведения.

Некоторые из критиков, уже успевшие высказаться о «Горизонтальном положении», так или иначе сводят этот роман к одному приему, воспринимая всю виртуозную словесную эквилибристику исключительно как оторванный от реальной русской жизни литературный эксперимент. «Русский язык и без того пострадал от нашествия варваризмов, а в наши дни ему стали навязывать чужие грамматические

¹ См., например, колонку С. Белякова [Электронный ресурс] // http://www.chaskor.ru/article/blistolnaya_pobeda_kota_leonardo_19961.

формы. <...> Абсолютный чемпион здесь московский писатель Дмитрий Данилов», — пишет Сергей Беляков¹. Видимо, по мнению критика, позволенное Леониду Добычину — совершенно не позволено Дмитрию Данилову, считающему именно Добычина одним из своих литературных предшественников. Интересно также, что литературный эксперимент, по мнению многих, производится исключительно ради литературного эксперимента. Возможно, это так и есть, но только не в отношении Дмитрия Данилова, чей творческий поиск, как нам представляется, существует в тесной связи с запросами нашего времени. К примеру, одна из самых интересных проблем, затронутых в романе и имеющих прямое отношение к проблеме репрезентации настоящего, — это соотношение проживаемого события и его описания: «Надо заканчивать. / Хватит уже. / Пора. / Постановка последней точки. / Описание постановки последней точки»². Собственно говоря, крайне современна уже сама форма этого романа, похожего в том числе и на ежедневные записи в Живом журнале. Еще более современна поставленная в «Горизонтальном положении» проблема соотношения общего и частного, типического и индивидуального. Где и как может проявить себя человек во времени всеобщей стандартизации и почти полного стирания различий между людьми и предметами? Данилов показывает, что даже если постараться убрать из повествования все личное, в нем все равно будет некий неделимый остаток — своя собственная судьба, свой собственный взгляд на вещи, свои собственные ощущения от происходящего. Проблема эта в романе прямо не решается, вероятно, она и не может быть никогда решена, но сама ее постановка и особенно — в такой вот форме — является, на наш взгляд, необыкновенно важной.

Еще одним общим местом по отношению к Данилову является его стилистическая преемственность с творчеством писателя Анатолия Гаврилова, доходящая, по мнению некоторых критиков, чуть ли не до прямого подражания³. Отчасти это верно — у Гаврилова тоже можно найти номинативные предложения или же использование перечисления вместо описания, тем не менее, различий здесь, безусловно, больше, чем сходства. Во-первых, у Гаврилова есть рассказы, написанные от первого лица, да и во всех остальных случаях он не пытается вывести за скобки повествования свою авторскую позицию. Во-вторых, Гаврилова совершенно не интересует современная жизнь, да и вообще реальность представляется ему безблагодатной и полностью лишенной красоты⁴, в то время как Дмитрию Данилову удастся увидеть даже в самых непривлекательных вещах какую-то особую красоту и экзи-

¹ См.: <http://www.bp01.ru/public.php?public=798>.

² Данилов Д. Указ. соч. С. 317.

³ См., например, статью В. Топорова [Электронный ресурс] // http://www.chaskor.ru/article/kriticheskij_realizm_chto_i_kak_15794.

⁴ См., например, миниатюру «Ну где же розы?»

стенциальную значимость¹. В-третьих, в произведениях Анатолия Гаврилова очень жестко противопоставлены идеальное и реальное, чего у Данилова нет вовсе — мир у него несовершенен и как-то особенно хорош именно в этом своем несовершенстве. В-четвертых, оба писателя используют в своих произведениях эстетику абсурда, но если у Гаврилова она обозначает принципиальную невозможность достижения идеала, то у Данилова абсурдной оказывается часть современной жизни, связанная с бездумным автоматизмом и механизацией человеческих жестов и движений.

Роман «Горизонтальное положение» — книга для нашего времени крайне важная и безусловно знаковая. И прежде всего потому, что роман не пытается втиснуть современную жизнь в рамки не свойственной ей проблематики. В отличие от многих других писателей, берущих классическое литературное произведение и подтягивающих к нему имеющийся у них материал, Дмитрий Данилов обращается непосредственно к современной жизни и находит в ней то же самое, что всегда интересовало русских писателей — проблему существования личности в обществе и в истории. И его роман о настоящем тем самым оказывается устремленным в будущее, в то время как большая часть современной литературы, наоборот, постоянно воспроизводит прошлое.

¹ К примеру: «... дом, построенный при Хрущеве, пятиэтажный и убогий, с низкими потолками, такие дома считаются некрасивыми, хотя они и не лишены какого-то особого очарования, и сейчас, когда прошли десятилетия, можно сказать, что они прекрасны» (рассказ «Солнце»).

С.Н. Еланская (Тверь)

«Ностальгия по настоящему»: парадоксы кинематографического конструирования современности

Я не знаю, как остальные,
Но я чувствую жесточайшую
Не по прошлому ностальгию —
Ностальгию по настоящему.

(А. Вознесенский)

Всякий раз, встречаясь со своеобразием эстетического, приходишь к осознанию, насколько эта сфера спорная и представляет собой поле для различных дискуссий, выходящих далеко за рамки собственно искусства. При обозначении *настоящего* как сюжетообразующего элемента кинематографа приходится сталкиваться с рядом парадоксов. Лейтмотивом размышлений о современном отечественном кино как нельзя лучше подходят стихи Андрея Вознесенского, образно выражающие отношение к настоящему. Цель предлагаемой статьи — выявление тенденций, наметившихся в нашем кинематографе, способствующих, так или иначе, формировать *настоящее*.

1. *Парадоксальность* конструирования современности выражается, прежде всего, в слабом её *осознании*. Помещая «сюжет о настоящем» в общий социокультурный контекст, ярко обозначается проблема осмысления *настоящего*. Среди социологов наиболее полно и последовательно культурологический аспект темы разрабатывает и заостряет глав. ред. журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей. По мнению его и ряда профессиональных медиатехнологов (напр., К. Эрнста), налицо «кризис нашей способности адекватно моделировать и объяснять жизнь». Даниил Борисович неоднократно подчёркивает возникающие, с одной стороны, множество типов и вариантов культурных практик, стилей, поведенческих программ, с другой же — изменения зон ответственности, нашей чувствительности к тому или иному осознанию реальности; чуть ли не упрекает ранее чутких художников, работающих как с авторской культурой, так и с массовой, в сегодняшней неспособности полноценно интерпретировать природу происходящих сдвигов. «Возникает впечатление, что отечественные авторы либо боятся, чуть ли не пасуют перед своим временем, либо попросту подкуплены коммерческим шоу-бизнесом».

Настоящее лишено привлекательности, поэтому не вписывается в народные схемы миропонимания. Само современное российское кино и локально оторвано от Родины: ностальгия здесь проявляется в самом прямом смысле этого слова. Парадоксально, но по большей части оно существует *вне* России, имея авторитетное представительство на западных фестивалях (о чём, впрочем, неизвестно соотечественникам). К слову, размышления об адекватности их творений российским реалиям, о правдоподобии, занимают умы наиболее маститых авторов и являются предметом их рефлексии. Поэтому для нас важным было до словно привести слова самих кинематографистов.

2. «*Ностальгия по настоящему*». Рассматривая социальную реальность в фокусе отечественного кинематографа, уместно в связи с этим

¹ Дондурей Д. Ночной и дневной народы: Язык табуирует жизнь // Искусство кино. 2012. № 4. С. 12.

заострить вопрос: насколько российскому кинематографу удаётся конструировать именно *современность*. Можно ли назвать хотя бы пару-тройку недавних отечественных лент, способных послужить «опознавательным знаком», документом эпохи?

В чём же выражается «ностальгия по настоящему»? Помимо вышеуказанного социокультурного фактора/обстоятельства, на конструирование «уходящей натуры» (в весьма дурном смысле) работают и кинематографисты. Широкое распространение получили картины, отсылающие к ретро-памяти зрителя, спекулирующие и довольно неаккуратно подражающие мотивам и сюжетам советских кинолент, куда можно включить и многочисленные сериалы «о нашей жизни» весьма сомнительного качества, заимствующие, за отсутствием фантазии, и названия давно полюбившихся фильмов (напр., «Моя любовь»). К ним нередко применяется эпитет «папочкино/папино кино» (пришедший к нам от французского кино и ехидно приставший к предшественникам «новой волны»), понимаемый в разных смыслах, главный из которых, в отечественной интерпретации, подразумевает малоудачную спекуляцию на «хороших добрых традициях» кино советского и апелляцию, как правило, к юному зрителю¹. Ностальгия, вызванная, возможно, знакомыми «старыми песнями о главном», довольно-таки странная, учитывая при этом, что явно другое мировосприятие молодой аудитории авторами таких псевдо-ретро-опусов игнорируется. Советские стандарты провоцируют подражание, что вызывает, однако, вопросы о времени действия. Совершенно точно данную тенденцию выразил Т. Адорно: «На вопросы, почему что-то становится предметом подражания или почему о чём-то рассказывается так, будто это реально происходящие события, хотя это далеко не так и только искажает реальную действительность, нет ответа, который убедил бы того, кто задал такие вопросы. Перед вопросом “к чему всё это?”, содержащим в себе упрёк в практически-реальной бессцельности искусства, произведения искусства беспомощно умолкают»².

Кроме того, на кинематографическую авансцену действительно вышли «папины дети», которые, подчас, невольно воспроизводят родительские приёмы. Однако наблюдается и противоположная тенденция, способная внести свежую струю в конструировании настоящего. К. Разлогов свидетельствует о неожиданном прорыве *нового поколения* в кинорежиссуру, о появлении *нового* типа кинематографа, который он предлагает назвать «новорусское кино»: «это искусство разительно отличается от фильмов представителей старшего поколения»³. Следует ли в данном случае констатировать действительно наблюдающийся за последние лет 20 разрыв творческих поколений или же, вслед за Разловым, объективно оценить вклад «новых русских» авторов? Неоспорим тот факт, что потомки известных кинематографистов, мастера, воспитанные не только кинематографическими просмотрами (к которым они с детства имели доступ благодаря родителям), но и в значи-

¹ См.: *Еланская С.Н.* Современный отечественный кинематограф в контексте массовой культуры // Философ в пространстве культуры: к 60-летию Б.Л. Губмана: Сб. науч. ст. Тверь: ТвГУ, 2011. С. 91.

² *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 178.

³ *Разлогов К.Э.* «Новое русское кино» как воплощение духа времени // История страны/История кино. С. 376-377.

тельно большей степени просмотрами телевизионными.¹

3. *Соотношение факта и вымысла в конструировании модели современности.* Г. Лукач считал наглядность особенностью кинематографа как «популярнейшей формы мимесиса». «Кинематограф может — именно в силу аутентичности — наделять самую безудержную фантазию наглядностью реальности и её очевидностью»². Для современного отечественного кино проблема *наглядности* обозначена достаточно остро. Наглядность здесь выступает неперенным условием, поскольку совершенно необходима в качестве инструментария моделирования социальных практик, ожидаемых от массового кино, и способствующих конструированию современности.

Сюжет (по Эко) — это «история» (the story, la storia) как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т. е. прыжками вперёд или назад), описаниями, обсуждениями, замечаниями в скобках, а также со всеми языковыми приёмами. Согласно этому определению, сюжет повествовательного текста совпадает с его дискурсивной структурой»³. Таким образом, согласно У. Эко, производимое тройным членением впечатление «столь велико, что перед лицом этой гораздо более сложной конвенционализации и, стало быть, гораздо более сложной формализации, чем все остальные, мы вдруг начинаем полагать, что имеем дело с языком самой жизни. И тогда на белый свет является метафизика кино»

По мнению У. Эко, гипотеза тройного членения помогает объяснить тот специфический *эффект жизненной достоверности*, который возникает в кино⁴. К кино, как ни к какому другому искусству, предъявляются высокие требования достоверности. Эту жизненную достоверность воспроизвести чрезвычайно сложно. Отсюда, на наш взгляд, трудности и даже, порой, опасности с построением сюжета. Среди киноавторов, которые справляются с задачей повествования истории, например, Андрей Звягинцев.

В конструировании современности наглядность неразрывно связана с давно прорабатываемой и обсуждаемой *проблемой правдоподобия и достоверности* в российском кино. Например, в «Елене» мир ублюдков (по констатации кинокритика Н. Нусиновой) узнаваем и правдоподобен. Вообще, что касается достаточно громко прозвучавшей и титулованной картины «Елена» Андрея Звягинцева, то определение её самым автором как истории *бытовой*, представляется, должно бы снять все вопросы о правдоподобию. Более того, в Европе режиссёру объяснили, что у фильма есть даже жанр: «кухонная драма». А. Звягинцев объясняет собственные приёмы построения сюжета о настоящем так: «В “Елене” события происходят в 2011 году, это Москва, наша с вами реальность, родное телевидение. Мне показалось, что в таких обстоятельствах надо двигаться в направлении реалистического существования. Сама история это диктовала»⁵. Он перечисля-

¹ Разлогов К. Э. Там же.

² Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. С. 168.

³ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: «Симпозиум», 2005. С. 54.

⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: «Симпозиум», 2002. С. 215—216

⁵ Звягинцев А. Никаких символических смыслов: Мастер-класс режиссёра // Искусство кино. 2012. № 4. С. 104.

ет, как, например, приходило из жизни, цитата из жизни, появление гастарбайтеров, которых не было в сценарии, — «никакого дополнительного смысла не несут, кроме, может быть, того, что это примета нашей сегодняшней реальности. Знак времени»¹. По словам режиссёра, и семья Серёжи (упомянутый *мир ублюдков*) представляется ему совершенно достоверной и правдивой².

В качестве противоположной тенденции наблюдается всё более становящиеся предпочтительными для режиссёров формы *притчи*, погружение в пространства *мифа*, *сказки* (отражающееся в названии «Сказка про темноту», абстрактный «Дом ветра»). Это невольно создаёт впечатление *бегства от реальности*, страх перед настоящим, несмотря даже на, местами, гиперреализм указанных картин. Совершенно беспощадные критики и социологи кино, выводя указанную тенденцию из русской литературы, объясняют этот не совсем обычный для отечественного кинематографа «модный приём, превратившийся в штамп и больше свидетельствующий о бессилии выстроить интересный сюжет, представить привлекательный характер, о стремлении обойтись без драматургического и режиссёрского мастерства»³. В результате зритель остро ощущает разрыв между экраном и реальностью.

4. *Тематика сюжетов о настоящем.* Без претензии на всеохватность попытаемся обозначить основные темы современных сюжетов.

Обращение к повседневности как сюжет. Чем было богато кино советское, в каком направлении продолжает работать европейское кино и, в немалой степени, кино американское, и что почти утрачено современным отечественным — мастерство в изображении повседневной реальности. Одно из важнейших условий кинематографического конструирования современности — это обращение к повседневности. Из довольно распространённых сюжетов о повседневности, например, как современная реалья выступает адюльтер (одна из излюбленных тем культурологических изысканий Кирилла Разлогова, обнаруживающего отечественные «опасные связи» ещё с «Любовниками» Луи Малля). Так, отдают лёгким французским флёром «Любовник» В. Тодоровского, «Связь» А. Смирновой, «Измена» К. Серебrenникова.

Между тем, всё отчётливее замечается, что сюжеты, «высосаны из пальца». Представляется, что снимаемые в последние годы фильмы соответствуют следующим тенденциям. Это, во-первых, т.н. «чернуха», то претендующая на гиперреализм, но нередко фальшиво-мелодраматичная, то впадающая в крайний артхаус, опять же с претензией на некое социальное высказывание. Наиболее ярко в данном контексте выражена *тема провинции*, российской унылой глубинки, неумытой, и неустроенной, населённой людьми дикими, нравов звериных, гипержестоких. Это, к примеру, «Однажды в провинции» Кати Шагаловой, «Сказка про темноту» Н. Хомерики и его же «Сердца буранг», «Сибирь. Монамур» С. Росса. Два выразительных фильма с идентичным названием «Жить» — реж. Ю. Быкова и, более известный,

¹ Там же. С. 114—115.

² Там же. С. 108.

³ Социология и кинематограф / Под общ. ред. М.И. Жабского М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 551.

Василия Сигарева. Последнее кино кинокритик А. Шпагин оценил как «сверхфестивальное, зашкаливающее. Именно такое кино и получает на международных фестивалях все главные призы, именно его и пародировали недавно в “Большой разнице”: грязь, провинция, алкаши, мрак, пьяные убийства, ужас, серость, адская тоска... У фильма чрезвычайно точное название. Жить — это единственное, что могут показать нам люди, единственное, что им остаётся...»¹

Этой же теме вторит и снятый немного ранее (задуманный ещё раньше) необыкновенно честный фильм «Дикое поле» (реж. М. Калатошишвили). Главный герой — молодой врач Дмитрий Васильевич — живёт и работает, можно сказать, на краю света, в затерянном, пустынном месте, буквально в диком поле, в нечеловеческих условиях. Нет ни лекарств, ни элементарного медицинского оборудования. Тем не менее, лечит своих пациентов — местных мужиков, таких же диковатых, подстать этим первобытным условиям. Отличительная черта фильма в том, что авторы и главный герой, молодой врач, несмотря на всю депрессивность и озлобленность этих всеми покинутых людей, их непутёвую жизнь, беспробудное пьянство, ощущают к нему симпатию. По этой же причине и не оставляет их молодой врач. Все его коллеги давно уехали, он — единственный лекарь во всей округе. Видимо, авторы выход из этого состояния разрухи и неустроенности видят в таких людях, как их юный герой, человек долга, мужественный, волевой, с чувством ответственности и, что может быть, самое главное, он искренне привязан к своим пациентам, которые тоже к нему расположены и заботятся о нём².

Удачный пример *настоящего фильма о настоящем* — «Дочь» (реж. Н. Назарова, А. Касаткин). Ювелирно построенный сюжет повествует о природе преступления и прощении. На фоне невероятно красивых, но запущенных пейзажей российской глубинки — что для современного русского кино стало «общим местом» — разворачивается тоже, казалось бы, распространённый сюжет о похождениях маньяка. Присвоивший себе высшую миссию карать порок и скверну, он убивает девчонок, «погрязших в разврате». Однако в центре внимания автором оказывается *дочь*, её любовь, дружба, чувства, переживания. И *отец* — священник, которому отводится особая роль в расследовании. Обнаруживающая несомненные параллели с «Чучелом» (изгой — общество), картина, основанная на личных детских впечатлениях автора сценария Натальи Назаровой, потрясает и подкупает глубиной и истинным проникновением в *настоящее*. Достоверность обеспечивается тем, что настоящее есть подлинное.

Социально-«зеркальный» сюжет — *жизнь олигархов*, повседневная реальность обитателей «Золотой мили». Безупречность сюжета «Елены» с точки зрения достоверности уже отмечалась. Из недавно вышедших — «Духless» (реж. Р. Прыгунов, сын Л. Прыгунова), «ПираМММида». Парадокс: мы мало что знаем об олигархах в действительности. Некоторые подобные сюжеты не избежали заимствования из зарубежных первоисточников, одновременно чрезмерного использования штампов и социальных стереотипов. В результате моделиру-

¹ Шпагин А. «Кинотавр» на randevу с форматом // СК-новости. 2012. № 7—8 (297-298). С. 22—23.

² Социология и кинематограф. С. 536.

ется малоузнаваемая социальная реальность, вызывающая недоумение. По-видимому, такие фильмы имеют достаточно высокую социальную направленность. А Звягинцев же предостерегает зрителя от превратного понимания основного конфликта «Елены» как «классовой борьбы»¹. Зрительское непонимание также порождает парадокс, заключающийся в себе слабые возможности конструирования современности. Не случайно такой резонанс произвело творчество В. Гай-Германики (при всей его неоднозначности, спорности), когда на экране зритель увидел собственные квартиры, а не гламурные, позолоченные апартаменты, а кинокритики констатировали использование нового киноязыка, приближенного к документальной манере.

В качестве отголоска глянцевого красивой жизни выступают *сюжеты о столице* как некой «точке (страшный фильм «Точка») отсчёта», *Москве как главном и единственном канале вертикальной мобильности*. Из сравнительно удачных на «заданную тему» фильмов — «Глянец», «Попса», «Нулевой километр» «Слушая тишину». «Опрокинутый миф о Золушке», её возвращение обратно в глубинку представлен в уже упомянутой социальной драме «Однажды в провинции».

Невозможно оставить без внимания ставший уже избитым *криминальный* сюжет, в котором настоящее предстаёт зрительским бандитским кошмаром, нередко разбавленный «чёрным юмором» («Жмурки», «Соловей-разбойник»).

5. Болезненная тема — *герой времени, герой настоящего*. Кинокритики почти радостно констатируют отсутствие в сегодняшнем российском кино внятного героя, зрителя же вместо предложения готовых моделей социальных практик вводят в ещё большую растерянность и недоумение, окончательно разрушая его хрупкую реальность повседневности. Здесь, на наш взгляд, дискуссия носит методологический характер. Можно сколь угодно много злопыхательствовать, огульно обвинять авторов в неспособности представить живые характеры реальных героев и стремлении поэтизировать «дебилов» и «придурков» (как нередко выражаются критики-морализаторы), можно же признать культурный факт. Противоречивы и маргинальные «герои» почти всех заметных современных кинолент: «Пропавший без вести», «Овсянки», «Изгнание», «Как я провёл этим летом», «Настройщик», «Бубен, барабан», «Волчок», «Жить», «Кочегар» Алексея Балабанова как логическое продолжение «Братьев», его последний фильм «Я тоже хочу»². Настоящий парад фриков — блистательное «Шапито-шоу», заслуживавшее специального разговора. При явной констатации *пограничных ситуаций* в этих фильмах наблюдается, что их герои неоднозначны, двойственны.

Опытный медиатехнолог Константин Эрнст подчёркивает симптоматичность привлекательности фриков в качестве главных героев-протагонистов самых успешных телепроектов десятилетия. Он объясняет интересующую и нас парадоксальность стремлений зрителей ассоциировать себя с фриком тем, что «в изменившемся и не артикули-

¹ См.: Звягинцев А. Никаких символических смыслов: Мастер-класс режиссёра.

² Когда материал готовился к публикации, пришла печальная весть о кончине Мастера, режиссёра Алексея Балабанова. Памяти честного автора, всегда стремившегося максимально адекватно обнажить настоящее, хотелось бы посвятить статью.

рованном времени человек идентифицируется с героем, который легко и свободно нарушает все существующие правила. Обычный зритель не находит в себе силы нарушать их в обыденной жизни. Фрик на телеэкране делает то, что внутренне желает телезритель»¹. На мой взгляд, — его же придерживается и ряд моих студентов, которым проблема идентификации особенно близка, — адекватнее всего данную тенденцию отразили «Неадекватные люди» Романа Каримова.

Авторитетные киноведы пришли к выводу, что предложить готового героя как воплощение модели социальных практик, стилей жизни, затруднительно, практически невозможно. Вместо этого предлагается рассматривать *человека*, помещая его в антропологическое поле. Человека, совершающего *поступок*, высвечивающий его неодноплановость, придающий ему *объём*, выпуклость. Ведь, например, в «Елене» героиня — убийца. Считая терминологию разделения героев на «положительных» и «отрицательных» «нафталиновой», режиссёр Звягинцев блистательно расширяет собственный подход — избегание каких-либо клише: «Создавать “положительные ” персонажи, чтобы подростки подражали этим героям? Это какое-то инфантильное миропонимание. Человек, сидящий в зале — и я с этим зрителем заодно, — должен видеть объективную картину мира. Вот так устроен мир, вот какие решения принимают люди. Смотреть на их выбор, на то, что его определяет, и думать: а не касается ли это меня? Смотреть фильм — всегда работа с самим собой, а не с персонажем, на котором стоит то или иное клеймо. ... Сейчас все бросились героев искать. Может быть, это кому-то и нужно, потому что подрастающее поколение надевает кепку козырьком назад, как это делает герой. Но я другим занимаюсь. Есть человек, сложный человек, и он заслуживает сочувствия... Человек определяет поступок»².

Абсолютно под звягинцевское определение *сложного* человека подходят хотя бы как-то претендующие на звание героев *врачи* из «Простых вещей» Попогребского и «Дикого поля» М. Калатошишвили, как ни странно, из ряда «медицинских» сериалов (например, «Склифосовский»). Они заслуживают симпатию именно за их сложность, многомерность. Доктор из «Простых вещей» также почти на протяжении всей истории готовит убийство. И отказывается от него тоже в силу того, что жертвой оказывается человек несовершенный, просто *человек*. Продолжая булгаковские традиции в кино, из серии «герой — простой врач», в 2012 г. вышел замечательный фильм синтетического жанра «Доктор» театрального режиссёра Владимира Панкова. Своих сценических персонажей переносит на экран и Виктор Шамиров, пополняя антропологический ряд «простых людей» в картине «Упражнения в прекрасном», а также в экзистенциальной комедии «Со мною вот что происходит». Весьма язвительны замечания кинокритика А. Шпагина, касающиеся кинематографических способов конструирования отечественной действительности, по поводу нового жанра последней картины, который появился в нашей стране после «Неадекватных людей» и «Шапито-шоу» — «жизнь вроде ничего, однако, почему-то всех вокруг ломает и плющит, настоящая экзистенци-

¹ Эрнст К. Запах времени: Новый язык телевидения ещё не создан // Искусство кино. 2012. № 4. С. 7.

² Звягинцев А. Указ. соч. С. 112.

альная комедия на пространствах родной страны»¹.

Не случайно «ностальгия по настоящему» в поисках утраченных героев выражается в последнее время в обращении к славному прошлому, в чём опять же проявляется парадоксальность конструирования настоящего. Кинематографисты нашли красивое успешное решение. Кумиры действительно обнаруживаются в лице великих советских спортсменов. Из последних кинолент, побивших уже все рекорды популярности и кассовых сборов, — «Легенда №17» (реж. Н. Лебедев), посвящённая знаменитому хоккеисту Валерию Харламову и его тренеру Анатолию Тарасову. В затягивающей бездне упаднических и пораженческих настроений так необходимы киногерои, настраивающие на победу, оправдывающие зрительские ожидания.

Вместе с тем потребность в аккумуляровании надежд и чаяний зрителей, увидеть на экране себя и решить тем самым проблему самоидентификации, возрастает с каждым днём. Выбор друзей, специальности, места работы, спутников жизни — всё это поиск себя, *поиск идентичностей*. Отсюда, несомненно, возникает необходимость появления значимых сюжетов, в которые бы могли быть погружены герои настоящего. Это должны быть не экстремальные ситуации, а повседневные. Не утрачивая при этом истинный пафос социального высказывания. Как написать историю? Или наоборот, это может быть поиск героя, который поведёт сюжет, как это произошло в «Простых вещах» и «Дочери».

б. Печально констатировать и утрату мастерства в *способах репрезентации настоящего через исторические ленты*, сквозь призму жанрового исторического костюмного фильма. Как раз то, чем славилось, в том числе, кино советское, когда эзопов язык был доведён до совершенства. Из новейших полотен (не без претензии на актуализацию современности) — «Орда» Андрея Прошкина.

Таким образом, как не слишком утешительный вывод, следует отметить *сюжетную ограниченность*, девальвацию содержания в целом, много заимствований. Кинокритикам также, по всей видимости, не хватает настоящих сюжетов. Александр Шпагин: «Мы же зыскуем цельных, законченных, внятных и неоднозначных. Фильмов, где бы нас вела авторская мысль и доводила бы до финала»². Шпагину вторит и Андрей Плахов: «Кино ценно, когда оно содержит компонент реальности». Для художников же характерны боязнь, осторожность в работе с современным материалом, опасения сложности построения дискурсивной структуры. Впрочем, насколько парадоксальна и противоречива сама атомизированная социальная реальность, наше настоящее — настолько же парадоксальны и кинематографические способы её конструирования.

¹ Шпагин А. «Кинотавр» на randevу с форматом. С. 22—23.

² Там же.

Чжоу Сянлу (Китай)

Механизм кошмара: как мы воспринимаем «Дорогую Елену Сергеевну»

Китайский театр давно знаком с русским и советским театром. Чехов, Станиславский, Мейерхольд — вы встречаете эти имена не только в монографиях или научной периодике: влияние русской драмы на китайскую более заметно в театральной практике — в профессиональных выступлениях и студенческой самодеятельности. Но, к сожалению, теперь китайцы очень мало ходят в театр. Традиционная опера, как и Хуацзию (значение слова: персонажи разговаривают, а не поют) — драма западного стиля, не могут оторвать людей от компьютеров или телевизоров, за исключением нескольких очень успешных постановок. Одно из этих исключений — пьеса «Дорогая Елена Сергеевна» Людмилы Разумовской: её ставят в театрах, в актовом зале университетов, она постоянно играется на разных студенческих фестивалях с начала 2000 г. до сих пор.

Пьеса была переведена на китайский язык в 1999 г., переводчица — Тон Нин. Первая постановка была осуществлена известным режиссером Чжа Минчжэ, который поставил её на сцене Государственного драматического театра Китая в 2003 г. Выступление вызвало огромный резонанс среди зрителей и критиков. Причина того, что пьеса благосклонно воспринимается китайской публикой, объясняется прежде всего актуальностью проблемы, заданной в «Дорогой Елене Сергеевне». Когда Паша, один из школьников, высказал: «Ненавижу, ненавижу героев, лезущих грудью на амбразуру! Ненавижу амбразуры, на которые нужно лезть! Почему, почему мы всегда должны лезть на амбразуры?» — из зрительного зала всегда слышатся крики и аплодисменты, выражающие согласие с мнениями героев. После реформы и наступившей после нее открытости в политической и экономической областях в Китае произошли серьезные изменения. На фоне новой реальности, когда людей поощряют богатеть, добиваться успехов в бизнесе, делать личную карьеру, коммунистический идеал сразу бледнеет. Нормы поведения в социалистическом обществе, так же как самопожертвование во имя социалистического дела, воспринимаются отныне нерациональными, глупыми и даже смешными. Для молодого поколения старая идеология уже потеряла эффективность, а новая вера ещё не образовалась — на самом деле, теперь уже никто не может готовое мировоззрение внедрить в мозг человека. Заблуждения в процессе поиска новой опоры для души неизбежны. Такая ситуация была в России в начале 80-х гг. прошлого века, а в Китае с 90-х гг. На самом деле, изменение нравственных ценностей и норм общественного поведения в Китае начались уже в середине 80-х гг., но у нас более строгий литературный контроль, произведения с таким острым взглядом на «военных героев, на передовиков» вообще не принимаются. В начале 2000-х гг., при появлении «Дорогой Елены Сергеевны» на сцене, китайская публика, прежде всего студенты, нашла повод обсуждать проблему, давно терзающую их души.

¹ *Разумовская Л. Дорогая Елена Сергеевна // Разумовская Л. Сад без земли. Пьесы. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1989. С. 83.*

Конечно, для китайских зрителей шок, когда школьники высказывают и совершают разные «гадости» на сцене. Но они оценивают серьёзность автора и режиссёров в подходе к заданным вопросам. Такая серьёзность особенно драгоценна на фоне всеобщей страсти к материальному благополучию. Критики выразили сожаление, что никто из китайских драматургов не написал такой хорошей пьесы. В официальной прессе хвалили пьесу за то, что в ней преподан урок воспитания подростков, например, не надо учить и учиться только для экзаменов, надо обращать внимание на нравственное и моральное воспитание в школах.

Из критики о «Дорогой Елене Сергеевны» уже видно, что её популярность сопровождается упрощением идеи пьесы, которую интересно обсуждать. Во-первых, в тексте пьесы китайский переводчик поставил небольшие, но очень эмоциональные ремарки в начале каждого действия, выражающие свою (а не авторскую) оценку поведения героев. Например, в начале второго действия: «Кто бы поверил, что вся борьба и терзания в эту ночь только из-за маленького ключа? Но это необычный ключ! В темноте перед рассветом жестокая битва идёт между разными мировоззрениями и категориями ценностей. Когда первый луч дня освещает ночное небо, когда семья зла и преступления в сердцах детей (имеются в виду четыре школьника) возрастает до предела, мы видим, наконец, прорастание доброты.....» (перевод с китайского Ч. С.) Пьеса на китайском языке была ещё не опубликована, когда её поставили на сцене. Может быть, переводчик написал эти ремарки просто для режиссёра, но потом этот вариант перевода распространился в интернете, многие постановки делают именно по этому варианту. Такие ремарки определяют интерпретацию пьесы, ориентируют её постановщиков на одностороннее понимание идеи пьесы.

В китайских постановках борьба за ключ воспринимается как коллизия «добра» и «зла», а Елена Сергеевна стала чистой трагедийной героиней. Режиссёры и актёры создавали образ, защищающий свою веру любой ценой, даже ценой жизни. Её смерть интерпретируют как гибель прекрасного. Такая обработка упрощает конфликт пьесы, сделав оппозицию школьников и учительницы незначительной и неправильной в нравственном отношении. В пьесе Разумовской школьники используют «Антигону» как пародию. Может быть, не все китайские студенты знают древнегреческую героиню, но неуместный смех в зрительном зале выражал одно и то же мнение: ценности, которые Елена Сергеевна отстаивает, небыстречны, иногда даже абсурдны, по крайней мере, в ситуации данной пьесы. Несмотря на реакцию зрителей, критики в официальных публикациях и научных периодиках акцентирует тему «морально-нравственного воспитания молодого поколения»¹.

Такая тенденция интерпретации пьесы объясняется и режиссурой. Первая постановка пьесы сильно повлияла на последующих режиссёров. Например, в начале и в конце спектакля пионеры-барabanщики рядами проходят сцену. Такой картины в оригинале нет. Замысел режиссёра в том, чтобы сопоставить общепринятый (или

¹ Вань Лили. Моральное воспитание в постсоветскую эпоху — о «Дорогой Елене Сергеевне» // *Художественное образование*. № 1. 2003. С. 34.

ушедший?) образ школьников и их реальные типы. Этот замысел похвалили критики и позаимствовали последующие режиссеры. Но эта картина чаще всего воспринимается критикой как ностальгия по прекрасному прошлому, по безвозвратному потерянному идеалу¹. Понятно, что такая интерпретация одобряется, потому что она политически безопасна. Но в результате этого теряется возможность углублённого размышления о теме пьесы и в то же время укрепляется штамп русской литературы как учебно-воспитательного орудия. Чтобы привлечь больше зрителей на спектакль, на афише первой постановки видна тактика шока: в центре афиши - полуголая девушка (Ляля). Заглавие пьесы изменили на “Юность, запрет (табу?), игра”, при этом на слове “табу” красным крупным шрифтом нарисовали знак запрета (X), что ориентирует наше понимание поведения школьников как проявление импульсивности подростков.

Пьеса пользуется популярностью потому, что в ней задают большие для современной китайской жизни вопросы, но, к сожалению, острота и глубина проблем часто бывают затушеваны упрощением и неправильным пониманием идеи пьесы, в результате чего наблюдается процесс вульгаризации. Конечно, политическая осторожность постановщика тоже играет свою роль в этом отношении.

Очевидно, что заряд пьесы заключается в демонстрации неспособности старого идеала. Смерть Елены Сергеевны символическая, хоть вариантов интерпретаций этого символа много.

Действие пьесы начинается с вечера, а заканчивается до рассвета, то есть сюжет развивается в течение ночи. Когда Елена Сергеевна, наконец-то, выяснила цель визита своих школьников, она восприняла происшествие как «кошмар», повторяя это слово дважды: «Господи, какая нелепость... словно кошмарный сон... даже грудь сдавило...». Через несколько строк она сказала: «мне казалось, что такое возможно только в фильмах ужасов...»². А все мы знаем, что психологическая основа фильмов ужасов — именно «кошмар», где действуют «чудовища» и совершаются самые ужасные преступления. Кошмар всегда связан с подавленными желаниями, с подсознанием, которое запрещает себе выразиться, или просто «слов не найти», чтобы их высказать. Источником кошмара в этой пьесе является разрыв между речью и бытием, означющим и означаемым. Пионеры-барabanщики, плакаты с передовиками, портреты вождей (как в некоторых китайских постановках), вместе с советской лексикой и высоким речевым стилем Елены Сергеевны — все это символы социалистического мировоззрения. Но перед живой страстью школьников — стремление к успехам в карьере, в любви или к материальным благополучию — эти символы оказались бессильными, недействующими. Они не могут ответить, почему реальная жизнь полна недостатков; не умеют выразить мысли и эмоции, которые терзают души людей. Тем более, эти мертвые символы запрещают выражение живых мыслей и эмоций. Невысказанные мысли и эмоции можно подавить, но они никуда не исчезают, превращаясь в тёмное подсознание и ожидая своего момента взрыва. Оторвавшись от живой, обиходной жизни, речь Елены

¹ Минчжэ Чжа. Жестокость, диалектика и идеал — интервью с режиссёром Чжа Минчжэ // Исследования литературы и искусства. № 1. 2009. С. 69—70.

² Разумовская Л. Дорогая Елена Сергеевна. С. 68—69.

Сергеевны стала отчуждённым призраком, летающим над реальией, и сама является стимулом кошмара. Трагизм Елены Сергеевны в том, что до конца жизни она не осознала причину своей неудачи в воспитании школьников.

В какой-то степени кошмар в пьесе «Дорогая Елена Сергеевна» тот же кошмар, который нам в Китае снится в нынешнее время. Игра, или «жестокий эксперимент» Володи, показывает заблуждения в поисках новых ценностей. Это не значит, что нам надо возвращаться в прошлое. Найти слова для самовыражения, создать новые символы, которые способны характеризовать окружающий мир, рассказать о себе — вот единственный способ, чтобы проснуться от кошмара.

Д.А. Чугунов (Воронеж)

Классичность «настоящего» в поздней прозе Зигфрида Ленца

У Зигфрида Ленца в современной немецкой литературе особая судьба, особенное место. Он не получил Нобелевскую премию, как это случилось с мэтром словесности Гюнтером Грассом или с выбранной по воле неведомого случая Гертой Мюллер (к ней присовокупим и Эльфриду Елинек). Он не являлся участником грандиозных общественных скандалов, как тот же Грасс или Мартин Вальзер, не выступал с обличительными диссидентскими речами, подобно Петеру Хандке или Вольфу Бирману. Так же Ленц не упражнялся в придумывании новых стилистических форм, как это делали иные авторы поп-литературы или сетевой словесности. Не случайно Г. Детеринг, специалист по новейшей немецкой литературе из Гёттингена, писал, что по отношению к нему литературная критика всегда «занимала довольно скептическую позицию», это была «скорее вежливая уважительность, чем искреннее признание»¹.

Тем не менее значение прозы Зигфрида Ленца в общем развитии послевоенной изящной словесности невозможно недооценить. И дело даже не в определённых частностях, например, в том, что он великолепно адаптировал традицию американской «short-story» к немецкой почве. Его проза в первую очередь интересна своей классичностью. Она выбивается из мейнстрима современных художественных исканий, но вместе с тем может восприниматься и как хороший, качественный образец.

Особенно хорошо это стало заметным в 1990-е гг. Немецкая действительность после объединения ФРГ и ГДР представляла собою бурное пространство — социальных потрясений, политических баталий, слома привычных стереотипов сознания. Сказывались и окончание «холодной войны», и необходимость для прежде *разделённых* западных и восточных немцев привыкать к новому, *объединённому* дому, и новая роль, которую начинала играть единая Германия на международной арене (например, посылая своих солдат в Афганистан, Африку или бывшую Югославию, что до того было принципиально невозможным). Стремительность происходивших перемен многих откровенно пугала. Например, П. Зюскинд в эссе «Германия, климакс» выразился очень характерно: «Сорок лет крепко сколоченного, прочно пригнанного, вроде бы необратимо надежного, солидного послевоенного порядка вдруг ушли ... из-под ног»².

Не удивительно, что редко кому из авторов рубежа XX—XXI вв., особенно молодых, удалось создать в своих произведениях цельный образ окружающего их мира. В совершенно разных, не похожих друг на друга ни по тематике, ни по стилистике, ни по объёму вещах этот мир (а вслед за ним и внутренний мир персонажей) дробится на множество осколков, кривых зеркал, случайной яви и отражений в отражениях. В романе К. Крахта «1979» возникает, например, образ телевизора, соединённого с направленной на себя камерой, эта постмодер-

¹ Детеринг Г. Вместо послесловия // Ленц З. Минута молчания. М.: ИД «Флюид», 2011. С. 122—123.

² Зюскинд П. Германия, климакс // Иностранная литература. 1999. № 6. С. 258.

нистская конструкция символизирует самоё действительность, в которой пребывают персонажи. Телевизор сотни раз отражается «в себе самом, во все меньшем масштабе; вереница изображений уходила в бесконечность, теряясь в середине телемонитора»¹. В романе Г. Освальда «Всё, что считается» мир непримиримо делится на две части: элитарную «внутри» и плебейскую «снаружи», разительно контрастирующие, отличающиеся друг от друга как формой, так и содержанием. Нечто подобное ощущается и в конструировании образа мира авторами поп-культурного квинтета «Tristesse Royale», пишущих о кажущемся, иллюзорном великолепии происходящего и его действительной фальши. Явь и иллюзия с детских лет соседствуют друг с другом в сознании Жака Аустерлица, заглавного героя романа В. Зебальда «Аустерлиц». В доме провинциального валлийского священника, где мальчиком воспитывался Аустерлиц, часть комнат всегда была закрыта, что также становится символом: «И по сей день мне снится иногда, будто я вижу, как открывается одна из этих запёртых дверей и за порогом передо мною предстает *иной*, приветливый и *не такой чужой мир*»². Позднее он такие *двери*, открывающие ему «путь в *другой мир*», будет находить на страницах прочитанных книг в школе Стоуэр-Грэнджа³. А ещё позже он станет безостановочно перемещаться по всей Европе – опять-таки в поисках своего личного мира. О чём-то похожем ещё раньше писала и Э. Хайденрайх в рассказе «Маленькое путешествие»: «Серые лица, все спешат... каждый чувствует себя выдернутым с корнями, хочет домой и не знает, где этот дом»⁴.

На этом фоне проза Ленца действительно кажется несколько «несовременной». Настоящее его персонажей может быть разным: исполненным лиризма, радости, трагизма, однако оно всегда — цельно. И эта цельность возникает благодаря определённым авторским установкам, определённым важным чертам его художественной манеры.

Следует обратить внимание на один психологический момент человеческого поведения, связанный с реакцией на крупные общественные потрясения. Человек, захваченный переменами, может вполне доверять лишь самому себе. Поэтому закономерно, наверное, что персонажи 1990-х гг. — преимущественно одиночки. И в художественном отношении отражение мира делается отражением некоего индивида (часто — самого автора). Такие произведения 1990—2000-х гг., как «Чтец» Б. Шлинка, «Faserland» К. Крахта, «На собственной шкуре» К. Вольф, «Герои, как мы» Т. Бруссига, «Animal triste» М. Марон, «Crazy» Б. Леберта, «Комнатный фонтан» Й. Шпаршу, «Соло-альбом» Б. фон Штукрад-Барре и многие другие поэтому — внутренне *монологичны*. Даже «Духов день» А. Майера с его переливающимся многоголосием есть по сути не что иное, как многообразие монологов. Фигура индивида на первом плане определяет перспективу изображения. Например, цитированный выше роман «Аустерлиц» В. Зебальда выстроен как косвенный рассказ от первого лица. Рассказчик встречается с героем, наблюдает его эмоции, реакции на те или иные события, од-

¹ Крахт К. 1979. М. : AdMarginem, 2002. С. 154.

² Зебальд В. Аустерлиц. СПб. : Азбука-классика, 2006. С. 57. (Курсив мой. — Д. Ч.)

³ Зебальд В. Указ. соч. С. 77. (Курсив мой. — Д. Ч.)

⁴ Хайденрайх Э. Маленькое путешествие // Колонии любви. М. : Текст, 2002. С. 83.

нако главным становится практически безостановочное воспроизведение монолога Аустерлица. Подобная лирическая уникальность, установка на одно видение выражена и в форме повествования: весь корпус большого романа делится всего лишь на четыре абзаца, «текст» Аустерлица не допускает других «текстов».

На этом фоне Ленц как автор — *эпичен*.

Заметим здесь, что для персонажей Ленца мир ничуть не более благодетен, чем для персонажей книг, названных прежде. Например, в романе «Сопrotивление» («Die Auflehnung») один из главных героев, всемирно известный дегустатор чая, внезапно теряет уникальную способность распознавать тысячи оттенков его вкуса. А его брат, продолжатель семейного дела рыбозаводчиков, оказывается перед угрозой разорения по вине хищных птиц, с которыми нельзя бороться законными методами, ибо они занесены в Красную книгу. И братьям нужно выстоять под ударами судьбы, найти себя во внезапно изменившемся мире, найти новую точку опоры в пошатнувшемся существовании. Любовь, дружбу, ответственность за близких — все эти понятия им приходится переосмысливать и переживать заново.

Удивительно, но роман Ленца, появившийся в 1994 г., выглядит произведением из XIX века! Настоящее, изображённое в нём, изображено не по модернистским или постмодернистским законам, а в классических традициях реалистической литературы.

Прежде всего, отметим наличие нескольких (!) сюжетных линий. Это действительно *роман* — и по своему объёму, и по композиции. Настоящее в нём предстаёт многомерным пространством, в котором все детали гармонично связаны между собой. Линия дегустатора Вилли Виттманна вначале идёт параллельно линии его брата Франка, но затем сплетается с ней в одну историю семьи, прошлого и настоящего, при котором прошлое психологически обуславливает многие поступки и решения настоящего. Наравне с тем развивается история взаимоотношений Вилли с чайной фирмой, в которой он долгие годы был сотрудником. Отсюда отходит линия непростых семейных отношений между Вилли и его женой, его пасынком, непонимание со стороны супруги является одной из причин переселения Вилли (на время? навсегда?) в гостевой домик в хозяйстве брата. На чайной фирме работает секретаршей Коринна, оказавшаяся подругой дочери Франка, Вилли случайно встречает её в своём родовом гнезде, куда она тоже приехала погостить, и между ними возникает платоническая любовь-дружба, так не похожая на сухие отношения с женой...

Так перед читателем расцветает огромный мир человеческих судеб, переживаний, эмоций. Х. Фридрих в юбилейной статье к семидесятилетию писателя обратил особенное внимание на эту манеру Ленца: проникаясь эмоциями, читатель начинает размышлять, а размышляя над чем-то — чувствовать, а всё вместе это обретает эпическую широту.

Внешне похожим на такой роман мог бы стать в молодой немецкой литературе 1990-х гг. так называемый «Patchwork-Roman» Т. Дюккерс

¹ «Indem man empfindet, denkt man, und indem man denkt, empfindet man. Bei Lenz wird dieses Denkverhalten zum epischen Ereignis». См.: *Friedrich H.* Die ganze Erfahrung der Welt und des Herzens // *Die Welt.* 1996. 16 März. // <http://www.welt.de/daten/1996/03/16/0316ku100469.htx>.

«Игровая зона», однако в нём мы не находим столь плотного сплетения и столь тонкой взаимной обусловленности сюжетных линий, как у Ленца. Дюккерс написала более динамичную и вместе с тем более линейную историю, распадающуюся на несколько вполне самостоятельных эпизодов. К этой форме крупного эпического произведения тяготеет и последняя книга Ю. Херманн «Alice», однако и она дробится на пять связанных друг с другом, но также вполне самостоятельных историй.

Кроме того, избранная Ленцем форма как нельзя лучше соответствует главной задаче литературного произведения — ставить читателя перед выбором, побуждать его к размышлению¹. Сплетение эпизодов и сюжетных линий в романе Ленца при внимательном чтении не просто обнаруживает внутреннюю, идейную увлекательность, без которой произведение не могло бы состояться в принципе, но и открывает безграничное пространство для духовного и умственного поиска.

Это становится ясным при обращении всё к тому же роману «Сопrotивление». Предварительно нужно вспомнить, что Ленц вошёл в историю литературы, конечно же, в первую очередь благодаря «Уроку немецкого». Название стало нарицательным — частью ментального пространства, национальной послевоенной концептосферы. Вспоминная усилия немцев по «преодолению прошлого», можно было бы задать вопрос о *настоящем*, об усвоенных в нём или не усвоенных «уроках» истории. Ленц не даёт прямого ответа, тем более что в «Сопrotивлении» вообще нет военной темы. Однако читатель может самостоятельно ответить на этот вопрос. Достаточно вспомнить, каким виделось настоящее, например, Серенусу Цейтблому из «Доктора Фаустуса» Т. Манна, или Дубславу фон Штехлину из «Штехлина» Т. Фонтане, или рассказчику из «Вальдфрида» Б. Ауэрбаха... Эта классическая модель, в которой настоящее не выступает само по себе, а оказывается связанным с прошлым множеством нитей, перекликается с ним во множестве нюансов, наконец, определяется им и преодолевает его, очень тонко использована Зигфридом Ленцем. «Урок немецкого» позначил читателя с крылатым и трагическим распределением «радости исполненного долга», обозначающим неумение рассуждать самостоятельно, исполнять долг без оглядки на разумность и честность своих действий. В романе «Сопrotивление» писатель изобразил подчёркнуто похожую ситуацию — полицейский следит (по долгу службы) за одним из главных действующих лиц, невзирая на их близкое знакомство и давнюю дружбу. Однако полицейский *настоящего* времени оказался совершенно иным, чем ругбюттельский полицейский Иепсен, и поступил в отношении подозреваемых в браконьерстве Виттманнов иначе, чем предписывал ему абстрактный «долг». Иносказательно: Германия настоящего вынесла свой «урок» из прошлого. И *настоящее*, изображаемое Ленцем, открывается при этом с разных сторон, в своей эпической широте, требуя неторопливого погружения

¹ Фридрих цитирует слова Ленца о том, что настоящая литература ставит человека перед выбором, перед принятием решения. Читатель смотрит на судьбу героя (Антигоны, Натана Мудрого, Жюльена Сореля...) и принимает *своё собственное* решение. «Und darin liegt ohne Zweifel eine beständige Wirkung der Literatur: daß sie uns vor die Wahl stellt. Sie macht uns Vorschläge, sie zeigt und legt das Gezeigte aus. Über Annahme oder Ablehnung indes läßt sie den Einzelnen selbst entscheiden». См.: *Fridrich H. Op. cit.*

в себя, требуя читательского соразмышления автору, как это было у Диккенса, у Фонтане...

Подобное соразмышление делает восприятие рассказываемых Ленцем историй особенным. В большинстве современных книг сюжет равен действию, решению определённой проблемы. Это сюжет скорее внешний, нежели внутренний. Ленц же выстраивает более глубокое повествование. Он исходит из той же авторской логики, что и его предшественники, например, Тургенев или Томас Манн. Так, рассматривать, оценивать «Отцов и детей» или «Волшебную гору» с точки зрения «внешней» эффектности было бы нелепым: в первом произведении персонажи ничего особенного не совершают, кроме поездок из одного поместья в другое, а во втором и подавно сидят на одном месте. Однако под покровом подобной простоты бурлит действительная «жизнь» произведений: читатель следит за постепенным внутренним развитием образов (и верит им), узнаёт мотивы поступков и желаний, решает вместе с персонажами этические проблемы... Так же поступает и Ленц. В его «Сопротивлении», «Людмиле», «Бюро находок», «Минуте молчания» и других книгах за внешней простотой, лаконичностью событий открывается богатая смыслами глубина.

Такое сочетание внешнего и внутреннего — несомненная ценность и редкость в современной литературе. Противопоставление видимости и сущности является концептуальным, идущим от положений постмодернистской практики. Вместо насыщенного текста — яркий, внешне привлекательный единственный авторский опыт, вместо мысли — ирония, вместо образа — имидж... Так, в нашумевшем дебютном романе Б. Леберга «Crazy» один из героев произносит интересную фразу, обращённую к рассказчику, а в его лице к остальным друзьям: «Вы регистрируете мое наличие. Но не любите»¹. Эта «регистрация» подразумевает собой замену прежней «дружбы».

Перед нами заметное разделение. Персонажи или принимают правила игры и облакаются в чужие одежды, продиктованные модой, соображениями престижа («внешнее»), или, напротив, отгораживаются в своём существовании от других, прячась подчас в выдуманном мире («внутреннее»). Поэтому так типичны для современной литературы героини-одиночки, более живущие «в себе». Таковы, например, многие персонажи Ю. Херманн, Б. Шлинка, Д. Дёрри, К. Дуве... И выход к настоящему из этого потаённого, скрытого от чужих глаз мира почти всегда рождает фантомы, иллюзии восприятия. Стирается ощущение времени, искажаются пространственные характеристики. Квинтэссенцию этой иллюзорности легко открыть у П. Зюскинда в «Парфюмере» (пещера Гренуя), у М. Марон в «Animal triste» (многолетнее затворничество рассказчицы, сознательно испортившей себе зрение, чтобы черты окружающего расплывались, а затем и вовсе оборвавшей все связи с внешним миром), у Ю. Херманн в «Красных кораллах», «Харрикейне»... Рождаются особенные метафоры, сводящие всё многообразие настоящего к единственной черте восприятия, ощущения: *запах* у П. Зюскинда, *звук* у М. Байера, *мелодия, эрос* у Х. Крауссера, *пыль* у Ю. Херманн...

Любопытно, что с «Animal triste» можно легко соотнести «Минуту молчания» Зигфрида Ленца. Сравним два образа. Моника Марон от

¹ Леберг Б. Crazy. СПб. : Ред Фиш. ТИД Амфора, 2005. С. 98.

лица своей героини рассказывает историю страстной и трагической, невозможной любви женщины из ГДР и мужчины из Западного Берлина. Её сознание исковеркано Стеной, её всегда мучила мысль, что «эта жуткая бетонная стена высотой в три метра отделяет меня не только от остальной части Земли, но и от всей древней истории. Она лишала меня палеозоя, мезозоя, мела и юры, она лишала меня всего, чему я хотела отдать свою жизнь»¹. Зигфрид Ленц так же от первого лица рассказывает историю начавшейся и трагически оборвавшейся любви. И в существовании его героя так же есть «стена»: вместе с отцом гимназист Кристиан строит волнорез, призванный защитить их землю от разрушительных штормов. Однако если в первом случае «стена» — разделяет мир на части, то во втором — оберегает от вторжения разрушающей стихии².

Ещё одна переключка-противопоставление открывается между «Минутой молчания» и «Красными кораллами» Ю. Херманн. Молчаливый «возлюбленный» героини Херманн «был словно рыба»³, был ледяным в эмоциональном отношении. Более того, он напоминал ей «мёртвую рыбу»⁴. И других характеристик у него в тексте нет. В то же время «молчание» Кристиана скрывает в себе целые миры, открывающиеся шаг за шагом, голос с голосом, полифонично звучащие, существовавшие когда-то и продолжающие жить.

В завершение темы обратим внимание и на такую черту *настоящего* у Ленца, как, перефразируя Толстого, *мысль семейную*, присущую его текстам. Большинство персонажей современной литературы представляют собой не просто одиночек, но и тех, кто давным-давно потерял какой-либо близкий контакт со своими родственниками. О близких либо не упоминается вообще, либо говорится вскользь. «Faserland» К. Крахта, «Сытый мир» Х. Крауссера, «Натюрморт на ночном столике» И. Ноль... В романе И. Шульце «Simple Storys» — повествующем о немецких буднях 1990-х гг., о том, что встречается на каждом шагу, — не найти ни одного изображения *счастливого* брака. «То, что двигало нами, никого не должно касаться», — между делом констатирует один из персонажей Дорис Дёрри⁵. Подобные примеры можно продолжать едва ли не до бесконечности.

В сравнении с этим Ленц всегда пишет о людях в семье. *Мысль семейная* звучит и в «Сопровожении», и в «Людмиле», и в «Бюро находок», и в «Минуте молчания». И даже в трагичном романе «Наследие Арне», где речь, казалось бы, идёт о «о тоске одиночки по приятию в

¹ Maron M. Animal triste. Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 34.

² «И теперь Фредерик и мой отец изучали плоды своего труда, а когда один из них показал на берег и спросил: «Что ты по этому поводу думаешь?», другой ответил: «Как тогда, такого больше не будет». Пять лет назад он играл на таком же морском празднике, как вдруг внезапная темнота накрыла пляж, морской вал разрушил все декорации и выбросил лодочки из бухты на пирс». См.: Ленц З. Минута молчания. М.: ИД «Флюид», 2011. С. 17.

³ Hermann J. Rote Korallen // Sommerhaus, später. Frankfurt a/M, 2000. S. 18.

⁴ «Er lag den ganzen Tag auf seinem Bett, kalt und stumm, es ging ihm sehr schlecht, er lag auf dem Bett herum...» См.: Hermann J. Op. cit. S. 19.

⁵ «Was uns bewegte, ging niemanden etwas an». См.: Dörrie D. Das Reich der Sinne // Bin ich schön? Zürich: Diogenes, 2002. S. 174.

группе», как заметил сам писатель¹, повествование разворачивается всё-таки в семье, от лица Ханса, старшего сына приёмных родителей Арне, то есть Ленц верит в возможность одного человека постигать внутренний мир другого, чувствовать своё родство с ним.

Классический образ настоящего в поздней прозе Ленца — несомненно, эстетический феномен. Не случайно Р. Генераль назвала его не простым хронистом, а «хранителем сущностных черт времени»², ибо это подразумевает полноту отражения, неприятие постмодернистских искажений. Ленц действительно стремится проникнуть к сущности вещей и событий. И делает это по возможно объективно, не позволяя субъективному взгляду своих персонажей исказить перспективу познания. В «Минуте молчания» заметно, как прихотливо меняется взгляд рассказчика, от обращения на «ты» к своей возлюбленной к воспоминаниям о ней же в третьем лице, от настоящего к прошлому и обратно. Однако надо всем этим всё равно стоит фигура самого автора, высшая инстанция, которая – в традициях лучшей реалистической литературы – ставит перед читателем вопросы и предлагает свои ответы для соразмышления. Разумеется, в рамках этой статьи было возможным охарактеризовать лишь часть этого классического образа, однако вне сомнения, работа может быть продолжена.

¹ «um die Sehnsucht des Einzelnen nach Aufgehobenheit in der Gruppe». Цит. по: Schall M. Ein Interpretationsansatz zu „Arnes Nachlaß“ von Siegfried Lenz. // http://www.dtv.de/_autorensseiten/lenz/arnes_nachlass.pdf.

² «Ist also kein Chronist, sondern Bewahrer von Wesensmerkmalen der Zeit, die literarische Exempel werden». См.: *General R. Reiz des Verborgenen* // Der Freitag. 2006. 07. April. // (<http://www.freitag.de/2006/14/06141403.php>).

О.В. Тихонова (Воронеж)

Освоение современности в немецкой художественной документалистике

Интерес немецкого и в целом европейского сообщества последних лет имеет особое направление — восточное. Тема путешествия, не иссякающая вот уже несколько столетий, позволяет судить о специфике и, отчасти, приоритетах западного сознания, представленного в данном исследовании на примере немецкого — самого, как нам кажется, характерного и исторически обусловленного варианта. Художественно-публицистические книги разного плана известных авторов¹ образуют характерную «линию» немецкой литературы, обозначающую приоритеты и проблемы современного немецкого и — шире — западного общества. Ситуация «движения на Восток» разыгрывается у названных авторов по-разному, но, на наш взгляд, наиболее контрастно и ярко представлена в книгах двух авторов, принадлежащих к разным поколениям, демонстрирующим в своём творчестве разные приоритеты, исповедующим, наконец, разный стиль жизни — у В. Бюшера и К. Крахта.

Книга Вольфганга Бюшера «Берлин-Москва» (2003) представляет пример двустороннего исследования восточно-западной проблематики. Она была написана по следам реальной «пешей авантюры» пятидесятилетнего тогда Бюшера, прошедшего «путём Наполеона» через Пруссию, Польшу, Белоруссию и Россию до Москвы, где направление «на Восток» приобретает конкретные очертания. Этот маршрут определяется целями и мотивами, сначала не совсем осознаваемыми самим героем («...просто идти, не останавливаясь»), затем движение превращается в необходимость, потребность, даже манию. *Направление*, заданное с первых страниц и постоянно осознаваемое и подчёркиваемое героем, обретает также *географическую* и *топографическую* определенность. Герой совершает свой «Drang nach Osten». Эта тенденция имеет, на наш взгляд, особый смысл: отмечая подробно не только пункты, «остановки» маршрута, но и особенности ландшафта, рисуя различные ситуации, Бюшер, во-первых, облекает свой «сумасшедший» замысел в реальную оболочку. Во-вторых, проведённое через сырые, тёмные леса, жаркие поля и сухие пустоши, через непогоду, разрушенные посёлки, маленькие деревни, города и другие препятствия, это путешествие рождает ощущение *преодоления*. Но неизменно Путешествие превращается в *Паломничество*, путь познания не только Востока, но самого себя, не только чужого, но и своего.

¹ «33 мгновения счастья. Записки немцев о приключениях немцев в Питере» И. Шульце, «Маленький сибирский дневник» Л. Кунча, две книги В. Бюшера — «Германия. Путешествие» и «Берлин-Москва. Пешее путешествие», «Карта мира» К. Крахта.

Вопрос об эстетике произведения самим автором пояснён следующим образом: это не журналистика, это не репортаж и не интервью, верные лишь фактам и событиям, это «отражение реальности, и, причём, очень субъективное». И, хотя в книге видятся некоторые переключки с гейневской «Германией» (путешествие через осень в «зимнюю стужу», по России; мощное лирическое начало, связанное с образом автора; синтез публицистичности и «литературы» — определение автора; символика топосов; синтез прошлого и настоящего), но общий принцип всё же иной.

Политическое не интересует Бюшера, он это многократно подчёркивает, его ведут *личные* цели. История последнего столетия, представленная через множество судеб, частных историй, становится главным объектом интереса автора. Он фиксирует, наблюдает, поддерживая имидж «стороннего человека», пытаясь быть при этом всё же объективным. Подобный «документальный», лаконичный, иногда подчёркнуто немногословный, отстранённый подход, позволяет создавать «картины» (Bilder), моментальные фотографии реальных человеческих судеб и поступков, и соответствует одному из главных устремлений в области метода и стиля немецких авторов, разделяющих принципы «новой документалистики». Особая художественность, рождающаяся из желания максимально быстро, точно и объективно зафиксировать реальность, как ни парадоксально, не отрицает «субъективности», о которой говорит Бюшер, и которую он понимает и воплощает, скорее, как личную заинтересованность в *самом процессе* документирования. Неслучайно он постоянно подчёркивает почти мистическую предназначенность теме, свою преданность идее и подчинённость цели путешествия, находящейся где-то «там», в «невероятной», «голубой дали», в конце бесконечного шоссе, уходящего на восток. В ходе путешествия меняется и его концептуальное обозначение: «путешествие на Восток» сменяется понятием «*русское странствие*».

Форма путевых заметок задаёт и пространственно-временные координаты. Автор сам подчёркивает заданность своего движения — «по прямой» — в стремлении «поскорее достигнуть цели»¹. Топос дороги имеет также смысловозначительную функцию в создании антитезы «Запад» ↔ «Восток» («Русские дороги похожи на восточные реки: они длинные и широкие. ...Всё время прямо — не видно ни конца, ни края...»). — с. 67). Путешественник пересекает множество *границ* (которые он постоянно фиксирует с поразительной точностью), отмечая «удаление» от Запада и «углубление» в Восток, сознавая при этом, что границы постепенно «отодвигаются в пространстве», отдаляя и одновременно приближая цель. И здесь постепенно вызревает мысль о том, что настоящие границы существуют, прежде всего, в *сознании* людей. И сам Бюшер всё время их пытается преодолеть. Своёобразным «по-

¹ Бюшер В. Берлин-Москва. Пешее путешествие. М.: «Европейские издания», 2007. С. 176. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

границем» становится Польша — в её «промежуточном» положении (на стыке германского и славянского, западного и восточного, прошлого и современности). Герой и сам ощущает себя *на краю времени и пространства*: «человек...медленно соскальзывает с наезженной колеи мира» (с. 140).

Если пространство в книге обозначено двумя константами — оно огромно, но организовано своей направленностью «вдаль» и сконцентрировано в ограниченном поле дороги, то время акцептируется прежде всего через оппозицию «*прошлое↔настоящее*». Немецкое сознание, уже многократно рассчитывавшееся с прошлым и утверждавшее осознание его уроков, в этой книге, написанной в самом начале нового тысячелетия, опять не в состоянии это прошлое отринуть. Но оно выступает в особом ракурсе — через столкновение с «чужим» прошлым, которое ведёт к актуализации «своего», но на самом деле — общего. *Прошлое* (война!) «проступает» через наблюдаемую реальность, в историях людей, через значимые предметы и места, ландшафт (лес, например, ассоциируется с деятельностью партизан), собственно через отношение русских и белорусов к путешествующему немцу. В обращении к прошлому есть и *личный момент* — дед автора погиб «где-то здесь». Но эта мотивация почти сразу уходит на задний план. *Концепт памяти* рядом с *концептом пути* становится ядром всей книги: «Если в этой стране и имелся избыток чего-либо, то это были памятники. Память весила тоннами. Нередко подобные слишком большие, слишком громоздкие...пропагандистские творения были единственным, что поддерживалось в порядке. В этом ровном и пыльном пространстве память давала о себе знать так надрывно, так тягостно...» (с. 75).

На протяжении всего повествования актуализируется проблема отношения к России и русским, которая сопряжена с контрастным вопросом — об отношении их, в свою очередь, к немцам (и к Западу вообще). Русские и белорусы, хотя и представляют в сознании автора некое «восточное» единство, но, всё же, различаются. Россия «быстрее, чем Белоруссия»: «...русская скорость подхлѣстывает меня, избавляя от инертности...» (с. 151). Она «более живописна», «погружена в раздумья», она «неспособна жить без веры». *Русские* вызывают страх и любопытство. В первую очередь, из-за их парадоксальной противоречивости: они жѣстоки, но и наивны, грубы, но и сентиментальны (имеют «сострадательную душу»), равнодушны, но в их глазах светится «жажда жизни». У них «тонкое, порой обострѣнное «чувство апокалиптического», они «мечтают о лете» и избылиии, но живут в холодном предзимье и довольствуются малым. Список отмечаемых черт русских вообще примечателен: в основе их мировидения — крестьянское сознание, они все беды лечат водкой, «у всех русских золотые зубы», они любят философствовать, верят в чудеса, они не демонстрируют «ни малейших признаков униженности или покорности» и просто «делают каждый своё дело», при этом обладают «аморальной красотой». Он видит их равнодушные, но и «жажду жизни в глазах». По мере продвижения по русской территории, герой и сам уже чувствует

себя «русским», то есть бесприютным путником, диким, одержимым неизвестной целью.

Несомненно, взгляд Бюшера зависит от *стереотипов* западного сознания и пропаганды, но часто он рисует, как они развенчиваются: «Какую картину я себе рисовал? Бедность. Отсталость. Разруха. Всё это действительно было, но обо всём этом прекрасно заботились» (с. 66). Рассуждая о Белоруссии, автор приходит к мысли, что эта страна «вообще-то не опасна, она просто утомлена» (с. 66). Россия вызывает у него более противоречивые эмоции. Она обладает «неотделанной монументальностью», несвойственной Западной Европе, отмеченной «мелочной, прагматичной брутальностью» (с. 126).

Уже ближе к концу путешествия он «срывается», пытаюсь определить эти чувства, и находит «нужные слова» — «Дерьмо» и «Злость». Злость на безысходность, бесформенность жизни, разрушение русскими самих себя, их грубость и апатию. Если немцы воевали со всеми, то русские воюют постоянно с собственной нацией. «Бескрайние объёмы дряни оставило после себя военное время. Дрянь в домах. Дрянь в государстве. Дрянное питание. Дрянные автомобили. ... Дрянь на полях и в реках. Дрянь в поведении. Дрянь в разрушенных церквях. Дрянь в душах людей. ... На самом деле мой гнев был великой скорбью. Что вы сделали с вашей страной? С вашими городами? С самими собой, живущими в темноте?» (с. 180). Поразительно, как в этих фразах сочетаются западные идеологические подходы и простая человечность! Бюшер сам отмечает, что постоянно (под влиянием разных обстоятельств и встреч) он и проклинает Россию, и раскаивается в своих обвинениях. Она для него — мучительно постигаемая, но непостижимая.

Ещё одна антитеза книги — «Москва↔провинция». Опять географический подход: столица — это конечная цель путешествия, но сам путь — это провинция. Одновременно это соотношение выявляет пути продвижения западной «цивилизации» на Восток. Картины московской жизни — жизни мегаполиса — рожают двойственное ощущение. Бюшер рисует наслаждение благами цивилизации. В пути он довольствовался малым, стойчески выносил голод, холод, грязь. В столице он буквально упивается удобствами и роскошью. Общась с обычными, даже «маленькими людьми» по пути, он теперь вполне доволен светским кругом столичного бомонда и обществом «новых русских». Дойдя до Москвы пешком, по городу он раскатывает в лимузине, наблюдая вполне европейский город, обладающий при этом азиатским размахом. У читателя, как и у самого автора, по-видимому, возникает закономерный вопрос — где же истина о России, где-то посередине? Важно то, что Бюшер не претендует на истину в последней инстанции, он не политик, не философ (хотя «русское странствие» способствует философствованию), он сам — «между» правдами и интерпретациями (которые слышит и фиксирует по дороге), он «в пути». В финале автор признаёт, что Россия так и осталась для него загадкой: «Я понял только одно: я нахожусь в зоне сейсмической активности в

момент тектонических сдвигов, здесь всё происходит стремительнее, чем где бы то ни было, и почти непредсказуемо» (с. 209).

Символически заканчивается и реальное путешествие Бюшера, и его книга. Окончательной точкой его маршрута становится всё же не Москва, а дом Пастернака в Переделкино. Именно здесь герой возвращается (после столичной круговерти) к самому себе, осознаёт, «откуда он родом». Здесь же намечен и дальнейший путь, пока неизвестный самому герою, но осознаваемый как *необходимый*. «Куда теперь?» — последние слова текста возрождают мотив движения, пути без конца. «Немцы всегда выбирали эту дорогу» (с. 76), — так говорит вначале герой о пути на восток, в русскую бесконечность, но эти слова обретают к финалу особый смысл. Это знак уже истинно немецкого — фаустианского — пути, пути сомнений, поиска и познания.

«Восток» швейцарско-немецкого писателя и журналиста Кристиана Крахта — более широкое понятие. Это и Россия с Украиной, но и Иран, Таиланд и Китай. Но все эти разные места всегда понимаются им через антитезу западного (европейского) и всего остального мира — экзотичного, непривычного для «старых европейцев». При этом, записки Крахта представляют в отличие от очерков Бюшера взгляд *нового поколения*, пришедшего на историческую арену в 1990-е гг. Принципиальное отличие взгляда Крахта и всего «поколения Гольф» — это восприятие мира как *единого* пространства для познания. Это поколение, формировавшееся под лозунгом мультикультуры, поколение космополитов, обласканных всеми благами западной цивилизации (карьера, достаток, популярность), но при этом скептически настроенных по отношению к ней. Лидер «поп-литературного квинтета» немецких писателей и всего поп-литературного движения 1990—2000-х, Крахт во всех своих текстах варьирует проблематику постколониального мира, общества потребления и постмодернистского сознания. Являя собой живой пример «гражданина мира», Крахт и в своём творчестве придерживается тех же «широких позиций». При всей неоднозначности подходов, оценок и стиля, в них ощущается то настроение *открытия*, которое неизбежно рождается в столкновении старого и нового, своего и чужого, обыденного и «высокого», и которое прямо ведёт к личности, приоритетам и образу жизни самого автора, сделавшего открытие мира (старого и нового) буквально своим главным писательским «коньком».

Мотив *путешествия* — это *лейтмотив* всего творчества Крахта. Оба его нашумевших романа («1979» и «Faserland») объединены темой и коллизией путешествия, но и главной проблемой — декаданса западного потребительского общества, особенно отчётливо осознаваемой в столкновении с обществом восточным. Подобный подход находит отражение и в его путевых очерках. Современный европейский путевой очерк выражает особое настроение представителей элиты «старушки-Европы» — стремление освободиться от норм, условностей западной жизни, поиск приключений и свежих впечатлений. В этом смысле книга эссе, написанных в разное время для разных изданий

(1996—2006: циклы «New Wave», «Жёлтый карандаш»), в русском варианте озаглавленная «Карта мира»¹, представляет «срез» интересов и позиций Крахта, но и образец путевого очерка периода поп-литературы, но и шире — ментальный «срез» поколения, персонифицированного в образе путешественника по постколониальному пространству.

При этом вся книга Крахта демонстрирует как раз *невозможность* такого освобождения, укоренённость собственных стандартов и стереотипов при довольно поверхностном восприятии чужих, разницу менталитетов при всей актуализации принципа мультикультуры. Проблемы аутентичности, национальной идентичности, культурной памяти, столь часто и разногласно обсуждаемые вот уже второе десятилетие, обыграны в очерках Крахта в бытовых, подчёркнуто личностных, «документальных» историях. Но это правдоподобие иллюзорно. Несмотря на обилие фактов, деталей и подробностей, несомненно, на первый план выходит сама фигура автора, увиденное им подчёркнуто субъективно, часто гротескно, иронически, даже провокационно заострено, иногда настолько нелепо, что вообще граничит с вымыслом.

Формула современного путевого отчёта — «лаконично, трагично, комично, актуально» — это и формула крахтовской прозы вообще. При этом, его не заботит «чистота жанра», гладкость стиля и слога. Замечание одного из рецензентов, что Крахт — «хронист своего времени», но при этом — «худший из журналистов»², абсолютно верно. Его текст иногда тяжеловесен, мысль «расплывается», затерявшись в незначительных для смысла, но важных для «антуража» деталях и перечислениях, формальная, композиционная незавершённость проявляется в нелогичных или «смазанных» финалах. Но, как нам кажется, такое ощущение запрограммировано автором, оно есть результат очередной провокации неугомонного «гуру поп-литературы», очередной игры скучающего в тисках привычного «денди»-постмодерниста. С бесконечными нагромождениями примет западной цивилизации, неуместными в цивилизации восточной, соседствуют лирические описания — урбанистические зарисовки или естественно-природные пейзажи, исторические и политические экскурсы в прошлое, полные интересных ассоциаций и сопоставлений.

В путевых заметках Крахта предстаёт ещё одно важное составляющее современной картины мира — *туризм*. Это не только возможность познавать мир, но и способ видения реальности вообще, стиль, форма жизни. Туристическое путешествие, с одной стороны, весьма специфично, довольно поверхностно или стереотипно представляет страну и нравы, с другой — делает путешествие доступным, самым массовым и приятным времяпрепровождением, соединяет познавательный, развлекательный и коммерческий аспекты. Крахт как герой и автор путевого эпоса представляет образчик не традиционного путе-

¹ Крахт К. Карта мира: эссе. М : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. 240 с.

² http://www.single-generation.de/schweiz/christian_kracht.htm

пешественника (во всех его известных вариантах), а тип туриста, порождённого современной эпохой высоких технологий, скоростных видов транспорта и развитого сервиса. По контрасту он ищет *приключений* в тех местах, где все эти блага цивилизации минимальны или вообще отсутствуют, где привычное предстаёт в новом ракурсе.

Его заметки выдержаны в духе сегодняшних популярных путеводителей («руководств по применению»), где не только представлен «обязательный набор» местных достопримечательностей, но где в форме популярной публицистики предстают рассуждения о национальных особенностях, менталитете и обычаях «аборигенов». Характерен и выбор Крахтом основных «точек» маршрута, демонстрирующих новые «сдвиги» в самом характере туристического интереса и выделенных по принципу контраста к стандартному туристическому варианту (Панджерское ущелье в Афганистане, Чернобыль в Украине, стан кочевников — в Монголии, азиатский поезд-экспресс, кафе «западного образца» в Каире и т. д.).

Автор фиксирует, прежде всего, свою позицию «*фланёра*» («*Flaneur*»), «вольного путешественника», руководствующегося часто лишь собственными интересами, иногда даже свысока смотрящего на пресловутые задания редакции и ограниченные возможности дипломсией. Он выбирает маршруты по наитию, иногда спонтанно, иногда заранее планирует и продумывает те из них, которые отвечают его собственным предпочтениям. Даже когда ему советуют забыть «о своей затее», он отвечает: «что ж, а мне сразу же захотелось туда, причём, немедленно» (с. 76).

Объединяет позицию К. Крахта с принципами В. Бюшера то, что их герой-путешественник, рассматривая «чужое», постоянно актуализирует «своё» — немецкое; ситуация *контрастного сопоставления* проигрывается постоянно. При этом, у Крахта, в отличие от Бюшера, немецкое рассматривается не как отдельное и специфическое, а как *часть большого целого, включающего различное*. Такой подход позволяет непосредственно автору или его персонажам делать нестандартные выводы, проводя неожиданные параллели, выстраивая интересные ассоциации. В целом заметки Крахта фиксируют современного человека на *перекрёстке цивилизаций*, исторического и культурного опыта, но главное — в осознании парадоксального *единства мира* в его разнообразии: «Я размышлял о чудесных взаимосвязях в мире... Всё, так мне вдруг показалось, было друг другу родственно, близко, достоверно и всегда оставалось частью нерасторжимого целого...» (с. 52).

М.Ю. Батасова

Новейшая история утраченных источников (этно-культурная трансформация фольклорного нарратива)

Основу данного сообщения составили наблюдения, сделанные в ходе поездок по Тверской области в 2010—2012 гг. Целью полевых исследований было создание карты святых источников региона¹; и собирателям пришлось посещать не только известные и популярные места паломничества, но и источники забытые, оставшиеся, казалось, в далеком прошлом. И первоначально мы были склонны рассматривать свою деятельность как некое заполнение «белых пятен» — восстановление исторических деталей; т.к. возвращение святых источников на карту области происходило после того, как традиция была прервана и сама память об источниках исчезла.

Однако реальный материал дает несколько иную картину. Изучая историю «утраченных» источников, мы столкнулись с заполнением лакун между прошлым и настоящим; память места сохраняется. И даже тогда, когда источника вроде бы не существует, рассказ о нем позволяет «пересоздать» объект; история места утрачивает актуальность и заменяется рассказом об истории места, в настоящем фольклорные сюжеты включаются в систему «открытой истории», и процесс этот в высшей степени занимателен. Позволю себе остановиться на двух примерах, когда существование рассказа о сакральном месте заменяет самое место.

Княжий ключ в с. Бабино вызвал наш интерес потому, что об этом источнике есть старые записи, которые приводит старицкий краевед Александр Шитков в своем монументальном справочнике «Тверская деревня. Старицкий район». Сведения немногочисленны: «В полуверсте от села и к западу, за прудом находится часовня и ключ Бангалка. Часовня основана в честь Нила Столобенского и Сергия Радонежского»².

В этом селе прошло детство архимандрита Аввакума (Честного)³. К 1815 г. его отец — священник Семён Дмитриевич Честной вместе с семьёй переехал из Осташковского в Старицкий уезд, в село Бабино. В селе сохранились два дома, в одном из которых жила семья священника, в другом — дьяка. Но какой дом принадлежал семье Честного, сказать уже невозможно.

Аввакум, тогда еще Дмитрий Честной, прожил в Бабино до 1817 г., когда поступил в Старицкое духовное уездное училище. Позднее он закончил Тверскую духовную семинарию, Санкт-Петербургскую духовную академию и 9 ноября 1829 г. принял постриг и имя Аввакума, решив отправиться в Пекин миссионером-иеромонахом в составе Второй русской миссии. Свои впечатления он описал в Дневнике кругосветного плавания на фрегате «Паллада» и в «Письмах о Китае». Эти

¹ См.: Батасова М.Ю. Оковецкий ключ. Тверь, 2006; а также другие издания из серии «Святые источники Тверской земли».

² Тверская деревня. Старицкий район: Энциклопедия российских деревень. Старица: Старицкая типография, 2007. С. 112.

³ См. о нем: Аввакум (Честной). Дневник кругосветного плавания на фрегате «Паллада» (1853 год). Письма из Китая (1857—1858 гг.) / Предисл. и коммент. С.А. Васильевой. Тверь, 1998.

данные воспроизводятся и устно — в рассказах краеведов, и печатно — в различных очерках и справочниках. Но они, как легко заметить, относятся к позапрошлому веку. В XX же столетии село Бабино прославилось, пожалуй, лишь тем, что в 1942 г. в Бабинском госпитале выступал Леонид Утёсов.

Между тем считается, что здесь располагался самый древний ключ в Старицком районе. Сбор материалов о нем показал существенное совпадение устной истории «краеведов» и «автохтонов»; между их текстами нет непреодолимых границ; краеведческие сообщения воспроизводят традиционные стратегии народной истории. И существование некой краеведческой методологии мы можем ещё раз поставить под сомнение. Итак, что же мы имеем в настоящем?

Сейчас, в начале XXI в., старое название — ключ Бангалка — забыто, и источник зовется Княжий ключ. Местные жители еще могут показать, где он находится, но сами туда не ходят... Мы фиксируем их устные указания:

Он расположен за деревней направо; вместо указателя — столб с надписью «Охота запрещена», и тропинка теряется в траве. Минуем холм, изрытый траншеями (оставшимися с 1941 г. — эта информация есть только в справочниках, местные жители ее не упоминают). Под холмом маленький ключ. Найти его было бы нелегко, если бы не стояла «в чистом поле» старая скамейка. Рядом со скамейкой и обнаружилась тонкая струйка, с трудом пробивающаяся из-под земли и камней. Место это заросло травой. Похоже, когда-то ключ был выложен камнями, но и камни и земля осыпались. Наша маленькая экспедиция расчищала ключ, как могла, но лопаты у нас с собой не было — углубляли, чистили русло палками; замечу, что местные жители, у ключа не бывавшие, о его современном состоянии сообщить ничего не могли.

Рядом мы обнаружили валун, может быть, фундамент прежней часовни. Краевед Александр Волнухин, сопровождавший нас, записал все сведения и позднее включил их в свою книгу¹... Тем самым реальность исчезнувшего источника зафиксирована в печатной форме, из смутных рассказов сельчан сформировался вполне функциональный справочный текст, дающий возможность обсуждения и продолжения истории в будущем. Волнухин пообещал поставить здесь сруб и часовенку. И я думаю, поставит.

Другой вариант — работа, исходным пунктом в которой являются не чужие записи, а устные рассказы. Так, можно вспомнить поиски источника у д. Клепцово. Из Кашина по дороге на Савцыно будет поворот направо, на Уницы. На полпути до Униц и стоит д. Клепцово. Дорога ужасная, таких дорог даже в Тверской области немного...

В этих местах почти вся вода содержит ржавчину, даже из глубоких скважин она идёт ржавая. Поэтому наш вопрос о наличии забытого источника в окрестностях с. Уницы вызвал большой интерес у местного батюшки о. Александра. Им тут же была снаряжена экспедиция, к которой присоединились многие желающие.

В д. Клепцово нашелся дедок, вспомнивший этот источник. После войны он ездил туда за водой для домашней скотины. Своих источников воды в окрестных деревнях не хватало, а этот поил несколько де-

¹ Волнухин А.Я., Волнухина А.А. Святые родники земли Старицкой. Старица, 2011.

ревень, при том, что деревни тогда были большие. За день из него вычерпывали всю воду, но к утру он был полон.

Место дед помнил очень хорошо, но нашли мы на этом месте в лесу только лужу. Вода в ней была теплая, не родниковая. Земля вокруг уже начала заболачиваться. Но стоило немного очистить и углубить лужу, как вода запузырилась, и на поверхность поднялись холодные струи из глубины. А глубина осталась неизмеренной. Один из мужиков, участвовавших в поисках, выломал в лесу молодую березку высотой метров семь, и ствол весь ушёл в воду, так и не достигнув дна. Береза уперлась в бревна, из которых был сделан сруб над источником, но это было не дно.

Бездонная лужа в только формирующемся болоте, топкая земля под ногами, лопающиеся пузыри — всё это мало подходило бы для нашего путешественника, если бы не присутствие батюшки. Сейчас источник, скорее всего, уже освящён и благоустроен.

Наше описание дороги к источнику составлено по модели устных рассказов местных жителей; между этим повествованием и языком краеведческого справочника опять же не видно существенных различий.

Источник найти просто: перед самой деревней будет съезд налево на лесную дорогу. На «Ниве» отца Александра мы проехали по ней без проблем. Лесная колея идет перпендикулярно основной дороге, потом поворачивает через канаву направо и выводит к небольшому лесу. Дальше только протоптанная нами тропа.

Двух приведенных примеров вполне достаточно, чтобы составить общие правила поиска забытых источников. Они просты. Вы приезжаете в любую деревню в любом районе. Находите местных жителей, и лучше, если их будет двое. И спрашиваете этих условных бабушек, где у них есть родники или святые источники. Условные бабушки переглядываются и в один голос говорят, что таковых нет. Продолжайте настаивать, говорите, что вы читали или слышали, что источники есть. Тогда одна из бабушек неуверенно предполагает: «Да, вроде, Федька, когда на охоту давеча ходил, какой-то родничок нашел». После чего они заявляют: «Езжайте к местному батюшке (бывшему председателю колхоза, директору музея и т.д.). Если он не скажет, то больше уж точно никто не знает». Так вы определяете, где находится центр местной жизни.

Приехав к батюшке (председателю) не торопите его, дайте возможность подключиться к разговору матушке (председательше). Это очень важно! Именно она вспомнит, что дед из соседней деревни что-то говорил ей про родничок в лесу.

Источники есть везде, даже там, где память о них связана с далеким прошлым, а не с настоящим. И наши поиски позволяют по-новому взглянуть на специфику собирательской работы с современным материалом, многими фольклористами эта проблема не рефлектируется, вместе с тем она вполне реальна.

Как ни странно, фольклорный текст позволяет актуализировать введенную Роланом Бартом модель текста — «эхокамеры», возвращающего субъекту лишь привнесённый им смысл; повествование идёт «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме сим-

волической деятельности как таковой»¹. Повествование об источнике не требует каких-либо действий в связи с источником, даже идти туда информанту не нужно...

Вспомним тезис Поля Рикёра: «...вымышленный рассказ правомочен выявлять, в форме игры воображения, нереализованные возможности исторического прошлого. С другой стороны, возникает эффект «фикционализации истории», объясняемый проникновением воображаемого в эту сферу...»² Но здесь мы приходим как раз к проблеме завершенности фольклорного текста: «„зримость“ решительно берет верх над читабельностью. <...> персонажи рассказа включаются в интригу одновременно с событиями, которые, в совокупности, составляют рассказываемую историю»³. И старушка, вспоминая о существовавшем когда-то источнике, в своём рассказе реконструирует зримое, становящееся вновь реальным в краеведческом тексте. Но, как можно заметить, меняется сам принцип линейного повествования, рассказ о месте обращается в рассказ о рассказе. «Эхо» рассказов об источниках — реальность незавершённого, с которой фольклористу приходится работать — здесь и сейчас.

¹ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 385.

² Рикер П. Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. Т. 1. С. 369.

³ Там же. С. 370.

С.В. Панов, С.Н. Ивашкин (Москва)

Фантом отца, кайрос настоящего, эпифании
повседневного, археология языка

В литературной культуре кайрос (καιρός) — абсолютный момент настоящего, в перспективе которого проявлялись смыслы прошедшего и ожидаемые мотивы будущего — мыслился по-разному.

В сентиментализме настоящее — это явление воображаемого в непосредственном действии морального аффекта. Тожество морального аффекта в воображимом станет символом бесконечного в конечном у романтиков, равнодушной «прозой мира» в постромантизме, оцениванием социально-моральных типов и восприятием импульсов бессознательной мировой воли в литературе второй пол. XIX в., чтобы обратиться, наконец, физиологией инстинкта-к-смерти и волевого жеста в поэтике натурализма и постнигилизма (Золя, Чехов).

Феноменологическая проза XX в. создаст условие для сценографии множественных голосов, которую Лиотар назовет «разногласием» и которая будет проигрывать вхолостую один и тот же мотив: наслаждаться собственным различием из единственного факта его ощущения и признания вне способности судить о его содержании и цели в культуре.

Эта новая проза мира, которая сведет его единство к незавершимо-му сосуществованию множественных несамодостаточных ценностных ориентаций, становится в современной литературной культуре предметом поэтической рефлексии в русле «археологии языка», которая позволяет автору выйти из естественных установок сознания, осевших в литературных схемах, развернуть «прозу мира» как повседневность, где любое событие значимей и одновременно равнозначно ничтожности любых других, войти в многоуровневый контакт с невидимым как источником смыслопорождения во внутреннем диалоге лирического героя, отказаться от всего мнимого бессмертия видимого в пользу осознавшей собственную конечность рефлексии о начале поэтического языка.

Эти смысловые способы выстраивания поэтической рефлексии, которая уже давно перестала быть откровением равнодушной природы, превратившись в работу мысли и анализ языка, можно наблюдать в поэтическом письме Жана-Люка Сэррэ и Валери Рузо, которые наряду с уже ставшими классиками Ф. Жаккоттэ и М. Деги стали заметными фигурами в современной французской поэзии.

«Автопортрет с отсутствующим отцом» Сэррэ и «Больше не увидеться» Рузо — книги, где тематический план «настоящего» — смерти отца и его непоправимого отсутствия раскрывается в мотивном комплексе воспоминаний и их импульсов, снов, видений, «магических слогов», бессловесного тона, звука непроизносимого имени или абсолютно забытой фразы-цитаты, абсолютного заверченного прошлого и его смысловой грамматики.

Призыв Рузо «довольно вечности» вводит в языковую сценографию неизбежно конечной памяти о событии, которую не с кем и незачем разделять. Именно поэтому Рузо свидетельствует о «неприкосновенных измерениях» имени: «если я услышу мое имя, — это не ты, кто зовет, / Ни я — душа в пятках...» Непереносимость отсутствия отца и возникновения его фантома в каждом ощущении и восприятии застав-

ляет поэтическое сознание замкнуться в языковой грамматике, где аспект произносимого всегда изменчив: не нужно больше думать, какова дистанция от «пола» до «солнца», нужно застыть в удивлении перед этой бесконечной записью памятных восприятий и порождаемых ими интеллектуально-образных ассоциаций в пробеле между «sol» и «soleil» (Рузо) или в искусстве сопряжения мифов (Саррэ).

Разумеется, биографический факт и миф становятся для поэтов материалом для создания всего спектра феноменологических проекций в движении поэтического сознания по ту сторону различия смерти и жизни, «жизнесмерти», которое разрешается в телефонных сериях перевода аффекта в мыслеобраз, а мыслеобраза — в языковую идиому, подобно тому как истерия или одержимость переводятся в психоанализе в визуальный бред и игру с объектами этого бреда, позволяющую выйти из смертного диктата Другого, превращающего тело субъекта в тело собственного наслаждения, в тело безвыходной травмы.

Телефония — передача звучащего аффекта письменным следом, стирание звучащей все еще присутствующей в анахронизме памяти субъективности до пробела между буквами — феноменологическая программа Валери Рузо, которая превращает любые зоны идентифицируемого присутствия (биографического, сюжетного, символического) в зоны постграмматической интенсивности: интенциональный предмет поэтического обращения становится скороговоркой неологизмов, слогов, слов с пропущенными слогами, синтаксических распадов.

Каким образом совершается это превращение? За биографическим посылом, за ситуацией сообщения о близкой смерти отца следует инфинитив как призыв означающего, как бесконечный повтор конституирующее мое посмертное, мое остающееся и оставшееся Я после умирания и смерти отца травмы, этот инфинитив — магма означивания, дословесное письмо желания, которое несет в себе невозможность собственного выражения: призыв увидеть отца заключает в себе отрицательную частицу *pas pas*, на слух неразличимую от *papa*, означающее как знак отца «всегда в другом месте» (Лакан), оно передается телефонией материнского голоса: «ты умирающий мама по телефону: он не переживет этой ночи увидеть отца».

Инфинитив невыносимого желания увидеть отца до и вне его смерти порождает фиксации на внешних объектах, вернее на длительности, на форме интуиции, позволяющей снять острый психоз, остроту события: поезд под дождем и вновь инфинитив «не умирать мой отец», который вводит весь метасюжетный замысел произведения — не просто превратить немыслимую смерть в факт сознания, а выстроить само сознание как умирание и погребение отца в поэтическом голосе, поэтому главный инфинитив *infinir* можно перевести как «быть бесконечным в своей конечности», а *mourantir* — «заниматься умиранием» откроет метку смеха (*rire*), и отчаяние свяжется с надеждой (*désespérer* — *espoir*).

Toi mourant man au téléphone pernoctera pas voir papa.

Le train foncé sous la pluie dure pas mourir mon père oh steu plaît tends-moi me dépêche d'arriver.

Pas mouranrir désespérir père infinir lever courir¹.

За истерией закликательных инфинитивов, позволяющих поэтическому сознанию выйти из разрушительного повтора неисцелимой травмы, связанной с игрой вневременных означающих, следует фиксация зрения на руке, показывающей часы в Вьерзоне, где падает град, что вводит спасительную стабилизацию поэтического сознания в выстраивании времени и места, хронотопа, который превратит в прошлое немислимую утрату со всем реактивным ее контекстом и позволит воспроизводить с позиции этого прошлого настоящее как память о непоправимо отсутствующем: «мы не встретились, я не знала, проезжая Вьерзон, что в этот час ты умер». Мы видим, что и память об отсутствии отца сама приходит в виде денегации: я, разумеется, знала всегда, что ты уже умираешь и мертв, но в фиксации моего неведения я становлюсь тобой, т. е. становлюсь отсутствующей в каждом жесте и фразе моего стихотворения, которое диктует мне язык утраты, траура и забвения, я становлюсь вместилищем этого языкового события.

Main montre l'heure sommes à Vierzon dehors ça tombe des grêlons.

Nous nous loupons ça je l'ignore passant Vierzon que tu es mort en cet horaire².

Хронотопная стабилизация смертного поэтического сознания, которое несет в себе неизлечимую рану, вновь предполагает повтор инфинитива — не в кажущемся снятии противоречия между беспокойством безумия и покоем воспоминания в бесконечно длящемся моем настоящем, а в раскрытии поэтической силы выстоять в перспективе памяти о невозможном событии, в порождении моей неповторимой поэтической идиомы, в которой я становлюсь тобой, отрекаясь от присутствия внутри этого мира, превращаясь в проводителя того, кто отсутствует, и свидетеля его отсутствия: «не умирать, пожлста (steu plaît — проглоченное s'il te plaît), быть бесконечной до белых коридоров сиделок...».

Инфинитив «не умирать» превращается в финальную идиому «rien oublier» — ничего не забывать, которую благодаря телеграфному синтаксису можно прочитывать и как «ничто забыть», ничто как возможность раскрытия сущего как такового для человеческого бытия (Хайдеггер) не может и не должно раскрываться в чем-то или в отрицании всего, ничто может выражаться в поэтической речи как след забвения, т.е. как осознание собственного отсутствия в мире, хранящем знаки отцовского ухода. И это сознание одновременно символизирует мир, обращая все его события в памятные следы, и его десимволизирует, сводя все внутримирские события к незначащей прозе мира — к «белым коридорам», к «твоей постели», к «твоему лицу», к маленькой комнатке, в которой все, весь мир — мой и других закончился вместе с твоим.

Pas mourir steu plaît infinir jusqu'au couloirs blanc d'infirmières.
Jusqu'à ton lit comme la loco poursuit vite vers Lyon la Part-Dieu.

¹ Rouzeau V. Cold Spring in Winter / Translated by Susan Wicks. L., 2009. P. 12.

² Ibid.

Jusqu'à ton front c'est terminé tout le monde dans la petite chamber rien oublier¹.

Лакановский язык (lalangue) как исходная цепь означающих, на основе которых формируется речь, сродни тому что Рузо называет *parapler* — высказать отцовское отсутствие, т. к. «у нас больше нет времени», откровение уже произошло, и времени как основы любой последовательности — моментов, аффектов, событий — больше нет, хотя поэтическая речь все еще воспроизводит стабилизирующие ностальгические фиксации длительности: «твои руки на белой простыне *желтели желтели*», однако «пожелтевший белок твоих глаз» приближит поэтическое виденье к абсолютной точке зрения — точке зрения отсутствующего взгляда, взгляда, который больше не смотрит в мир изнутри мира, и это - момент взаимного прощения как отпущения долгов, как признания нашего с тобой равенства в выстаивании твоего и моего мыслящего отсутствия в мире.

Te parler papa j'ai put e paparrer un peu un petit peu paparce que nous n'avions plus tout le temps.

Dehors le monde ses oiseaux blancs comme des avions, le mur du son.

Tes mains sur le drap blanc jaunissaient jaunissaient.

Ils n'ont sûrement pas le droit de voler aussi bas pas pas le droit de voler aussi bas tu disais.

Même même le blanc de tes yeux était jaune nous alors nous sommes tout pardonné².

Наконец, мы видим, как лирическая героиня Рузо преодолевает все моменты хронотопной стабилизации истерического сознания и постоянного обращения к источнику отцовских означающих в выявлении идиомного местоимения и буквы события «Ça va» — «все хорошо [отвечаю] когда меня спрашивают... не видят меня рыдающей ... все хорошо говорю я без слов». Словесная феноменология сознания твоей и моей смерти обращается в дословесный жест, в молчание и умолчание о событии, поэтому это — «Ça» — заменит твою смерть «ta mort»: «ни с чем это не рифмуется — твоя смерть внутри бедной песни».

Ça va quand on demande moi je dis bien surtout s'il y a du monde je prends sur moi très bien.

On ne me voit pas chez l'épicière sangloter sur les pommes de terre.

Ni aux guichets de la poste retarder l'envoi pressé d'un colossime.

Ça va je dis sans dire et la tête et la tête.

Ça rime à rien ta mort intérieurement pauvre chant³.

Бесконечное сознание конечности своего бытия, которое породило это поэтическое выражение, становится прозой желания: «Хотела бы марок, картошки, записную книжку, пожалуйста, пакет / Спасибо большое всем», в которой при каждом имени и требовании звучнее самоуменьшение поэтического голоса, отказавшегося от возвышенного

¹ Ibid.

² Ibid. P. 15.

³ Ibid. P. 18.

элегического плача в пользу умолчания о событии, дающего понять невозможное в простоте финальной идиомы «Merci beaucoup de monde», превратившей все инфинитивы, место-временные определения, призывы в ритуальную формулу внешней благодарности, воплощающей мое настоящее отсутствие, его границу в мире все еще претендующих на присутствие других.

De timbres je voudrais et de patates un carnet s'il vous plaît, un filet.
Merci beaucoup de monde¹.

Перспектива настоящего отсутствия позволяет Ж.-Л. Сарре вывить высокое пренебрежение фотографических образов по отношению к пресловутой непосредственно данной в ощущениях повседневности, проживаемый мир превращается в предмет оценивания этими образами, этими следами, в которые незаметно переводится наша жизнь:

Mais qu'importe aux images d'autrefois
l'éveil de ce haut quartier!
Elles mettent rarement le nez dehors,
dédaignent les promenades en famille,
préférant aux rues les albums,
les boîtes à chaussures...²

Что такое настоящее? Оно — момент признания безусловной ценности прошлого, замкнутого на себе, сознание собственного ухода в отношении к непоправимо отсутствующему, превращение сознания в память и одновременно забвение того, чего уже или еще нет, момент отторжения того света, который выявил событие встречи с отцом и угас, позволив проявить в сознании этот снимок прошлого.

Comme cette aquarelle
tu redoutes à présent la lumière
que tu affrontais volontiers...³

Как обрести настоящее отсутствие для Сарре? Я становлюсь Эдипом, покидая отчий дом и встречая отца в его посмертном явлении, которое я признать не могу и которое постоянно следами своего отсутствия пробуждает память и рефлексии лирического героя, но все событие уже переводится в воспоминание о хлопке двери перед носом Эдипа, который я и сегодня могу услышать и насладиться, приобретя искусство «прилаживания» мифов, приправляя их слухами, стирая их в муку.

C'était il y a un demi-siècle,
les portes claquaient au nez d'Œdipe,
ni toi ni moi n'en savions rien;
je peux aujourd'hui les entendre

¹ Ibid.

² Sarré J.-L. *Autoportrait au père absent. Le Bruit du temps*, 2010. P. 9—10.

³ Rouzeau Valérie. *Cold Spring in Winter*. P. 9—10.

et m'en réjouir, ayant acquis
l'art d'accommoder les mythes
en les saupoudrant de rumeurs,
en les roulant dans la farine¹.

Вот новая постгерменевтическая программа отношения к традиции, для которой не достаточно памяти, мыслимой как «настоящее отсутствующего в его отсутствии»², для него нужно забвение, которое не только погасит нестерпимый ослепляющий единственный глаз Эдипа свет присутствия, успокоив истерию смертного сознания в формулах поэтической рефлексии и пространственно-временных фиксациях, но и даст возможность обрести собственное отсутствие как источник собственного мифотворения, в котором никаких начал и повествования об этих началах не будет, поскольку все референции нейтрализуются в интеллектуально-образных сериях моего незаместимого поэтического бытия как отношения к наслаждению через запрет насладиться присутствием в поэзии, ставшей молчанием письма без адресата.

¹ Ibid. P. 10.

² Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., Искусство, 1991. С. 223.

**Условность настоящего:
о фактах и вымыслах**



А.А. Кунарев (Москва)

Леденец с перцем, или «из какого сора растут стихи...»

Путь вверх и вниз — один и тот же.
Гераклит

«Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства», — утверждал Пушкин в статье «Вольтер». Тем более, добавим мы, если это не «отрывок из расходной тетради» и не «записка к портному об отсрочке платежа», а нечто гораздо большее — одно из наиболее часто цитируемых писем Пушкина, написанное князю П.А. Вяземскому в Михайловском около 7 ноября 1825 года, то самое, где поэт, поздравляя приятеля и единомышленника «с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис Годунов!», сообщает о том, что «перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!».

По вполне понятным причинам исследователи, как правило, привлекают этот документ в связи с трагедией «Борис Годунов». Это стало уже традицией, однако, как справедливо заметил В.Н. Турбин, «традиция в науке и плодотворна, и в какой-то мере чревата сужением предмета исследования, ограничением возможных аспектов его рассмотрения; традиция бывает достаточно деспотичной: она незаметно начинает предписывать тем, кто присоединяется к ней, чем и как им надлежит заниматься; а если какими-либо сторонами предмета не занимались, то их как бы даже и не существует»¹. Так что задача настоящих заметок — несколько изменить ракурс изучения указанного письма и, не претендуя на бесспорность и окончательность выводов, вывить его связи с другими, не только «годуновским», сторонами пушкинского творчества. Впрочем, и «годуновский» аспект, возможно, получит несколько иное освещение.

Это письмо может служить великолепным примером удивительной смысловой емкости и содержательности пушкинской эпистолярной практики: здесь и стихи, и авторецензия на «Бориса Годунова», и литературная полемика, и бытовая зарисовка, и сатира... И вся эта тематическая и жанровая пестрота пронизана карнавальным весельем: поэт примеряет на себя самые разные маски (он и «*le chantre de la merde*»², и автор трагедии, и режиссер, и театральная труппа, и Юродивый, и восторженный зритель, и критик, и пр., пр., пр.) и потешается едва ли не над всем, что попало в поле его зрения: над адресатом, над поэзией, над русским народом, над персонажами своей трагедии, над графоманом Хвостовым и баснописцем Крыловым, псковским губернатором Адеркасом, архиереем отцом Евгением (Казанцевым) и, разумеется, — над самим собой. Однако смысл некоторых шуток сторонний читатель вряд ли способен уловить (а то и просто истолкует превратно), по-

¹ Турбин В.Н. Поэтика романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин». М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 162.

² Певец дерьма (фр.). Так Пушкин аттестовал С.А. Неелова, мэтра подобной поэзии, в письме П.А. Вяземскому (25 мая—середина июня 1825 г.). Общеизвестный перевод (кажется, начиная с Б.Л. Модзалевского) — «певец *навоза*» — не соответствует реалиям французского языка: *навоз* по-французски — *fumier*.

сколько для этого мало быть современником или принадлежать к тому же сословию, — адекватное понимание гарантировалось только принадлежностью к весьма немногочисленной корпорации, которая вошла в историю нашей культуры под титулом «Арзамасского общества безвестных людей». Так что анализируемое письмо Вяземский-Асмодей мог бы с полным основанием охарактеризовать так: «штука самая <...> арзамасская <...> обоюдный нож, леденец с перцем, ничего и много, все и мало, лисий хвост и волчий рот»¹ ...

Пушкин смеется смехом победителя (а кто бы не захопал в ладоши, не заулюлюкал, не пустился бы в пляс, написав «Годунова»!), однако в его безудержной веселости чувствуется легкий привкус суеверного страха, — отсюда, кажется, и «перепрыгивание» с предмета на предмет. Нечто подобное происходило в древнем Риме во время триумфов: легионеры, шедшие за колесницей триумфатора, по обычаю распевали песенки самого непотребного содержания — считалось, что таким образом и самого полководца, и его войско можно надежно защитить от сглаза и удача от них никогда не отвернется... Вот и наш стихотворец, равный «Гамерлану иль самому Наполеону», открывает свое письмо стихами, которые, видимо, в силу своей бьющей в глаза (и ноздри!) скабрзности до сих пор не привлекали внимания комментаторов:

В глуши, измучась жизнью постной,
Изнемогая животом,
Я не парю — сижу орлом
И болен праздностью поносной.
Бумаги берегу запас,
Натугу вдохновенья чуждый,
Хожу я редко на Парнас,
И только за большою нуждой.
Но твой затейливый навоз
Приятно мне щекотит нос:
Хвостова он напоминает,
Отца зубастых голубей,
И дух мой снова позывает
Ко испражнению прежних дней.

Содержание этого «сонета», круто сдобренного аттической солью, не столь примитивно и значительнее по мысли, чем это может предстать по первому впечатлению. В первую очередь стоит иметь в виду, что приведенные стихи явились ответом на «дорожный impromptu» Вяземского, которым он начал свое письмо Пушкину от 16 и 18 октября 1825 г.:

Ты сам Хвостова подражатель,
Красот его любостыжатель,
Вот мой, его, твой, наш навоз!
Ум хорошо, а два так лучше,
Зад хорошо, а три так гуще,

¹ Этими словами Вяземский характеризует свою статью «О письме Екатерины II к Сумарокову» (письмо к А.И. Тургеневу от 8 ноября 1818 г. из Варшавы в Петербург: Остафьевский архив князей Вяземских. Т. I. Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1812–1819. Издание графа С.Д. Шереметева. Под редакцией и с примечаниями В.И. Саитова. СПб., 1899. С. 140; далее — *ОА*).

И к славе тянется наш воз.

Обмен такого рода «любезностями» в переписке Сверчка и Асмодея, «старинных, верных членов до гроба» Общества безвестных людей, не был делом из ряда вон выходящим и вполне отвечал арзамасской установкой на гротескную игру *верхом и низом*¹, согласно которой «речь <...> есть прекрасное *извержение* умственных способностей»². Нельзя не вспомнить в связи с этим их писем первой трети 1820 г. (в них обсуждалась забавная ошибка Вяземского, в статье 1816 г. «О жизни и сочинениях В.А. Озерова» переведшего выражение *reliefs des festins*³, т.е. ‘остатки, кусочки, объедки от пиров’, как *барельефы пиров*⁴) и лета—осени 1831 года⁵. Скатологические мотивы не редкость и в эпиграмматическом творчестве Пушкина (ср.: «Бессмертною рукой раздавленный зоил», 1818; «Ты и я», 1820; «Пупок чернеет сквозь ру-

¹ Ср.: «Как важный гусь подступил я к месту президентскому <...> потом сел или паче вдвинул в гостеприимные объятия стула *ту часть моего тела, которая особенно нужна для сидения и которая в виде головы торчит на плечах халдеев беседных*» («Арзамас»: Сборник. В 2-х кн. Кн. 1. Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы./ Вступ. статья В. Вацура; Сост., подгот. текста и коммент. В. Вацура, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. М.: Худож. лит., 1994. С. 290–291).

² «Арзамас». Указ. изд. С. 332.

³ За исключением особо оговоренных случаев курсив везде мой. — А.К.

⁴ «Поздравь, мой милый сверчок, приятеля своего N.N. с **счастливым испражнением барельефов пиров Гомера**, которые так долго лежали у него на желудке. Признаюсь, я вложил Эсхилу выражение ему чуждое. <...> я <...> не позаботился справиться <...> с французским словарем, который, сказавши мне, что *reliefs* на <...> языке старинном значит: *restes de viandes* <...> меня избавил бы от преступления против Эсхила, а желудок г-на N.N. от *барельефов...*» (П.А. Вяземский — Пушкину и А.И. Тургеневу. Ночь с 19 на 20 и 20 февраля 1820 г. Варшава; курсив авт., п/ж мой. — А.К.). Инициалами N.N. Вяземский обозначил П.А. Катенина, который первым печатно — и, мягко говоря, с весьма большим запозданием (статья Вяземского была опубликована в 1816 г., Катенина же — лишь в 1820-ом: последнему на «переваривание», таким образом, потребовалось несколько лет!) — обратил внимание на его переводческий «ляп». В ответном письме Пушкин сообщает: «Я читал моему Преображенскому приятелю (Катенину, полковнику Преображенского полка. — А.К.) — несколько строк, тобою мне написанных в письме к Тургеневу, и поздравил его с *счастливым испражнением* пиров Гомеровых. Он отвечал, что *говню* твое, а не его» [Пушкин — П.А. Вяземскому. Около (не позднее) 21 апреля 1820 г.]. Любопытно, что авторы «Новых материалов к словарю А.С. Пушкина» (М.: Наука, 1982) в словосочетании *барельефы пиров Гомеровых* увидели «намеки на стих эпиграммы Катенина: “Наш барельефами прославленный писатель”». Пушкин, конечно, обладал пророческим даром, но предвидеть, а тем более намекать на текст эпиграммы, которая появилась 10 (!) годами позже цитированного письма, даже ему, кажется, было не под силу. Впрочем, возможно, это одно из «странных сближений», на которые столь щедро жизнь, особенно, если ей слегка помочь...

⁵ «Скажи Жучку — Датской собаке, что я получил его письмо *обосрванное* и оплеванное и порадовался этим чисто-арзамасским *испражнениям*» (Вяземский—Пушкину. 27 июля 1831 г.); «У Жуковского *понос* поэтический хотя и прекратился, однако ж он все еще *поддризкивает* гекзаметрами» (Пушкин—Вяземскому 14 августа 1831 г.); «Жуковский все еще пишет; завел 6 тетрадей и разом начал шесть стихотворений; так его и *несет*. <...> Я <...> на днях *испрозился* сказкой в тысячу стихов, другая *в брюхе бурчит*» (Пушкин—Вяземскому 3 сентября 1831 г.).

башку...», 1829; и др.).

Разумеется, объектом арзамасской шутки были не только радители «славенщизны» или бездарные виршеплеты, но и сами «превосходительные гуси», что, собственно, и демонстрирует переписка Вяземского и Пушкина. Так, свой куплет Вяземский прокомментировал следующим образом: «На меня коляска имеет действие настоящего судна сухопутного и морского: в дороге меня рвет и слабит Хвостовым. — Это уже так заведено. Вот испражнение моей последней поездки. *Улыбнись, моя красotka, на мое говно*». Выделенный курсивом фрагмент отнюдь не «хвостовского» происхождения — это прозрачный парафраз одной из заключительных строф знаменитой «Светланы» (1808—1812):

Улыбнись, моя краса,
На мою балладу;
В ней большие чудеса,
Очень мало складу.

Да и тема славы — профанированная, однако, «навозным» наполнением и, так сказать, переориентированная на 180°, — возможно, спровоцирована той же строфой баллады Жуковского:

Взором счастливый твоим,
Не хочу и славы;

Слава — нас учили — *дым...*

Светлана-Жуковский от славы отрекается, тогда как «поэтический воз» Вяземского-Хвостова-Пушкина к ней тянется...

Обращает на себя внимание и ритмический рисунок фрагмента — тоже балладный, правда, хорей здесь не «Светланы», а «Рыцаря Тогенбурга» (1818). Ср.:

Улыбнись, моя красotka,
На мое говно.
И душе его унылой
Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
Стукнуло окно...

Если эти предположения относительно «балладного оформления» верны, а также принять во внимание то, что «Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами члена Российской императорской академии графа Дмитрия Хвостова» (Спб., 1802), по слову Вяземского, были «настойною и потешною книгою в Арзамасе» и «Жуковский *всегда держал ее при себе* и черпал в ней нередко свои Арзамасские вдохновения», то первые два стиха экспромта Вяземского парадоксальным образом приобретают дополнительный смысловой нюанс, вольно или невольно целя не только в Пушкина, но и в Жуковского, завязанного «подражателя» и «любостыжателя» графских красот.

Здесь нельзя не отметить переклички между стихотворной и прозаической частями письма: поэтические *красоты* (=навоз, говно)/*красotka*² (а значит, равная «*красотам*», либо соотносящаяся с

¹ Цит. по: Вяземский П.А. Записные книжки 1813–1848 гг. М.: Наука, 1963. С. 380—381.

² Стоит также отметить, что существительное *красotka* означало в словаре Пушкина и Вяземского не столько ‘хорошенькую, милovidную’, сколько доступную женщину или девушку. Ср.: «Сидела сводня тут с известною красоткой»; «Не девка — золото; из всей Москвы *красotka*. <...> И в ремесло пошла

ними как целое с частью, обладающая ими в полной мере).

Отметим полемический выпад Вяземского, вызванный оценкой, которую Пушкин дал творчеству И.А. Крылова в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова» (1825): «Твоя статья о Лемонте очень хороша по слогу зрелому, ясному и по многим мыслям блестящим. Но что такое за представительство Крылова¹? Следовательно и Орловский представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть всё что-то лакейское: лукавство, брань из-за угла, трусость перед господами, всё это перемешано вместе. Может быть и тут есть черты народные, но по крайней мере не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами. **И жопа есть некоторое представительство человеческой природы, но смешно же было бы живописцу ее представить, как отличительную принадлежность человека.** Назови Державина, Потемкина представителями русского народа, это дело другое; в них и золото и грязь наши *par excellence*, но *представительство Крылова* и в самом литературном отношении есть ошибка, а в нравственном, государственном даже и преступление *de lèze-nation* <оскорбление нации, *фр.*>, тобою совершенное» (курсив авт., п/ж мой. — А.К.).

Интересно было бы знать, вспомнил ли здесь Вяземский свою давнюю грустно-ироничную автохарактеристику: «Если я только что зеркало, а не картина, так, по крайней мере, повесьте меня в выгодном месте, так, чтобы изображалось во мне что-нибудь хорошее; разочтите с искусством действия отражения. А теперь Бог знает, что во мне глядится. Во многих домах я видал зеркала за статуями; мне всегда было жаль этих зеркалов, осужденных навсегда носить в себе жопу какого-нибудь гипсового Аполлона, добро бы еще Венеры *aux belles fesses* <красивые ягодичы, *фр.*>?»² Если следовать логике Вяземского, то не только филейная часть сама по себе может оказаться «отличительною принадлежностью человека», но даже ее отражение! Видимо, все зависит от человека. Во всяком случае стрела Пушкина — «целую тебя в твою поэтическую жопку» — возможно даже, пущенная наугад, попала точно в цель... Впрочем, удивительно здесь другое — то, что рассуждения Вяземского об Орловском и Крылове кажутся написанными под диктовку... графа Хвостова, которого до этого момента он полтора десятка лет высмеивал стихами и прозой и с насмешки над которым (хоть, пожалуй, и не самой остроумной) он начал свое письмо!

Все дело тут, думается, в хвостовском... навозе, послужившем питательной средой для эпиграммы Вяземского. Навозная куча (и окружающий ее ореол скатологических и «скотских»³ ассоциаций) — «ге-

лишь нынешней зимой» (В.Л. Пушкин «Опасный сосед»). Характерно также колебание Пушкина между *красотками* и *гетерами* при работе над XLIII строфой I главы «Онегина» («И вы, *красотки* молодые...»).

¹ Вяземский имеет в виду завершающий пуант статьи Пушкина: «... Лафонтен и Крылов *представители духа* обоих народов».

² ОА. Указ. изд. С. 162.

³ Вообще, как сообщал Булгарин, С.С. Уваров и Н.И. Тургенев, «два прототипа духа» Арзамаса, «все, что не ими выдуманно», считали *дрянью*, а каждого человека, «который не пристает безусловно к их мнению», — *скотиной* (Булгарин Ф.В. Записка об Арзамасе. Цит. по: «Арзамас». Указ. изд. С. 138—139; курсив авт. — А.К.). Конечно, доносчик, пожалуй, несколько увлекся в своем обличительном раже. Большинство арзамасцев словом *скот* (*скоты*) в значе-

роиня» двух из числа наиболее известных притч «лирического затейника»: «Туча, Гора и Куча» (1802) и «Живописец и навозная куча» (1817), — в известном смысле стала одной из его «визитных карточек». Недаром Пушкин в своем послании отмечает: «твой затейливый навоз <...> Хвостова мне напоминает», используя при этом эпитет *затейливый*, которым едва ли не злоупотреблял «отец зубастых голубей».

Словарь языка Пушкина фиксирует лишь 8 случаев использования этого прилагательного поэтом, большей частью — 6 раз — начиная с осени 1830 г.; остальные 2 случая относятся ко второй половине 1825 г.: в «хвостовском» послании Вяземскому и в «Борисе Годунове»:

Царь

Постой. Не правда ль, эта вестъ

Затейлива? Слыхал ли ты когда,

Чтоб мертвые из гроба выходили

Допрашивать царей, царей законных

Назначенных, избранных всенародно,

Увенчанных великим патриархом?

Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

В обоих случаях *затейливость* маркирует ситуацию «выхода мертвых из гроба» — *убиенного царевича Димитрия*, т. е. самозванца, и...

нии 'глупцы, дикири и т. п.' [любопытно, что ни Словарь Академии Российской (1789–1794; далее САР₁), ни Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный (1806–1822; далее САР₂) этого значения не фиксируют, несмотря на его широчайшее распространение] обозначали «беседистов». Ср., например: «Я читал объявление о Беседе в газетах, читал ее регламент и теперь еще болен от этого чтения. Боже, что за люди! Какое время! О Велхи! О варяги-Славяне! *О скоты!* — Ни писать, ни мыслить не умеют!!!» (письмо К.Н. Батюшкова Н.И. Гнедичу; первая половина апреля 1811 г. Москва; цит. по: «Арзамас». Указ. изд. С. 164); «...мысль и чувство <...> Вами творец отличил людей от скотов и Арзамас от Беседы» («Сонное мнение члена Золотой Арфы, провозглашенное устами пупка его в исходе 20-го Арзамаса»). Цит. по: «Арзамас». Указ. изд. С. 417; курсив авт.; п/ж мой. — А.К.). И все же, судя по арзамасским протоколам, «скотский ореол» чаще всего окружает фигуру «отца зубастых голубей»: «... начал я хвалить одного беседного покойника, одного графа, одного *скотюлаба*, Димитрия, но не Донского, а Кубрско-го...» («Арзамас». Указ. изд. С. 291); «...в зеркале мелькают *скоты* и *Хвостов*» («Арзамас». Указ. изд. С. 338); «...один из мертвецов, одетый в запачканный саван, и *языком скотов* не Дмитриевых и не Крыловых, а собственных своих, напомнил...» («Арзамас». Указ. изд. С. 413; выделенное словосочетание, возможно, инспирировано эпиграммой А.Е. Измайлова — см. ниже). Объяснить этот феномен можно тем, что существительные *скот* и *скотина* в притчах Хвостова встречаются много чаще, чем у его современников, причем даже «благородным» животным граф присваивает этот «титул»: «...жил *лев* детина, || По нашему *скотина*...» («Лев и Невеста»), — ничуть не смущаясь тем, что эти слова обозначают 'животное (животных) четвероногое *домашнее* или подъярменное, как то волы, коровы, козы, кони' (САР₁. Часть VI. СПб., 1794. С. 494; САР₂. Часть VI. СПб., 1822. С. 187). Нелишне заметить, что сей «вольный каменщик бессмыслицы» (Жуковский) в стихах и прозе твердил о необходимости знания родного языка, напр.: «Поэту — невежде в языке — ни шагу нельзя сделать на Геликон. <...> Поэт без знания в языке никогда не будет образцовым» и т. п. (Полное собрание стихотворений графа Хвостова. Том второй. СПб., 1829. С. 265—266; далее — ПСС).

Определение В.А. Жуковского (см.: «Арзамас». Указ. изд. С. 291).

давно в Арзамасе *отпето*го «беседного покойника» графа Дмитрия Хвостова. Заметим: графский титул ему пожаловал не российский император, а Сардинский король по просьбе А.В. Суворова, на племяннице которого Хвостов был женат. «Сардинское графство», полученное не за личные заслуги, а единственно за родственные связи с великим полководцем, современники воспринимали как поддельное, самозванное, едва ли не шутовское — точно так же, как и совершенно необоснованные притязания графа на звание Поэта¹.

Справедливости ради надо заметить, что Хвостов отличался не только плодовитостью, но и, по его собственному признанию, муравьиным трудолюбием и, переиздавая свои опусы, старался очистить их как от очевидных ляпсусов, так и от выражений, претящих благопристойности. Во всяком случае *куча*, венчавшая собою первую из названных притч, в 1817 году перестала быть навозной — превратившись в не совсем «внятную» «с песком большую кучу», а ее близняшка из притчи о Живописце (о кровном родстве *куч* ясно свидетельствует их в обоих случаях рифмование с *тучей*²) получила менее эпатирующее и более благозвучное, по мнению графа, определение — *назёмная*.³ Правда, это произошло лишь в 1829 году, т.е. спустя четыре года после того, как Асмодей и Сверчок обменялись «хвостовскими» опусами.

Какая именно графская *куча* вдохновила князя Вяземского на *затейливый навоз*? Думаю, что с большой долей уверенности можно указать на относительно в 1825 году свежую... притчу «Живописец и навозная куча», в которой рассказывается о том, что

Какой-то Аpellес

Хитро употреблял и теней свет⁴, и краски,

¹ В поэтическом даровании Хвостову отказывали не только «зоилы», но и доброхоты-приятели, в том числе Г.Р. Державин, который в «Объяснениях на сочинения Державина», продиктованных им самим в 1809–1810 гг., рассказывал: «Автор... давал совет гр. Хвостову, чтобы он писал иногда и в нижайшем роде стихотворства, т. е. в пастушьем, а не надувался за Пиндаром... ибо лучше писать маленькое какое-нибудь сочинение, но приятное и тем прославиться, нежели высокопарное и быть неуважаему». Сам Хвостов с подкупающим простодушием в примечании к посланию «Гаврииле Романовичу Державину» сообщал о виденном им отзыве о себе в державинском «Ключе» к стихотворениям: «В оном написано было <...>: “Стихотворец сей <Хвостов> не имеет дарования”». Любопытно, однако, что Хвостов проинтерпретировал довольно снисходительное замечание знаменитого поэта, предельно сгустив краски: по-приятельски мягкий совет превращается в окончательный приговор, обжалованию не подлежащий... И — бунтует: «Покоряясь таковому заключению знаменитого поэта нашего времени и приятеля своего, автор осмеливается печатать как сие, так и прочие свои стихотворения»!

² Стоит заметить, однако, что эта рифма в «Туче, горе и куче» появилась в позднейшей редакции 1829 г.

³ В САР₁ существительное *назёмь* не отмечено, но зафиксировано в САР₂: «Назёмь или просто Назёмь. Слово областное, значить то же, что Навозь» (САР₂. Часть III. СПб., 1814. С. 1071). Толкование же существительного *навозь* в обоих словарях одинаково: «пометь животныхъ и подстилка подь оныхъ употребляемая, пригодная къ удобренію земли. (САР₁. Часть VI. СПб., 1794. С. 575; САР₂. Указ. изд. С. 997).

⁴ «Теней свет» — смелый образ, однако скорее всего, как это частенько бывало с хвостовской музой, случайного происхождения — по крайней мере в посла-

Но рисовал <...>
Смешно сказать — навозную лишь кучу.
Старался оживлять в своих картинах,
В садах, полях и на равнинах,
Везде один предмет — везде один успех,
Который наконец родил всеобщий смех.
Эта и впрямь затейливая «быль... под видом сказки» кончается
«усердным советом», обращенным к поэтам:
Облагораживать учитесь предметы!
<...>
Умейте смертного возвысить мысли, дух.
Поэта в лавровом пищите мне венке,
Отнюдь не в колпаке.¹

Совет, прямо сказать, довольно сомнительного свойства: следуя ему, «какой-то Апеллес», выведенный в притче, в первую очередь должен *облагородить*... навозную кучу! Кажется, здесь он в очередной раз продемонстрировал, как, по его собственному же выражению, «за отборными гоняся словами, покрыл мысль <...> густыми облаками» (<И.И. Дмитриеву>, 1810). Впрочем, логика и здравый смысл никогда

нии «Живописцу моему» (1812), обращаясь к другому «Апеллесу» — автору своего портрета, — Хвостов пишет:

Искусно ты меня, художник, написал,
Со светом купно тень волшебно сочетал...

¹ Хвостов остался на удивление глух к уроку, преподанному за полтора десятилетия до появления притчи о живописце Г.Р. Державиным в послании «Тончию» (1801—1808):

Но лысина или парик,
Но тога иль мундир кургузый
Соделали, что ты велик?
Нет! философия и музы, —
Они нас славными творят.
О! если б осенял дух правый
И освещал меня луч славы, —
Пристал бы всякий мне наряд.

К слову сказать, неожиданно смелое по тем временам решение Сальватора Тончи (по-русски Николая Ивановича Тончия) написать Державина «в натуре самой грубой <...> в косматой шапке, скутав шубой», поначалу было неоднозначно воспринято современниками — так, рассказывают, что И.И. Дмитриев заметил Державину, думается, не без иронии: «Тебя, верно, писали на станции...» Как бы то ни было, но «правила» (эстетические установки) Хвостова в первые десятилетия XIX в. выглядели уже безнадежно обветшалыми. И все же — жив курилка! — даже на исходе 1820-ых граф, демонстрируя завидные последовательность и стойкость взглядов, вещал: «... не соглашаюсь <...> что спор о правилах и безправильности уже решен. Очень недавно Французская газета (le Journal de débats) свидетельствует, что классики, в числе коих именуется несколько известных членов Французской Академии, подали просьбу Королю на романтиков» (ПСС. Указ. изд. С. 255—256). Как трогательно это горячее сочувствие Хвостова французским коллегам, уповавшим на то, что земная власть наведет порядок на Парнасе, — нечто подобное, по суровой иронии Истории, суждено было пережить спустя ровно век русской (в то время советской) литературе. Французскому королю, однако, хватило ума (а может, за недосугом) не вмешиваться в поэтические баталии — в наших пастилинах, увы, эстетические разногласия были пресечены в полном соответствии с не-красовской максимой: «Дело прочно, когда под ним струится кровь...».

не были сильной стороной члена Российской Императорской Академии с 1791 года.

Заметим, что один из самых активных вкладчиков в «хвостовиану» — Вяземский — в своем письме использует ту же образную систему, что и высмеиваемый им виршеписец в своем «поучении», в основе которой — сопоставление живописца с поэтом, причем первый подается как отрицательный пример. Вяземский, правда, называет художника по имени. Это Александр Осипович Орловский (1777—1832), снискавший широкую известность как баталист, портретист, анималист, автор картин и рисунков на темы бивуачных буден, жизни простонародья, остроумный карикатурист. Именно к нему — в расчете, так сказать, на полное понимание — обращается за помощью автор «Руслана и Людмилы»:

Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй, Орловский, ночь и сечу!
(«Руслан и Людмила», песнь 2-ая)

Пушкин тепло поминает Орловского и на страницах «Путешествия в Арзрум».

Вяземский в своих оценках творчества Орловского был не столь постоянен. Так, в письме А.И. Тургеневу от 19 декабря 1819 г. он отмечает: «Орловский — фламандской школы, но *кто русее его в содержаниях картин?*»¹ Принадлежность художника к «фламандской школе» согласно распространенной в то время точке зрения не весьма высокое достоинство (недаром Пушкин, иронически воспроизводя это мнение, находит «пестрый сор» — предмет «фламандской школы» и источник «прозаических бредней» — на скотном дворе!), тем не менее творец «Первого снега» поднимает на щит случай Орловского, дабы подчеркнуть собственную русскость, несмотря на неоспоримо французскую выучку. В 1825 же году Вяземский решительно отмежевывается от Орловского, причисляя его, фигурально говоря, к «школе Крылова», а тем самым *volens nolens* обнаруживая в художнике «что-то лакейское!» Но пройдет еще несколько лет, и Вяземский посвятит «кудеснику, живописцу и поэту» Орловскому проникновенные строки:

Русь былую, удалую
Ты потомству передашь:
Ты схватил её живую
Под *народный* карандаш.

(«Памяти живописца Орловского», между 1832 и 1837 гг.)

Столь же разительную трансформацию претерпели с течением времени взгляды Вяземского и на творчество И.А. Крылова, причем в направлении, заданном пушкинской оценкой баснописца. «Россия жадно слушала слова, истекавшие из его <Крылова> уст, и сохранил их с признательным благоговением. Она радовалась и гордилась им и будет радоваться и гордиться им, доколе будет процветать наш народный язык и драгоценно будет русскому народу русское слово, — писал Вяземский в неоконченной статье «О смерти И.А. Крылова» (1845). — Когда падут преграды, возносимые предубеждением и враждебным равнодушием, когда внутренняя духовная жизнь России будет доступна исследованию и изучению Западной Европы, она в числе немногих и в Крылове найдет удостоверение, что внутренняя наша жизнь зрела и

¹ ОА. Указ. изд. С. 377.

совершенствовалась, что и мы имели право на внимание и сочувствие ее». Как видим, спустя 20 лет стало возможно «хвастаться» Крыловым перед иностранцами...

Однако «навозный» колорит, хоть и доминирующий в шестистишье Вяземского, не исчерпывает хвостовских реминисценций послания. Выше было отмечен «балладный» генезис темы славы, однако есть веские основания говорить о том, что Вяземский ориентировался в данном случае и на «графский» опыт, а именно на послание Н.И. Гнедичу «Об истинном Критике» (1813), в котором Хвостов, как всегда, со всею страстию, на которую способен, предается любимому делу — живописанию черт истинного Поэта:

От колыбели дней свой дар любя Поэт,

¹ Вместе с тем на склоне лет в приписке 1876 г. к своей давнишней статье «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (1823), вызвавшей резкие возражения Пушкина, Вяземский подчеркивал (разумеется, с меньшим пылом, нежели в письме Пушкину) крыловский «провинциализм», а если прямо — плебейскую сущность творчества баснописца. Более того, сами свершения последнего в жанре басни Вяземский едва ли не склонен объяснять именно неизбытым до конца духом зависимости, напитавшими Крылова с юных лет. «Крылов <...> родился, вырос и возмужал в нужде в бедности; следовательно, в зависимости от других. Такая школа не всем удается. На многих оставляет она, по крайней мере надолго, оттиск если не робости, то большой сдержанности. <...> Такое умственное и нравственное воспитание оставило по себе на Крылове следы свои; они не совершенно сгладились и тогда, когда судьба и особенно дарование вывели его на дорогу более светлую и широкую. <...> В области басни Крылов внезапно переродился, просветлел и разом достигнул высоты, на которой поравнялся со всеми высшими. Но басни и были именно призванием его, как по врожденному дарованию <...> так и по трудной житейской школе, чрез которую он прошел. Здесь и мог он вполне быть себе на уме; здесь мог он многое говорить, не проговариваясь, мог под личиною зверя касаться вопросов, обстоятельств, личностей, до которых, может быть, не хватило бы духа у него прямо доходить». Так и хочется продолжить: басня родилась в среде рабов (Эзоп, Федр), это способ, которым слабый пыгается донести истину до сильного... Заметим, однако, что Вяземский, возможно, таким образом квивается с Крыловым за басню «Бочка» (1815), в которой речь шла о бочке, взятой на три дня взаймы откупщиком для вина, и с тех пор, несмотря ни на какие ухищрения хозяина, она отдавала винным духом.

Ученьем вредным с юных дней

Нам сто́ит раз лишь напитаться,

А там во всех твоих поступках и делах,

Каков ни будь ты на словах,

А всё им будешь отзываться, —

такою моралью заключает свою басню Крылов. С В.Ф. Кеневичем, считавшим, что эта басня направлена против увлечения мистицизмом, захватившим высшие классы русского общества («Под “вредными учениями”... Крылов понимает здесь мистические толки»), согласиться довольно трудно: в мистицизм в 1810-ые гг. ударились отнюдь не молодежь, а дамы и господа вполне зрелого возраста. Крылов же говорит о «юных днях», zcela скорее всего в систему образования, основанную главным образом на философских выкладках французских просветителей, которых винили в ужасах революции и последовавшем периоде наполеоновских войн. Во всяком случае Вяземский — получивший образование в петербургском иезуитском пансионе патера Чижка, человек трезвого, ироничного склада ума, весьма далекий от религиозной экзальтации и тем более от мистицизма, — понимал эту басню как выпад против европейски ориентированного воспитания.

Среди глухих лесов отыщет Музы след;
Способности искусств усоверша трудами,
Ученых правилом, Поэтов образцами...
<...> Не любит он певцов с свирелкой и трубой,
На Геликон обоз влекущих за собой,
Которые свой ум числом листов считают,
Но ах, несчастные! они того не знают,
Что у Горация страничка лишь одна
Талантом более, чем книга их полна.¹

Ну, что касается «числа листов», то Хвостов на тот момент, без сомнения, превзошел своих молодых насмешников: к 1825 г. вышло уже два полных собрания стихотворений графа — в четырех (1817) и пяти (1821) частях, начата подготовка третьего (1828). Кстати, смерть застала его за работой над 8-ым томом полного собрания сочинений... Качество же поэтической продукции непотопляемого (как в буквальном, так и в переносном смысле) пииты, пожалуй, лучше всего характеризуют последние два стиха процитированного выше фрагмента послания Гнедичу. Тем не менее Вяземский, недвусмысленно назвавший Пушкина *подражателем* и *любостяжателем* красот Хвостова (как известно, в каждой шутке только доля шутки!), не встречает со стороны приятеля ни малейших возражений — более того, в ответном «сонете» Пушкин едва ли не объявляет Хвостова своим вдохновителем!

Чтобы разобратся с этим парадоксом, обратим внимание на существительное *любостяжатель*. Вяземский, конечно же, использует его неспроста — в первую очередь, очевидно, в целях придания стихам «беседно-хвостовского» колорита², смело смешивая при этом вычурный церковнославянизм с разговорной и просторечной лексикой — в общем-то, следуя «рецептуре» Хвостова, связал «два языка в один пучок» («Послание П-е. О Басне, Сказке, Локмане, Бидпае, Эзопе и о других славных Баснописцах»). Впрочем, сардинский граф в своем «Послании о Басне...» не особо оригинален — он, как умел, переложил стихами «завет» А.С. Шишкова, который в «Рассуждении о старом и новом слоге Российского языка», ссылаясь на опыт Ломоносова, учил «высокий Славенский слог с просторечивым Российским так искусно смешивать, чтоб высокопарность одного из них *приятно* обнималась с простотою другого. Надлежит долговременным искусом и трудом <...> приобрести знание и силу в языке <...>, дабы *уметь в высоком слоге помещать низкие мысли и слова* <...>, не унижая ими слога и сохраняя всю важность оногo»³.

Вместе с тем не лишне уточнить семантику существительного *любостяжатель*. Вот данные двух выпусков Словаря Академии Российской:

¹ Эту, видимо, дорогую ему мысль Хвостов уже высказывал (хоть и не столь развернуто) за год до создания послания Н.И. Гнедичу: «Дар может щеголять *страничкою одной*...» («Живописцу моему», 1812).

² В хвостовских текстах мне удалось обнаружить только *любостяжание*: *Любостяжание* надменное, не сито, Вещает: «у меня блаженство смертных скрыто...» и т. д.

³ («Послание Ломоносову о рудословии», 1820)

³ *Шишков А.С.* Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. Тверь, 2008. С. 11—12.

Кто пристрастен к стяжанию

Кто пристрастен к *излишнему* стяжанию *богатства*.

Уточнение, внесенное в САР₂, лишь затемняет суть дела: грань между просто ‘*стяжанием*’ и ‘*излишним* стяжанием *богатства*’ провести едва ли возможно¹. Так что Вяземский ориентировался не на САР₂², а может быть, и не на Академический словарь вообще, но на «Опыт словаря, или слова и речи, выписанные из Священного Писания для показания знаменования оных», включенный Шишковым в «Рассуждения о старом и новом слоге...» в качестве приложения. Интересующее нас существительное рассматривается в нем в корневом гнезде «Тяжа»: «Любостяжание значит *любовь к лихоимству*, к собиранию, к приобретению имения»³. Но лихоимец — взяточник. А Пушкин взяток с Хвостова не брал и не вымогал — он заимствовал, брал без отдачи или — воровал, крал, грабил.⁴ И именно это значение — ‘вор, грабитель’ — Вяземский придавал слову *любостяжатель*, актуализируя тем самым проблему истинного и ложного подражания, а проще говоря — литературного воровства, которую усердно разрабатывал «поэт, любимый небесами». Хвостов, очевидно, особенно был доволен ее трактовкой в притче «Грабитель» (1809), заглавный герой которой, «чужих сокровищей любитель», хвастает перед друзьями своими богатствами, но слышит в ответ:

Конечно у тебя все вещи дорогие;

Но только не твои; — чужие.

Далее следует поучение поэтам:

Когда стихов творец,

Не ведав своего искусства правил,

Из разных лоскутков творения составил;

Кто скажет, чтоб он был творения отец?

<...>

Выкрадывать стихи не важное искусство: —

Украдь Корнельев дух, а у Расина чувство.

¹ Тоже касается и существительного *любостяжание*: Корыстолюбие, порочная склонность к приобретению *многого* имения. Лихоимство (САР₁. Часть 6. СПб., 1794. С. 381); Корыстолюбие, порочная склонность к приобретению *излишнего* имения. Лихоимство (САР₂. Часть 3. СПб., 1814. С. 653).

² Спустя несколько десятилетий Вяземский заметил в «Старой записной книжке»: «Но что же в самом деле взяточничество? Один из видов недуга, известного под именем *любостяжания* и сребролюбия. Но разве этот недуг исключительно русский?» (Вяземский П.А. Старая записная книжка. М.: Захаров, 2003. С. 61). Итак, здесь *любостяжание* = *взяточничество*.

³ Шишков А.С. Указ. изд. С. 128—129.

⁴ В такого рода «грабежах» Пушкин легко сознавался: «<Бобров> говорит в своей “Тавриде”: *Под стражею скопцов гарема. Мне хотелось что-нибудь у него украсть...*» (П.А. Вяземскому 1—8 декабря 1823 г.; курсив авт.; п/ж мой — А.К). Впрочем, посвященные в подобных признаниях особо не нуждались, в тех же случаях, когда заимствование имело принципиальный или полемический характер, цитату каким-либо образом выделяли или сопровождали примечанием.

Завершающий притчу пуант сам автор постоянно цитировал и использовал в качестве эпиграфов.

Шутливо уличая Пушкина в любостяжании, Вяземский, возможно, имел в виду концовку II главы «Онегина», которую недавно прочитал¹ и где не мог не заметить явной переключки с посланием Хвостова И.И. Дмитриеву:

Д. Хвостов «Послание И.И. Дмитриеву»

Пушкин «Евгений Онегин»,
глава II
XXXIX

*Надеюсь, — может быть, в числе стихов
моих
Внушенный музами один найдется стих;
Быть может, знатоки почтут его хвалами,
Украсят гроб певца приятели цветами,
И с чувством оценят не мыслей красоту,
Не обороты слов, но сердца простоту.*

Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой про-
славить,
Чтоб обо мне, как верный
друг,
Напомнил хоть единый звук.

XI

И чье-нибудь он *сердце тронет*;
И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет *будущий невежда*
На мой прославленный портрет
И молвит: *то-то был поэт!*

В черновом варианте *невежда* указывал на портрет поэта с *кафедры* — т.е. мыслился именно как «знаток» (понятное дело, неважный) тонкостей поэтического искусства.

Пушкинский текст, однако, не просто насмешливый (и, разумеется, полемически окрашенный) перепев хвостовских мотивов — ирония лишь подчеркивает важность предмета размышлений автора «Онегина», который в очередной раз продемонстрировал, что избитые метафоры, языковые клише, школьная риторика, лукавое празднословие и пр. — словом, весь этот «пестрый сор», который можно было бы с презрением отринуть и предать эстетической анафеме, — именно та добрая земля, упав на которую, семя поэтической мысли, взойдя, приносит плод сторичный (Лк. 8:8).

Впрочем, эта тема — применительно к шутливому пушкинскому сонету — требует отдельного рассмотрения. Так что, как писали в старину, «продолжение впрядь»...

¹ Об этом Вяземский сообщает в письме от 7 июня 1825 г., замечая при этом: «...боюсь, чтобы она (II глава «Онегина». — А.К.) не выдержала сравнения с первой, в глазах света, который не только равного, но лучшего требует».

Н.Ю. Сорочан (Тверь)

Поэзия и дипломатия в биографии Ф.И. Тютчева

На государственной службе в XIX в. состояло множество литераторов. Одни провели на ней всю жизнь, другие, прослужив сравнительно немного, ушли в отставку: от Г.Р. Державина до А.Н. Плещеева. Но количество литераторов, состоявших на службе в министерстве иностранных дел в XIX в., поразительно — А.С. Пушкин, К.Н. Батюшков, В.К. Кюхельбекер, А.С. Грибоедов, Ф.И. Тютчев, П.А. Вяземский, В.Г. Тепляков. Большинство из них не добились больших успехов на дипломатическом поприще, разве что за исключением Грибоедова, но его жизненный путь был слишком короток, чтобы его способности были оценены в достаточной мере. Но герой настоящей статьи тоже добился определённых успехов.

На заре карьеры Фёдор Иванович Тютчев имел чин тайного советника (третий класс Табели о рангах, соответствовал чину генерал-лейтенанта) и пожалован орденами — Святой Анны 1-ой степени, Святого Владимира 3-ей степени, Святого Станислава 1-ой степени. Всеми любимы его лирические стихи: «Весенняя гроза», «Зима недаром злится...», «О, как убийственно мы любим», «Есть в осени первоначальной...». Менее известны политические статьи: «Письмо к г-ну доктору Кольбу» (1844), «Записка царю (1845), «Россия и революция» (1849), «Папство и римский вопрос» (1850), а также позднее, уже в России написанная статья «О цензуре в России» (1857). Две последние являются одними из глав задуманного им под впечатлением революционных событий 1848—49 гг., но не завершённого трактата «Россия и Запад». И если бы Тютчев не состоял на государственной службе, то вряд ли из-под его пера вышли стихотворения: «Гус на костре», «Славянам», «Современное», «Ватиканская годовщина», «Два единства», «Ты долго ль будешь за туманом...» и, конечно же, «Умом Россию не понять...». Установить связь между «дипломатическими» наблюдениями и «поэтическими» вдохновениями — одна из задач данной работы.

Осенью 1819 г. Ф.И. Тютчев, которому не исполнилось и 16 лет, стал своекоштным студентом словесного отделения Московского университета. До поступления в университет Тютчев в течение 3-х лет обучался в частном пансионе А.Ф. Мерзлякова — декана словесного отделения и ординарного профессора университета. Учёба давала мало специальных знаний, но расширяла кругозор и приучала к самостоятельной работе. Дворянские юноши готовили себя не к учёной карьере, а к государственной службе, причём они заранее не знали, какой род деятельности им предстоит в будущем. Так и Тютчев не был приучен к тому, чтобы распоряжаться своей судьбой. Это сделали за него другие. «Странная вещь — судьба человеческая. Надобно же было моей судьбе вооружиться уцелевшею Остермановскою рукою, чтобы закинуть меня так далеко от вас (из Москвы в Мюнхен)»¹, — вот какой вывод сделает Тютчев в письме к родным. Граф А.И. Остерман-Толстой приходился поэту троюродным дядей. Герой войны 1812 г. обожал Александра I, и император отвечал ему взаимностью. Граф

1 Чулков Г.И. Летопись жизни и творчества Ф.И. Тютчева. М., JL.: Academia, 1933.

К.В. Нессельроде, в то время один из министров иностранных дел, был давним знакомцем генерала. Во время войны граф Нессельроде был ответственен в Ставке царя за ведение его внешнеполитической переписки. Родственники стремились побыстрее определить Тютчева на службу, так как появилось хорошее место при русской дипломатической миссии в Баварии. В ход были пущены связи, и вместо обязательного 3-х летнего курса он уже через два года получил позволение держать экзамен для получения университетского аттестата. Успешно выдержав испытание, Тютчев был утверждён даже в кандидатском достоинстве. Путь для дипломатической карьеры был открыт. Тютчева благодаря хлопотам троюродного дяди графа Остермана-Толстого, причислили к русской миссии сверх штата. Ему надлежало понять и освоить множество мелочей, из которых, в последствии, складывалась его ежедневная дипломатическая работа. В течение нескольких лет молодой дипломат, обладавший в те годы каллиграфическим подчерком, терпеливо переписывал многочисленные служебные документы и отправляемые в Петербург депеши, которые по сию пору хранятся в Архиве внешней политики России. Это было его основной служебной обязанностью. Фёдор Тютчев, не достигший ещё 23 лет, получил звание камер-юнкера. Наступил декабрь 1825 г., а за ним и новое царствование. За несколько дней до восстания декабристов камер-юнкер Тютчев, находившийся в это время в отпуске, из Москвы прибыл в Петербург. Отпуск был дан на четыре месяца, но не слишком дисциплинированный чиновник вернулся в Мюнхен только через восемь месяцев. Ни он, ни его старший брат не были членами тайного общества, однако их имена были упомянуты в доносе, который юнкер Артиллерийского училища Ипполит Завалишин 26 апреля 1826 г. направил на имя императора Николая I. В дополняющей донос записке доносчик утверждал, что братьям Тютчевым были известны замыслы декабристов, то есть формально их можно привлечь за недонесение на злоумышленников. К счастью, донос был подан слишком поздно: в это время следствие уже подходило к концу и братья не только не были арестованы, но над ними не был учреждён надзор, и донос никак не сказался на их судьбе¹. В августе 1826 г., после того как Российская миссия в Мюнхене получит приговор по делу декабристов и другие материалы судебного процесса, Тютчев напишет, но так и не опубликует при своей жизни стихотворение «14 декабря 1825»:

Вас развратило Самовластье,
И меч его вас поразил, —
И в неподкупном беспристрастье
Сей приговор Закон скрепил.
Народ, чуждаясь вероломства,
Поносит ваши имена —
И ваша память для потомства,
Как труп в земле, схоронена.
О жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить!

¹ См.: Чагин Г. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., Книга и бизнес, 1999. С. 50—55.

Едва, дымясь, она сверкнула
На вековой громаде льдов,
Зима железная дохнула —
И не осталось и следов.

В Мюнхене о Тютчеве хорошо отзывались — Генрих Гейне называл молодого дипломата своим лучшим другом и высоко ценил его остроумие. Ректор Мюнхенского университета Ф.-В. Тирш писал о нём: «Это светлая голова, очень образованный человек и дипломат»². И.В. Киреевский был покорён личным обаянием своего соотечественника: «Желал бы я, чтобы Тютчев совсем остался в России. Он мог бы быть полезен даже только присутствием своим, потому что у нас таких людей европейских можно считать по пальцам»³. Незаурядные способности молодого дипломата вызывали искреннее восхищение всех его непосредственных начальников, осознававших, что невысокий чин Тютчева препятствовал ему занять подобающее место в дипломатическом мире и долгие годы вынуждал оставаться всего лишь вторым секретарём второстепенной дипломатической миссии. В феврале 1831 г. очередной русский посланник в Баварии И.А. Потёмкин направил министру иностранных дел ходатайство о пожаловании Тютчеву чина коллежского асессора: «Со временем редкие дарования этого чиновника послужат на пользу государства, и лишь одно для этого необходимо — такое положение, которое способствовало бы полному развитию его дарований»⁴. В течение 10 лет Фёдор Иванович всего лишь переписывал чужие депеши и развозил их по Европе. Но однажды Тютчев оказался в эпицентре дипломатической игры. В эту игру были вовлечены великие державы того времени. На Тютчева возлагалась неофициальная дипломатическая миссия, после её завершения ему представилась уникальная возможность самостоятельно составить проект важной депеши министру иностранных дел. Наконец-то у него появился шанс быть замеченным и выдвинуться по службе, превратившись из зрителя в действующее лицо происходивших событий. Представленный дипломатом проект депеши был развёрнутой метафорой, что не укладывалось в общепринятые нормы составления такого рода документов. «Волшебные сказки изображают иногда чудесную колыбель, вокруг которой собираются гении — покровители новорожденного. После того, как они одарят избранного младенца самыми благодетельными чарами, неминуемо является злая фея, навлекающая на колыбель ребёнка какое-нибудь пагубное колдовство, имеющее свойством разрушать или портить те блестящие дары, коими только что осыпали его дружественные силы. Такова, приблизительно, история греческой монархии. Нельзя не признать, что три великие державы, взлелеявшие её под своим крылом, снабдили её по истине приличным приданным. По какой же странной, роковой случайности выпало на долю баварского короля сыграть при этом роль злой феи? И право, он даже слишком хорошо выполнил эту роль, снабдив новорожденную королевскую власть пагубным даром своего Регентства! Надолго будет

¹ Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. М.: Худ. литература, 1984. Т. 1. С. 263.

² Летопись жизни и творчества Ф.И. Тютчева. Кн. 1: 1803—1844. М.: ООО «Литограф», музей-усадьба «Мураново» им Ф.И. Тютчева, 1999.

³ Там же.

⁴ И.А. Потёмкин—К.В. Нессельроде. Мюнхен. 2 февраля 1831 г. // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 186.

памятен Греции этот подарок “на зубок” от Баварского короля»¹. Посланник князь Гагарин забраковал предложенный текст. Возможность была упущена. О своих служебных делах Тютчев говорить не любил. «Это слишком пошло и слишком скучно. Так как я никогда не относился к службе серьёзно, — справедливо, чтобы служба также смеялась надо мной. Пока положение моё становится всё более и более фальшивым... Я не могу помышлять о возвращении в Россию по той простой и превосходной причине, что мне не на что там существовать, с другой стороны у меня нет ни малейшего повода упорно держаться службы, которая ничего не обещает мне в будущем»². (Тютчев — Гагарину, май 1836).

3 августа 1837 г. надворный советник Тютчев получил назначение в Турин — старшим секретарём при миссии в Сардинском королевстве. Вот что пишет он родителям в ноябре 1837 г. «Вот уже около месяца я в Турине, и этого времени было достаточно для составления мнения о нём, вероятно, окончательного. Как место службы, словом, как средство к существованию — Турин, несомненно, один из лучших служебных постов. Во-первых, что касается дел, то их нет. Жалование, не будучи значительным всё же составляет 8000 рублей. Но, как местопребывание, можно считать, что Турин — один из самых унылых и угрюмых городов, сотворённых богом. Никакого общества. Дипломатический корпус малочисленен. Одним словом, в отношении общества и общительности, Турин совершенная противоположность Мюнхену. Но, повторяю, это, может статься, самый удобный способ заработать 8000 рублей в год»³. В 1838 г. на Тютчева было возложено исполнение должности поверенного в делах при Сардинском дворе. До прибытия нового посланника ему надлежало представлять в Турине особу министра иностранных дел. В это время по Европе путешествовал великий князь Александр Николаевич, будущий император Александр II. Надворный советник и камергер высочайшего двора Тютчев присоединился к свите наследника российского престола. Великого князя сопровождал его воспитатель — поэт Василий Андреевич Жуковский, который писал о Тютчеве: «Я прежде знал его ребёнком, а теперь полюбил созревшим человеком. Он человек необыкновенно гениальный и весьма добродушный, мне по сердцу»⁴. Личное знакомство с будущим императором Александром II стало для поэта судьбоносным. В марте 1839 г. надворный советник Тютчев, обратился к графу Нессельроде с просьбой разрешить вступить в брак и попросил об отпуске на несколько месяцев. Нессельроде дал подчиненному разрешение на брак, но отказал ему в отпуске. Не дожидаясь разрешения, дипломат самовольно покинул Турин. Самовольная отлучка была серьёзным должностным проступком. По меньшей мере, его должны были уволить в отставку с соответствующей записью в формуляре, исключающей повторное поступление на государственную службу. 8 ноября его увольняют с должности старшего секретаря, но оставляют до нового назначения в ведомстве Министерства иностранных дел. Более того, провинившегося чиновника производят в коллежские советники. Это был VI

¹ Литературное наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 44.

² Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 16.

³ Там же. С. 29.

⁴ Жуковский В.А. Сочинения. СПб., 1878. Т. 6. С. 502.

класс по Табели о рангах, соответствовал воинскому чину полковника. Тютчев был по-прежнему беспечен в делах и так и не являлся на службу. Прошёл ещё год, и терпение Нессельроде иссякло. 30 июня 1841 г. граф распорядился: за долговременным неприбытием из отпуска, данного ему в 1839 г., Тютчева более в ведомстве Министерства иностранных дел не считать. Последний решил покаяться и написать министру личное письмо. Письмо подействовало, и он и на сей раз не был выключен со службы, а был прикомандирован к Департаменту личных податей и сборов. Формально он даже сохранил за собой придворное звание. Тютчев стал основательно готовиться к приезду в Россию. 8 июля 1843 г. он приехал в Москву, в которой не был 18 лет. Дипломат мечтал о месте советника посольства. В то время русские посольства были только в трёх европейских столицах: Лондоне, Вене и Париже. Желаемую должность получить было очень трудно. Свободных вакансий не было.

Тютчев встретился с великой княгиней Марьей Николаевной и своей давней знакомой баронессой Амалией Крюденер, за которой в это время ухаживал всесильный шеф жандармов А.Х. Бенкердорф. Тютчев был благосклонно принят графом Бенкендорфом, «он с такою любезной настойчивостью приглашал меня сопутствовать им, что отклонить его предложение было невежливо»¹. (Э.Ф. Тютчевой, октябрь 1843 г.). Через него Тютчев предложил правительству свои услуги идеолога и политического публициста, который бы за рубежами Российской империи отстаивал её геополитические интересы. Фёдор Иванович составил докладную записку, которая через шефа жандармов была передана Николаю I, а её автор получил разрешение продолжить своё пребывание за границей и благополучно вернулся к семье в Мюнхен. Отставной коллежский советник Тютчев через посредство генерала от кавалерии Бенкендорфа предложил правительству начать «партизанскую войну в тылах европейской печати»².

Попытка Тютчева практически осуществить свои планы и найти публицистов, готовых к сотрудничеству с ним не увенчалась успехом. Отсутствие средств вынуждает Тютчевых приехать в Петербург 20 сентября 1844 г. Князь П.А. Вяземский сохранил несколько его острот, относящихся к осени 1844 г. «Тютчев говорит, что по возвращении его из-за границы более всего поражает его отсутствие России в России. За границей всякий серьёзный спор, политические дебаты и вопросы о будущем неминуемо приводят к вопросу о России. О ней говорят беспрестанно, её видят всюду. Приехав в Россию, вы её больше не видите. Она совершенно исчезает с горизонта. <...> Тютчев говорит, что Нессельроде напоминает ему египетских богов, которые скрывались в овощах: «Чувствуешь, что здесь внутри скрывается бог, но не видно ничего, кроме овоща»³. Однако Тютчев занимался не только салонными разговорами. Он подготовил докладную записку на французском языке для императора, в которой повёл речь о взаимоотношении России и Запада в связи с политикой Российской империи на Востоке. В записке Тютчев предрекал царю неизбежность его предстоящего преращения в главу всего православного Востока. «Ничем не погрешая

¹ Кожин В. Тютчев. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 55.

² Там же.

³ Вяземский П.А.. Записные книжки. Москва: Русская книга, 1992. С. 232, 250.

против истины, можно сказать, что если прочим странам латинская церковь неслы гибель, то славянским племенам она была заклятым врагом по сути своего бытия. <...> российский император необходимо и неодолимо пребудет единственным законным владыкой православного Востока <...> Мы слишком походили на школяров, пытающихся неуклюжими восхвалениями умиловить прогневавшегося наставника... <...> Я полагаю, что императорское правительство имеет весьма существенные причины не желать, чтобы внутри страны в местной печати, чересчур живо обсуждались вопросы, затрагивающие самые корни существования нации; иное дело — за граница, иное дело заграничная печать; к чему проявлять нам ту же сдержанность?.. <...> Осмелимся поднять наше истинное знамя над мешаниной мнений, раздражающих Европу, и смелость эта поможет нам отыскать помощников именно там, где до сей поры, встречали мы одних лишь врагов. Если идея будет принята благосклонно, я почту за великое счастье сложить к стопам Императора всё, что может дать и обещать человек: чистоту намерений и усердие абсолютной преданности»¹. Тютчевский меморандум написан профессиональным дипломатом и составлен так, чтобы власти предречащие остались довольны прочитанным. Автор был далёк от мысли преподать урок царям. В аристократическом Петербурге не было никого, кто умел бы так говорить, как Фёдор Иванович, и кто был бы так умён. Революции в Европе 1848—1849 гг., крушение политической системы, всё это усилило потребность, не только властей, но и общества в глубоком анализе постоянно меняющейся ситуации. Тютчев откликнулся на вызов времени. Он пишет статью «Россия и революция», публикация которой за пределами России произвела сенсацию и принесла автору европейскую известность. «Давно уже в Европе существуют только две действительные силы — Революция и Россия». <...> Не исключено, что противостояние революционной Европы и консервативной России может, закончится тем, что Российская империя обуздает революцию и создаст «Великую Греко-Российскую восточную державу», столицей которой станет Царьград»². В статье Тютчев предсказал неизбежность войны России с Западной Европой и предположил, что распад Австрийской империи неизбежен. Россия поглотит её славянские земли и осуществит объединение двух церквей — православной и католической. Эту итоговую мысль Тютчев сформулировал и в другой своей записке, «Папство и Римский вопрос» В истории Европы настаёт новая эра: «...православный император в Константинополе, повелитель и покровитель Италии и Рима; православный папа в Риме, подданный императора»³. Такова итоговая тютчевская формула. Он предполагал подробно обосновать её в трактате «Россия и Запад», работа над которым велась в 1848—1849 гг. «Россия и Революция» и «Папство и Римский вопрос» мыслились автором как отдельные главы этого большого труда.

В мае 1853 г. камергер Тютчев вёз в Берлин и Париж депеши, сообщавшие о том, что русской армии отдан приказ занять Дунайские

¹ Тютчев Ф.И. Докладная записка императору Николаю I. 1845г.// Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 105—113.

² Эжитут С.А. Тютчев. Тайный советник и камергер. М.: Вече, 2011. С. 288.

³ Кожин В.В. Незавершённый трактат. «Россия и Запад»// Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. С. 194.

княжества Молдавию и Валахию. Княжества оккупировались в ответ на отказ Турции признать права православной церкви во владениях Османской Порты. Эта решительная акция императора стала фактическим началом Крымской войны 1853—1856 гг. Тютчев предвидел, что конфликт между Россией и Оттоманской Портой является лишь «началом событий столь важных и столь роковых, что никому из живущих ныне не охватить умом ни значения их, ни размаха...»¹. (письмо жене от 24 февр./8 марта 1854 г.). «Я был одним из первых видевших приближение и рост этого страшного кризиса, — и теперь, когда он наступил и готовится охватить весь мир, чтобы перемолоть и преобразовать его, я не могу представить себе, что всё это происходит на самом деле... Ибо больше обманывать себя нечего — Россия, по всей вероятности, вступит в схватку с целой Европой. Каким образом это случилось? Каким образом империя, которая в течение 40 лет только и делала, что отрекалась от собственных интересов и предавала их ради пользы и охраны интересов чужих, вдруг оказывается перед лицом огромнейшего заговора?»². «Для того чтобы создать такое безвыходное положение, нужна чудовищная тупость этого злосчастного человека <Николая I>, который в течение своего 30-летнего царствования, находясь постоянно в самых выгодных условиях, ничем не воспользовался и всё упустил, умудрившись завязать борьбу при самых невозможных обстоятельствах. Это безрассудство так велико и предполагает такое ослепление, что невозможно видеть в нём заблуждение и помрачение ума одного человека и делать его одного ответственным за подобное безумие»³. В начале войны политический мыслитель радовался предстоящему завоеванию Царьграда, но поэт уже тогда предчувствовал грядущие бедствия. Трагедия Крымской войны продемонстрировала практическую несостоятельность Российской империи воплотить в жизнь идею всемирной христианской монархии и создать Греко-Российскую державу.

18 февраля 1855 г. скончался император Николай I.

Пройдёт несколько месяцев и поэт напишет эпиграмму — эпитафию покойному самодержцу:

Не богу ты служил и не России,
Служил лишь суете своей,
И все дела твои, и добрые и злые, —
Всё было ложь в тебе, всё призраки пустые:
Ты был не царь, а лицедей⁴.

Граф Нессельроде, в течение 40 лет стоявший во главе внешней политики Российской империи, 15/27 апреля 1856 г. получил отставку. Тютчев о своём бывшем патроне отозвался так: «Россия со своим народным характером, преданиями, потребностями, интересами представлялась ему какою-то отвлечённою величиной, <...> он имел о ней понятие как о пятой великой державе»⁵. Новым министром иностранных дел стал князь Александр Михайлович Горчаков, который давно уже был знаком с Тютчевым, всегда был к нему расположен и готов

¹ Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 207.

² Там же.

³ Там же. С. 239.

⁴ Там же. Т. 1. С. 174.

⁵ Эжитут С.А. Тютчев. Тайный советник и камергер. М.: Вече, 2011.

оказать протекцию.

Князь Горчаков высоко ценил как поэтический дар, так и интеллект своего подчинённого и снисходительно относился к отсутствию у него служебного рвения. В ноябре 1857 г. Тютчев завершил специальную записку на имя князя Горчакова, в которой излагал свои мысли о цензуре. Министр предоставил её государю: «Судьба России уподобляется кораблю, севшему на мель, который никакими усилиями экипажа не может быть сдвинут с места, и лишь только одна приливающая волна народной жизни в состоянии поднять его и пустить в ход... До тех пор, пока правительство не изменит совершенно, во всём складе своих мыслей, своего взгляда на отношение к нему в печати, откуда оно, так сказать, не отрешится от этого окончательно, до тех пор ничто поистине действительное не может быть предпринято с некоторыми основаниями успеха; и надежда приобрести влияние на умы с помощью печати, таким образом направляемой, оставалась бы постоянным заблуждением».

В 1858 г. действительный статский советник Тютчев был назначен на соответствующую его чину должность и стал председателем Комитета цензуры иностранной, при этом его не перевели в Министерство народного просвещения, которому формально подчинялась цензура, а оставили в ведомстве Министерства иностранных дел. На эту должность он был назначен высочайшем указом, поэтому и сместить его мог только император. Это обстоятельство делало служебное положение поэта очень прочным. И в течение следующих 15 лет до самой смерти он удерживал за собой этот пост.

Всю жизнь Тютчев с интересом следил за политическими изменениями в России и в мире. Его высказывания в стихах и в статьях отражают взгляды поэта-дипломата на самые значительные европейские события. В публицистических статьях Тютчев предстаёт перед нами умным и тонким политиком, но большинство из его идей не нашли подтверждения в реальной жизни. Он не относился серьёзно к своему литературному творчеству, в гораздо большей степени считая себя политическим публицистом, нежели поэтом. В этом Тютчев ошибался. Время доказало обратное, в русской литературе он по праву занял одно из ведущих мест.

¹ Там же.

А.Ю. Кубайдулова (Самара)

Бытовое и бытийное в жизни художника (на материале записей 1906—1909 гг.)

Дневник К.И. Чуковского, который он вёл на протяжении 68 лет (с 1901 г. по 1969 г.), представляет собой уникальный историко-литературный документ. По роду деятельности Чуковский имел возможность наблюдать вблизи жизнь деятелей искусства с ее ежедневной будничной стороны, мало доступной широкой публике. Так, дневник воспроизводит интереснейшие моменты из жизни не только самого Чуковского, но и многих писателей и поэтов, художников и литературных критиков, журналистов и издателей. Дневник даёт нам возможность изучения не только творческой личности самого К.И. Чуковского, но и знакомства с бытовым и бытийным в жизни его современников.

Художника (в широком смысле этого слова) как создателя чего-то прекрасного обычно видят только с одной стороны — гения-творца. Читатель, не различающий границу между реальностью и пространством художественного произведения, не понимающий художественной условности, готов отождествлять героя с биографическим автором. А мы знаем, что зачастую это отождествление неверно и неоправданно. И всегда интересно, кто же стоит за произведением? Благодаря дневникам писателей-современников, нам удастся поднять завесу тайны. В дневниках, как правило, мы находим свежие, сиюминутные впечатления от знакомства, встречи, общения. А тот факт, что мы знакомимся с подробностями через призму чужого мировосприятия, мироощущения, характеризует и автора дневника в том числе. Этим интересны записи К.И. Чуковского, описывающие знакомых современников-художников.

Александр Иванович Куприн — один из первых крупных деятелей искусства, который предстает перед нами в дневнике. К моменту знакомства с Чуковским Куприн уже состоявшийся писатель, популярный и уважаемый. Однако незатейливый быт Куприна, описываемый Чуковским, отнюдь не соответствует величине писателя. Чуковский делится своими впечатлениями о чете Куприных: «Был несколько раз у Куприных: она глупая и вульгарная, он — искренне уверен в своем величии и так наивно делает вид, будто скрывает эту уверенность. Общество их кошмарно по своей пошлости: Кранихфельд — добрый, глупый, должно быть, влюбчивый; заика душевный — Цензор, Поликсена Соловьева с остановившимся лицом; Дымов — нечуткий и самодовольный, — скука, скука».¹ В то же время К.И. Чуковский по достоинству оценивает творчество Куприна-писателя, пишет критические статьи к его рассказам. Впрочем, в дневнике Чуковского мы находим запись о том, что творчество Куприна ценил и сам Лев Толстой: «Расказывал Репин, как Толстой читал Куприна “Смена” и плакал при печальных эпизодах».² Это резкое столкновение бытового и бытийного, пошлости повседневной жизни и величины творческого гения сви-

¹ *Чуковский К.* Дневник: в 3 т. Т. 1: 1901—1921 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской; предисл. В. Каверина. — М.: ПРОЗАИК, 2011. С. 122.

² Там же. С. 141.

детельствует о том, что в художнике-творце часто сочетаются мелочность простого живого человека и душевная широта.

В дневнике мы находим записи, посвящённые и соседу Чуковского в Куоккале — знаменитому живописцу Илье Ефимовичу Репину. Однако в дневнике Репин также предстаёт перед нами отнюдь не величественно. Сам он, знаменитый и признанный, на момент знакомства с молодым Чуковским был уже в преклонных летах: «Забыл пальто наверху — взбежал наверх, — чтобы на него не смотрели, как на старика. Я проводил его до калитки — ушел, старик, сгорбившись, в крылатке». В своём дневнике Чуковский так описывает художника: «Сейчас у меня был И.Е. Репин. Он очень вежлив, борода седоватая, и, чего не ожидал по портретам, борода переходит в усы. Прост. Чуть пришел, взобрался на диван, с ногами, взял портрет Брюсова работы Врубеля. — Хорошо, хорошо, так это и есть Брюсов?». ² Согласно свидетельствам современников (К.И. Чуковского в том числе) сильно было влияние на Репина его жены Натальи Борисовны Нордман: «На зеркале, которое разбилось, она заставила Репина нарисовать канареек, чтобы скрыть трещину. Репин и канарейки! Это просто символ ее влияния на Репина. Собачья будка — и та разрисована Репиным сентиментально». ³ Чуковский описывает Нордман, как женщину властную, деспотичную: «Иду я мимо дачи Репина, слышу, кто-то кричит: “Дрянь такая, пошла вон!” — на всю улицу. Это Репина жена m-me Нордман. Увидела меня, устыдилась. Говорят, она чухонка. Похоже. Дура и с затеями — какой-то Манилов в юбке». ⁴ Склонность к самодурству, по словам наблюдательного Чуковского, проявлялась у Нордман почти в каждой мелочи: «У них в столовой баночка с отверстием для монет, и надписано: штраф за тщеславие, скудость, вспылчивость и т.д. Кто проштрафился, плати 2 к. Я посмотрел в баночку: 6 копеек. Говорю: “Мало же в этом доме тщеславятся, вспыливаются, скупаются”, — это ей не понравилось. Она вообще в душе цирлих-манирлих, с желанием быть снаружи нараспашку. Это хорошо, когда наоборот. Она консерваторша, насквозь, и впутала меня в дело с женской типографией, которая оказалась штрейкбрехерской» ⁵.

Сквозь призму дневника Чуковского нам открывается быт и Леонида Андреева: «Был утром у Андреева. У него запой. Только приехал в СПб. — сейчас же запил. Сына своего не видит — ходит и на головную боль жалуется. Квартира большая, пуста, окна высокие, он кажется сам меньше обычного роста — и жалкий. Ходит, грудь вперед, не переставая». ⁶ Андреев, к тому моменту уже автор «Красного смеха», в конце девятисотых годов начинает остро переживать спад своей популярности, ощущать не востребованность. Чуковский, по природе чуткий и внимательный, обнажает нам душевную организацию Л. Андреева, его переживания и страхи. Этого бесспорно талантливого и уникального человека Чуковский ценил как художника и писал критические статьи на его рассказы. Именно статьи стали причиной такой характеристики самого Чуковского, записанной со слов Андреева:

¹ Там же. С. 140.

² Там же. С. 140.

³ Там же. С. 143.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 141.

«Андреев говорил обо мне: – Вы нужны потому, что вы показываете у всякого стула его донышко. Мы и не подозревали, что у стула бывает дно, а вы показываете. Но с вами часто случается то, что случилось с одним героем у Эдгара По: он снимал человека с прыщиком, а вышел прыщик с человеком»¹.

Впоследствии, будучи уже известным писателем, поэтом, литературным критиком и журналистом, Корней Иванович Чуковский напишет свои «Воспоминания о Репине» и «Современники: Портреты и этюды», в которых расскажет и о Куприне, и о Репине, и об Андрееве. Однако следует помнить, что это всё-таки мемуарно-художественные произведения, в основе которых лежат воспоминания из дневника. Дневник же непосредственно передает нам самые первые, искренние, неподцензурные впечатления. Эти записи свидетельствуют о сплошь и рядом встречающемся несовпадении бытового облика художника и его творческой личности, открывающейся реципиенту непосредственно в произведениях.

¹ Там же. С. 155—156.

О. С. Карандашова (Тверь)
Об одном из «толстовцев»

Л. Н. Толстой ещё при жизни стал легендарной личностью, и всё, что связано с его личностью, вызывает до сих пор повышенный интерес. Окружение Толстого составляло огромное количество его современников, каждый из которых, безусловно, в разной степени оставили свой след в нашей истории, культуре. О многих из них имеются довольно подробные исследования, о других же до настоящего времени практически ничего не известно. К числу таких малоизвестных последователей Л. Н. Толстого относится И. М. Клобский, имя которого неоднократно упоминается в дневниках, письмах и записных книжках писателя. Что же удалось выяснить об этом «толстовце»?

Иван Михайлович Клобский (нередко ошибочно упоминается как Клопский) (1852–1898) окончил Ярославскую духовную семинарию, учился в Московском, затем в Петербургском университетах. Считал себя последователем Л. Н. Толстого, жил в толстовских земледельческих общинах (в 1890–91 г.г. – в тверской земледельческой общине М. А. Новосёлова, а затем в харьковской общине М. А. Алёхина, на хуторе Байрачном), в определённых период довольно часто бывал у Толстых. Впервые Клобский посетил Толстого вместе с Ф. А. Страховым¹, будучи студентом, 1 января 1889 г. (Толстой тогда жил в своём доме в Хамовническом переулке на Девичьем поле и охотно принимал у себя молодёжь.) «А так как молодых людей у Толстого в это время бывало множество, то эти двое на этот раз мало ему запомнились»².

Тесное общение его с Толстым приходится на конец 1880–1890 г.г., о чём свидетельствуют записи в дневнике Л. Н. Толстого (наиболее часто его имя встречается в 1889 г.). Однако первое упоминание Клобского Толстым встречается в письме к С. А. Толстой от 1 мая 1886 г.: «Я вспомнил одно дело: этот Клопский, который писал это трогательное письмо, говорил мне, что у него есть стихи. Я сказал ему, что меня не интересуют стихи. Это может огорчить его, и стихи могут быть хороши. Я думаю, Серёжа помнит его адрес. Пошли к нему эту записку»³. В ответном письме С. А. Толстой от 2 мая 1886 г. читаем: «Твою приписочку пошло Клопскому». О получении письма Толстого Клопский писал в письме от 10 мая 1886 г.. Сохранилось 2 стихотворения Клопского под псевдонимом Коммар Анри-Бейль «Друзьям» (с датой 1.10.1886) и «К портрету Вероники» (отправлено Толстому 10 мая 1886 г.; 83, 565).

Отношение Толстого к Клобскому было, судя по всему, неоднозначным. Так, в дневнике 1 января 1889 г. Л. Н. Толстой пишет: «Вчера пришли <...> Страхов с Клопским. Ужинали, дружно, любовно»

¹ Ф. А. Страхов (1861–1923) – автор философских работ идеалистического направления, композитор, 1 ноября 1909 г. подписал в качестве свидетеля одно из завещаний Л. Н. Толстого.

² Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов // Толстой и его близкие / Сост., подг. текста и примеч. Т. Н. Волковой. М.: Современник, 1986. – 375 с. С. 93.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Художественная литература, 1938. Т. 83. С. 564. Далее цитаты из этого издания даются с указанием тома и страницы в тексте.

(50, 19); 11 января 1889 г.: «Пришёл массажист <...>, потом Клобский с двумя юношами. Он пропагандирует. А юноши живые» (50, 21); 28 января того же года: «после обеда была Анненкова, Клобский и Хабаров. Я рад, что Клобского не разлюбили» (50, 30); 18 марта 1889 г.: «Пришёл Полушин, Касаткин и Клобский. Я рад, что Клобский был для меня такой же собеседник и брат, как и всякий. Это можно и легко» (50, 53); 12 августа 1889 г.: «Вечером пришёл Клобский. Тяжёлый разговор. Я не сумел не раздражиться» (50, 121); 13 августа 1889 г.: «Опять Клобский, с которым говорил любя, но трудно» (50, 121). А 9 января 1891 г. Толстой делает запись: «Клобский был. Он хорош» (52, 4).

П. Г. Хохлов в письме Л. Н. Толстому от 14 марта 1892 г. сообщал, что зимой много виделся с Клобским, который говорил о «неискреннем будто бы» к нему отношении Толстого, в ответном письме Хохлову 23 марта 1892 г. Толстой писал: «Как хорошо, что вы мне написали о Клобском, и то, что я принял к сердцу это» (66, 185).

На современников Клобский производил впечатление душевнобольного. Так, в частности, Д. А. Хилков в письмах Л. Н. Толстому от 22 июля и 11 августа 1894 г. писал о своих разногласиях с женой, в особенности о несогласии с планами похищения у Ю. П. Хилковой отнятых у них детей, внушаемыми ей Клобским и другими. В ответных письмах 17–18 августа 1894 г. Толстой пишет Хилкову: «Клобский, по-моему, человек невменяемый или скорее непонятный, ужасно трудно понять его. И Цецилия Владимировна делает большую ошибку, принимая его всерьёз и затевая с ним какое бы то ни было дело» (67, 195).

Или другая история, связанная с Клобским. В январе 1889 г. к Л. Н. Толстому приходила Н. А. Страхова советоваться о казавшемся ей вредном влиянии Клобского на её сына Ф. А. Страхова (Страхов под влиянием Клобского собирался бросить учёбу в университете в самом конце курса, об этом пишет Н. Ф. Страхова: «И вот он заявляет матери, что знания, полученные им в университете, при нём и останутся, но что он не намерен держать государственных экзаменов, не нуждается ни в каких дипломах и бумажках»). Об этом посещении Толстой делает в дневнике следующую запись 20 января 1889 г.: «вчера была Страхова добрая, простая мать. Сын её с Клобским носится и кажется только рисует. Я весь на стороне её. Клобский же вероятно больной человек» (50, 25). А 24 января того же года Толстой пишет: «С Страховым говорил хорошо. Он разочарован в Клобском и лучше с матерью» (50, 27).

Отношения Страхова с Клобским могло испортить и соперничество за руку и сердце Любобы Фёдоровны Авиловой, сестры их студенческого друга М. Ф. Авилова. Н. Ф. Страхова об этом пишет так: «Своей непосредственностью, неиспорченностью и простотой Люба привлекла внимание Клобского. Но сочувствия в ней он не встретил. С самого начала ей очень нравился Фёдор Алексеевич»². «Для Любы Клобский был просто неприятным человеком, преследовавшим её своими уха-

¹ Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 93.

² Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 99.

живаниями и желанием разъединить их с Фёдором Алексеевичем»¹. После венчания Ф. А. Страхова и Л. Ф. Авиловой «Клобский вскоре исчез с их горизонта»². Н. Ф. Страхова так описывает Клобского: «Неловкий, неуклюжий, плохо одетый, – он, однако, обладал какой-то внутренней силой, которая заметно влияла на моего отца»³.

Неприятное впечатление производил Клобский и на С. А. Толстую, которая в письме Л. Н. Толстому 4 мая 1886 г. писала: «Был вчера Клопский, я ему дала переписывать «Так что же нам делать» и 15 рублей. Он очень странный и безнадежный: мягкости, т.е. способности подчиняться жизни – нет; что-то ищет и ни с чем не совпадает. Глаза остановившиеся и страшные. Я с ним говорила, но он плох»⁴; в дневнике С. А. Толстой от 14 января 1891 г.: «Приехал Клопский. Он противен ужасно, какой-то тёмный»⁵. На другой день, 15 января, она делает следующую запись: «Какая подчас идет тяжелая борьба. Сегодня утром дети учатся внизу, а там этот Клопский. И говорит он Андриюше: “Зачем вы учитесь, губите свою душу? Ведь отец ваш этого не желает?” Девочки сейчас же подхватили, что готовы пожать его благородную руку за эти речи. Мальчики прибежали и мне все рассказали. Пришлось горячо им внушать, что умственный труд всегда оправдывает нашу барскую жизнь, что если не труд настоящий мужика, то останется без умственного труда одна голая праздность; что воспитываю их я одна, и вот если они будут плохи, то стыд падет весь на меня, и мне будет больно, что труды мои пропадут»⁶.

И. А. Бунин, лично знакомый с Клобским, также довольно негативно отзывался о нем: «Первый, кого я узнал в Полтаве, был некто Клопский, человек довольно известный в то время среди толстовцев и даже попавший в герои нашумевшей тогда повести Коронина «Учитель жизни». Это был высокий, худой человек в длинных сапогах и в блузе, с узким серым ликом и бирюзовыми глазами, хитрый нахал и плут, неутомимый болтун, вечно всех поучавший, наставлявший, любивший ошеломлять неожиданными выходками, дерзостями, словом, всей той манерой вести себя, при помощи которой он довольно сытно и весело шатался из города в город»⁷.

Антипатичный портрет Клобского рисует А. М. Горький в «Моих университетах»: «В городе явился “толстолец”, – первый, которого я встретил, – высокий, жилистый человек, смуглолицый, с чёрной бородой козла и толстыми губами негра. Сутулясь, он смотрел в землю, но, порою, резким движением скидывал лысоватую голову и обжигал страстным блеском тёмных, влажных глаз, – что-то ненавидящее горело в его остром взгляде <...>. Толстолец долго говорил о вечной непо-

¹ Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 100.

² Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 101.

³ Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 92.

⁴ Толстая С. А. Письма к Л. Н. Толстому. М.–Л.: АCADEMIA, 1936. С. 368

⁵ Толстая С. А. Дневники: В 2 т. М.: Художественная литература, 1978. С. 144.

⁶ Толстая С. А. Дневники: В 2 т. М.: Художественная литература, 1978. С. 144–145.

⁷ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: ГИХЛ, 1967. Т. 9. С. 53–54.

колебимости великих истин евангелия; голос у него был глуховатый, фразы коротки, но слова звучали резко, в них чувствовалась сила искренней веры, он сопровождал их однообразным, как бы подсекающим жестом волосатой левой руки, а правую держал в кармане.

– Актёр, – шептали в углу рядом со мною.

– Очень театрален, да... <...>. Я узнал фамилию толстовца – Клопский¹; «Я ушёл с неприязненным чувством к нему и смутным сомнением в его искренности»²; «Уходя, я унёс в памяти его слова о гибели от любви и отвращение к нему в сердце»³.

Известно также, что И. М. Клобский был народовольцем, подозревался в провокаторстве. В 1892 г. был арестован (в этом же году он оставил Петербургский университет). Впоследствии он эмигрировал в Америку, где, по слухам, ходившим в то время, был задавлен трамваем⁴.

¹ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 13. С. 577.

² Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 13. С. 578.

³ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 13. С. 579.

⁴ Страхова Н. Ф. Лев Николаевич Толстой и Фёдор Алексеевич Страхов. С. 101.

С.Н. Пяткин (Арзамас)

Вокруг мемуарного текста Б.А. Садовского о Сергее Есенине

Речь в настоящей статье пойдет о мемуарном произведении Б.А. Садовского «Встреча с Есениным (из воспоминаний)», имеющем сегодня устойчивую репутацию литературной мистификации. Полностью интересующий нас текст был впервые опубликован в 1992 г. в книге «С.А. Есенин: Материалы к биографии» с примечаниями и комментариями С.В. Шумихина¹. Публикатор, датируя подделку 1926 г., указывает на то, что непосредственно подлогом в «воспоминаниях» выступают только стихотворения «За сухое дерево месяц зацепился...» и «Под июльскою березой...», принадлежащие самому Садовскому².

В мемуарных же свидетельствах, в первую очередь касающихся истории о посещении Есениным артистического кабака «Привал комедиантов», «как и в других своих мистификациях, — отмечает С.В. Шумихин, — Садовской искусно смешивает реальные факты с придуманными»³.

Основным мотивом, побудившим Б. Садовского к литературным мистификациям, С. Шумихин считает своеобразную месть писателя «редакциям и издательствам, пренебрегшим его оригинальными произведениями»⁴. Правда, в другом месте публикатор «Встречи с Есениным» смягчает свою категоричность и предлагает в качестве альтернативы другой возможный мотив: «...не было ли это попыткой утопающего в водах Леты схватиться за соломинку, чтобы хоть таким сомнительным способом напомнить будущим поколениям о себе?»⁵.

Обе эти версии вполне реалистичны, правдоподобны, поскольку прямо исходят из драматических перипетий судьбы Б. Садовского в послереволюционное время. И здесь, в принципе, имеет право на существование и самая что ни на есть бытовая версия появления мистификаций автора «Встречи с Есениным». Разбитый параличом писатель, выброшенный на обочину большой литературной жизни и испытывающий крайнюю нужду, мог и ради небольшого заработка пойти на подобный шаг⁶.

¹ См.: Садовской Б.А. Встреча с Есениным (из воспоминаний) // С.А. Есенин: Материалы к биографии. М., 1992. С. 335—338; примечания и комментарии: с. 430—433. Далее текст Садовского приводится в статье по этому изданию; ссылки на него не оговариваются.

² История публикаций этих стихотворений под именем Есенина, равно как и история их разоблачения, подробно изложена в разделе «Намеренные публикации под фамилией Есенина» четвертого тома полного собрания сочинений поэта. См.: Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1996. С. 533—534.

³ Садовской Б.А. Встреча с Есениным. С. 431.

⁴ Там же. С. 431.

⁵ Шумихин С.В. Писатель из Новодевичьего монастыря // Садовской Б.А. Лебединые клики. М., 1990. С. 459. См.: *Его же: Узоры Бориса Садовского // Садовской Б.А. Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи.* СПб., 2001. С. 19.

⁶ В 1925 г., обращаясь к О.Г. Шереметевой за протекцией для устройства в медицинские учреждения Советской России, Садовской писал: «Помните

Впрочем, цель настоящей работы заключается не столько в анализе возможных причин, побудивших Садовского к созданию подложных воспоминаний, сколько в попытке уяснения авторского замысла и его художественного воплощения в конкретном мемуарном тексте.

Для начала приведем одно любопытное эпистолярное признание Б. Садовского Ольге Геннадьевне Шереметевой, датированное сентябрём—октябрём 1925 г., которое по объективным причинам не было учтено С.В. Шумихиным при подготовке к публикации «Встречи с Есениным»: на тот момент переписка еще не была извлечена из архива.

На просьбу О.Г. Шереметевой высказать свое отношение к Ахматовой и Есенину Садовской даёт лаконичный и весьма образный ответ: «Ахматова — Надсон в юбке, Есенин — хулиган (это по личному знакомству, а стихов его не читал)»¹. В такой оценке нас ничто не должно смущать. Садовской действительно мог не читать Есенина. Он как литературный критик — и в «Весах», и в «Мусагете» — являлся «специалистом», если можно так выразиться, по рецензиям на только что вышедшие книги поэтов. Любопытное свидетельство на этот счёт оставил А. Белый: «Часто являлся в “Весы” к нам поджарый, преострый студентик; походка — с подёргом, а в голове — ржавчинка <...> глазки карие; сведены сжатые губы с готовностью больно куснуть те две книги, которые он получил для рецензий»².

Первая же книга Есенина, «Радуница», как известно, выйдет из печати только в 1916 г., когда тяжелобольного Садовского, кочующего из одной больницы в другую, литература интересовала меньше всего. Да и сама *внешняя* литературная жизнь, о чём свидетельствуют заметки в дневниках и многочисленных эпистолярных высказываниях, для него навсегда остановится в 1916 г.³

главное, я инвалид, заболевший на советской службе и получивший за это пенсию 15 руб. в месяц». — Садовской Б.А. Морозные узоры. С. 462. (Подчеркнуто Б. Садовским. — С.П.) В начале 1926 года, хлопоча о пенсии, он пишет к лично неизвестному ему В.В. Вересаеву: «С 1916 г. я страдаю табесом и дошел до полного убожества. *Средств у меня нет, жить не на что*». — Цит. по: Шумихин С. Практика пушкинизма (1887—1999) // Новое литературное обозрение. 2000. № 41. [Электр. ресурс]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/41/shumih.html>. Дата обращения: 17 октября 2012 г. (Курсив мой. — С.П.). Шереметева Ольга Геннадьевна (1885—1941), переводчица, мемуаристка. В первом браке была замужем за Б.Б. Шереметевым, старшим инспектором книгопечатания и книжной торговли в Москве. В доме графа С.Д. Шереметева на Воздвиженке прожила всю жизнь; вырастила четверых детей, была свидетельницей страшных революционных событий: расстрела Кремля, разорения графского дома и расправы с его обитателями. В январе 1919 года здесь у неё на руках умер муж. Вторым браком — за А.А. Сиверсом. Оставила воспоминания «Обыск на Воздвиженке», относящиеся к 1918 году. Напечатаны в кн. «Шереметевы в судьбе России». М., 2003. С. 275—276. Погибла в Москве при налете немецкой авиации. Переписывалась с Б. Садовским с 1910 по 1928 г., до переезда последнего в Москву. Подробнее см.: Шереметева О.Г. Дневник и воспоминания. М., 2005.

¹ Садовской Б.А. Морозные узоры. С. 464—465.

² Белый А. Начало века. М., 1990. С. 421.

³ Из письма Садовского О.Г. Шереметевой от 30 марта 1921 года: «Живу я в тихой кабинетной обстановке. Пишу, читаю, думаю. *Время для меня остановилось на 1916 году*, и я во всех отношениях экстерриториален, но даже, смею

Для нас есенинское хулиганство связано, прежде всего, с литературной маской, которая характеризует творческое поведение поэта на рубеже 10-20-х гг. Садовской находит в Есенине хулигана значительно раньше и сугубо «по личному знакомству». Рискнем предположить, что начало такому знакомству было положено 26 октября 1915 г. на вечере поэтов группы «Краса» в Тенишевском училище. Отметим, что выступление на этом вечере Сергея Есенина, зафиксированное в противоречивых по своему содержанию мемуарных и критических источниках, стало публичным дебютом на широкой публике молодого поэта. А предстал он весьма искушённой публике в образе «златокудрого Леля», который станет первой и, быть может, самой яркой творческой маской-ролью Есенина¹.

Б. Садовской, присутствовавший на вечере «Красы», опубликовал отчёт о нём под названием «Беседный наигрыш». Критик прямо обошёл своим вниманием выступление Есенина, косвенно — дал ему уничижительную оценку: «Дегтярные сапоги и парикмахерски завитые кудри дают фальшивое впечатление пастушка с лукутинской табакерки. Этого мнимого “народничества” лучше избегать»².

Здесь важно понимать, что выступлению крестьянских поэтов Б. Садовской придавал большое значение и шел на этот вечер с определёнными надеждами. К тому времени полностью разошедшись с символистами, он видел в появлении новых школ и течений модернистской поэзии углубляющийся кризис русской литературы. Выход из кризиса и — ни много ни мало — спасение всей литературы могли состояться, по Садовскому, через экспансию духовных ценностей патриархальной провинции в современную культуру.

В своей книге «Озимь», вышедшей незадолго до вечера в Тенишевском училище, Садовской страстно убеждал: «Там, где-то, в деревенской глуши, в городках уездных, на постоялых дворах, на родительских погостах, сидят те, кому дано двинуться, обновить Россию и освободить её искусство и язык. Добро пожаловать, дорогие гости! На плечах своих благоговейно принесете вы из запovedного захолустья те самые древнего письма дедовские иконы, что похваляются здесь побросать в воду столичные авиаторы и шоферы <...> Целомудренный росток русской поэзии тогда лишь прозябнет вновь, когда из нечистых рук истощенного эстета лиру примет могучий земледelec»³.

В Есенине Садовской, скажем так, не распознал одного из тех, кому дано «освободить искусство и язык России», а лишь увидел деревенского озорника с ливенкой-трёхрядкой в руках, эстетствующего земледельца, сыплющего частушками с «кандибобером», попросту — литературного хулигана, компенсирующего отсутствие творческого дарования игрой в поэта из народа.

Миссию же «освободителя», как это явствует из той же статьи «Беседный наигрыш», Садовской возложил на Клюева, символично утвердив это миссионерство заимствованием названия клюевской были-

сказать, внемирен». — Садовской Б.А. Морозные узоры. С. 456. (Курсив мой. — С.П.)

¹ См. отзывы об этом вечере: Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. Т. 1. М., 2003. С. 272—401.

² Садовской Б. Беседный наигрыш (Отчет о вечере поэтов «Краса») // Биржевые ведомости. 30 окт. 1915. Утренний выпуск.

³ Садовской Б.А. Озимь. Статьи о русской поэзии. Пгр., 1915. С. 74—77.

ны. Год спустя, в своём авторском сборнике «Ледоход» (1916) Садовской и вовсе объявит Клюева подлинно народным поэтом и вновь обойдёт молчанием Есенина.

А теперь самое время вернуться к мистификации Б.А. Садовского. Особо подчеркнем, что в тексте «воспоминаний» автор не пытается постфактум представить Есенина как поэта; не стремится своё незнание творчества Есенина подменить общими местами рассуждений о народности его лирики, о фольклорных основах его стихов и т.д. и т.п. А ведь для этого и требовалось Садовскому, не читавшему Есенина, лишь без прежнего сарказма вспомнить о дегтярных сапогах и канавушках с частушками юного поэта.

Симптоматично, что Садовской ничего не говорит о том, какие стихи были прочитаны ему при первой встрече: талантливые/бесталанные, оригинальные/подражательные; названия, строки, запомнившиеся образы... И вместе с тем, указывая на место личного знакомства с Есениным — «у покойного поэта В.А. Юнгера», — считает важным при этом добавить: «автора талантливой книги “Песни полей и комнат”». А то, что Есенин записывает в альбом, аттестуется автором «воспоминаний» как «вещица», причём не характерная для поэта. Второй же текст, сочинённый Есениным за «десять минут», всего лишь пародия на стихи Садовского, которой ввиду её несерьезности даже не нашлось места в альбоме, она записана «без всяких помарок на обороте кондитерской коробки».

Несмотря на то, что Садовским приводятся два стихотворения, занимающих почти треть всего печатного пространства текста «воспоминаний», центр тяжести в нём ощутимо смещён с фигуры Есенина на изображение быта и нравов литературного Петербурга.

В предварение рассказа о первой встрече с Есениным Садовской скрупулы, но весьма выразительными мазками рисует жизнь «модных петербургских литераторов», в которой собственно литературе, творчеству места и не находится. Здесь сочиняются повести на тысячу рублей и набело диктуются романы секретарям и женам.

Есенин у Садовского на фоне этой «ватаги “растленных перьев”» выделяется «светлым пятном». Однако такое образное именование ничем не мотивируется в тексте, разве что подчеркнутой скромностью и застенчивостью юного поэта, только ступившего в нечистоплотный мир «столичной культуры». Тесное соприкосновение с ним, что составляет сюжет второй встречи, оборачивается для Есенина мощнейшим потрясением.

Напомним, что здесь рассказывается о посещении Есениным в компании со своим новым знакомым по прозвищу Вурдалак модного петербургского кабачка, завершившемся объяснением в любви с «соответствующими» жеманами со стороны есенинского попутчика. Садовской подробно описывает эмоциональную реакцию Есенина на подобные недвусмысленные знаки внимания: «Он кричал и катался по полу, колотил кулаками себя в грудь, рвал на себе волосы и плакал».

Такой мелодраматический пассаж призван передать нравственную чистоту юного создания, впервые в жизни соприкоснувшегося с природной противоестественностью содомского греха. И с этой точки

¹ См.: Садовской Б.А. О народных поэтах // Садовской Б.А. Ледоход. Пгр., 1916. С. 142—143.

зрения психологическое решение есенинского образа представляется вполне правдоподобным и реалистичным. В целом, образ Есенина в «воспоминаниях» Садовской не покидает заданных ему пределов во многом схематичной доминанты, словесно оформленной в начале мемуарного текста: «скромный, застенчивый юноша, почти мальчик». Этот мальчик, по сути дела, оказывается один на один со страшным миром «растленных перьев» и растленных душ. Садовской, как уже ранее отмечалось, свидетельствует о двух встречах с Есениным, хотя заглавием мемуарного текста он афиширует только одну. И в этом, на наш взгляд, никакого противоречия нет. Встречи действительно (по факту) описаны две, но они лишь дополняют друг друга и способствуют воссозданию единого и неизменного образа Есенина, т.е. в художественном континууме текста две встречи трансформируются в одну.

Автору «воспоминаний», как бы это странно ни звучало, важен не Есенин сам по себе, а идея, которую он воплощает посредством своего героя: путь в большую литературу, к славе, к успеху молодого поэта, не искущённому «прелестями» цивилизации, проходит сквозь великие и губительные соблазны, этой же литературой и порожденные и выдаваемые за содержание подлинной человеческой жизни. Но, согласимся, в высшей степени показательно, что такая идея получает своё художественное выражение именно в образе Есенина.

Пройдет ли свой путь до конца «скромный, застенчивый юноша», не растеряв в душе чистого детского начала? Ответ на этот вопрос находится за условными скобками описанных встреч с Есениным. Самому Садовскому, уроженцу провинциального Ардатова Нижегородской губернии, студентом-недоучкой покорившему столичный литературный бомонд, этот путь не удался. Примечательна в данном отношении дневниковая запись нижегородского епископа Варнавы, исповедовавшего Б. Садовского в 1921 году и помогшего ему воцерковиться: «Позвали к одному больному, уже второй раз. Это известный наш поэт и писатель N (Садовской, который написал “Ледоход”). Прожил жизнь блудно и атеистом. Теперь расплачивается за прошедшую жизнь (впрочем, он молодой человек, лет 35—40), прикован к креслу и постели. Но хотя с виду <он> жалкий человек, душа же его раскаялась во всех своих прегрешениях, а болезнь его теперь является, с одной стороны, очищением от прежних грехов, а с другой — пособием и побуждением к духовной жизни. Господь не оставляет его Своим утешением»¹.

Кажется понятным, почему Садовской, зная, с его же слов, Есенина как хулигана, не привёл в своих «воспоминаниях» соответствующие такой репутации эпизоды. Тогда бы нарушилась стройность идейно-художественной структуры текста, основанной на антитезе, ксати говоря, композиционном приеме, встречающемся во многих прозаических произведениях писателя. Да и так ли уж значимо в данном свете литературное хулиганство (а иного в то время просто не могло и быть)

¹ В своем эссе «Святая реакция» (1921) Б. Садовской прямо указывает: «Искусство значит — искушение. Сатана, искусив прародителей, насадил искусство. Лиственный пояс Евы был первым художественным произведением. И человечество закрывается им от страшного смысла жизни». — Садовской Б.А. Лебединые клики. С. 434.

² Цит. по: Проценко П.Г. Биография епископа Варнавы (Беляева): В небесный Иерусалим: История одного побега. Н. Новгород, 1999. С. 274.

Есенина, особенно на фоне изображенных нравов столичного бомонда?

Читателю, ожидающему в «воспоминаниях» получить новую для себя информацию о жизни и творчестве Есенина, кажутся излишними и подробная история кабачка, в который отправились Есенин с Вурдаляком, и развернутое определение петербургского перифраза «андрониковские мальчики». Но в том-то все и дело, что, несмотря на столь многообещающее в информационном отношении заглавие, у Садовского Есенин не является лицом «первого плана», как того негласно требует традиция мемуарного жанра воспоминаний о ком-либо.

Вслед за В.Э. Вацуро, мы особо подчеркиваем, что «исторический быт для Садовского — не тема, а мировоззренческая категория», что, собственно, и заключает в себе изображённый мир «Встречи с Есениным», явленный в системе четких аксиологических акцентов автора. Вместе с тем, все это можно не без оснований считать отличительной особенностью художественного стиля, объединяющего «Встречу с Есениным» со всем прозаическим наследием писателя. Немалую его часть составляют произведения, стилизованные под различные жанры мемуарной литературы, как правило, XVIII—XIX вв., что актуализирует в повествовании статус рассказчика. Его роль заключается в последовательном развертывании картин и сцен, воссоздающих в языке, вещах, обычаях изображаемую эпоху, вокруг авторской оптической оси взгляда в прошлое.

Это важнейшее субъектно-тематическое свойство прозы Садовского и роднит — а в определённом смысле делает похожими — «Встречу с Есениным» с «Тремя встречами с Пушкиным» и с «Записками (1881—1916)». По поводу последнего текста Б. Садовского С.В. Шумихин очень точно подметил, что они «в значительной степени литературное произведение, ориентированное на особый “мемуарный” жанр»². Данное определение, по нашему убеждению, вполне может быть распространено на всю «мемуарную» прозу Садовского. В отношении к «Встрече с Есениным» такое определение представляется тем более весомым и значимым, поскольку «воспоминания» о Есенине по большому счету являются извлеченным фрагментом из текста «Записок». Так, основное содержание первой встречи, посвящённое в основном «жизнеописанию» круга «модных петербургских литераторов», правда, без упоминания имени Есенина, почти слово в слово присутствует в седьмой, последней, части «Записок», озаглавленной «Петербург»³. С большой долей вероятности можно утверждать, что и сюжет второй встречи изначально располагался в этой же главе.

«Записки» создавались Садовским в середине 20-х годов, и автор предпринимал неоднократные попытки их напечатать. Ни одна из попыток не увенчалась успехом, хотя в разное время (с 1925 по 1932 годы) об издании «Записок» хлопотали авторитетные литературоведы — М.А. Цявловский, В.А. Мануйлов, Б.М. Эйхенбаум.

Особый интерес в свете нашей проблемы представляет история с

¹ Вацуро В.Э. Послесловие [к роману Б. Садовского «Пшеница и плевель»] // Новый мир. 1993. № 11. С. 148.

² Садовской Б. Записки (1881—1916) / Публ. [вступ. ст. и примеч.] С.В. Шумихина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 106.

³ См. Садовской Б. Записки (1881—1916). С. 177—178.

подготовкой «Записок» к печати в издательстве М. и С. Сабашниковых, запечатлённая в переписке Садовского с его соратником по Нижегородскому дворянскому институту, будущим пушкинистом М.А. Цявловским во второй половине 1925 г. Последний, прямо указывая на возможные трудности в прохождении рукописи через цензуру, говорит о необходимости сделать «некоторые выкидки в главах и лицах» в добавление к уже ранее состоявшимся: «...меня очень просит Нилендер дать ему почитать твои “Воспоминания”. Я не решаюсь это сделать, не имея вообще от тебя разрешения давать читать, а во-вторых, о нём (ведь это он “Фихте”?) у тебя написаны вещи, которые бы он не хотел, вероятно, прочесть. Может быть, вырезать эти страницы, переписав всё, кроме *выпущенных об его гомосексуализме мест*, и тогда дать?»¹.

Садовской в ответном письме от 30 ноября 1925 г., принимая такое условие («О выкидках специально поговорим»), обнаруживает готовность к более жесткому автоцензурному принципу в продолжающейся редакции «Записок»: «...живых лучше не трогать»².

Сюжет второй встречи с Есениным у Садовского как раз и соответствует условленной системе запретов для печатной версии «Записок»: в нем затрагивается содомская тема, и Есенина, как здравствующего поэта, «лучше не трогать».

Возвращаясь к начальному тезису нашей гипотезы относительно содержания второй встречи с Есениным в «воспоминаниях» Б. Садовского, можно лишь уточнить, что этот эпизод, скорее всего, относится к «выпущенным местам» «Записок». Не исключено, что подобных «мест» при автоцензуре текста у Садовского набралось немало, о чём свидетельствует откровенно куцый, не сообразный по объёму с другими частями «Записок» вид последней, петербургской, главы. Она, в отличие от других разделов «Записок», полностью представляет собой своеобразную мозаику ярких, неординарных случаев и событий из жизни современников Садовского, поданных в манере лаконичного письма. Каждый из описанных случаев (событий) потенциально может быть развернут в отдельный, художественно целостный сюжет персонального мемуарного текста. По такому пути, на наш взгляд, и идет Садовской, создавая «воспоминания» о Есенине и используя при этом тот арсенал художественных средств, что характерен для его прозы.

Декорируя текст «воспоминаний» псевдоесенинскими стихами, Садовской тем самым стремится подать свой материал как эксклюзивный: мемуарист обнаружит два никому не известных произведения трагически ушедшего поэта, что, конечно же, делает шансы на публикацию «воспоминаний» чрезвычайно высокими. Почему эта публикация не состоялась и была ли со стороны Садовского попытка напечатать «Встречу с Есениным», ещё предстоит выяснить.

В конечном счете, мы склонны утверждать, что «Встреча с Есениным» изначально не подлог и не мистификация, а художественное произведение, с лукавым и умелым изяществом стилизованное автором под мемуарный жанр литературных воспоминаний, который ценен в первую очередь как *художественный документ эпохи* со смысловым

¹ Шумихин С. Практика пушкинизма. (Выделено мной. — С.П.)

² Там же.

акцентом на последнем слове. Документ, обладающий известным правом художника на собственную точку зрения. Эпохи, которая еще теплится в воспоминаниях Садовского, что с каждым днем «блёкнут и делаются» для него «нелюбопытными»¹.

Такое признание сродни смертному приговору для человека, хронометр жизни которого остановился в далеком 1916 г. Возвращение в собственное прошлое становится для Садовского единственным источником осмысленного земного существования. Пробуждать прошлое силой воображения, закрепляя его в незамысловатых сюжетах, переносимых на бумагу, значит застраховать свои воспоминания от слабеющей памяти. В перспективе сказанного заслуживает внимания одна дневниковая запись Садовского, датированная 1933 г.: «Вот когда моё прошлое совсем зарастет бурьяном, лет эдак через пять, если буду жив, достану я из сундука весь мой архив, перечитаю и тогда...»². Вероятно, «тогда» прошлое вновь станет для Садовского настоящим, и с учетом новых социокультурных реалий получит своё художественное решение.

¹ Садовской Б. Заметки. Дневник (1931—1934) // Знамя. 1992. № 7. С. 191. Публикация И. Андреевой.

² Там же. С. 187.

Н.Ю. Букарева (Ярославль)

Биографический факт как основа сюжета в сборнике рассказов Сергея Максимова «Тайга»

Сергей Максимов — один из известных прозаиков второй волны русского зарубежья. Уже первая книга писателя, роман «Денис Бушуев», выпущенный в 1950-м г. издательством «Посев», приносит ему известность. В 1949 г. Максимов переехал в США, где издал два сборника рассказов: «Тайга» (1952) и «Голубое молчание» (1953). В 1956 г. вышел второй том романа «Денис Бушуев» под названием «Бунт Дениса Бушуева».

Во всех произведениях С. Максимова в большей или меньшей степени находит отражение его биография. Так, в дебютном романе события происходят близ Костромы на Волге, в тех местах, откуда был родом писатель. Дед и отец главного героя — «водники», что также имеет биографическую основу — «дед (Максимова. — Н.Б.) со стороны матери в молодости бурлачил. Все мужчины в семье матери ходили на волжских пароходах лоцманами и капитанами»¹. В еще большей степени биографические факты нашли отражение в сборниках «Тайга» и «Голубое молчание», темой которых становится изображение лагерной жизни — Максимов был арестован в 1936 г. и провел пять лет в лагерях на Печоре. В данной статье мы остановимся на сборнике рассказов «Тайга», в которых именно автобиографический факт становится сюжетообразующим элементом.

Сергей Сергеевич Максимов (настоящая фамилия Пасхин²) родился в 1916 г. (по другим сведениям в 1917 г.³) в Костромской губернии. В 1920 г. семья Пасхиных переезжает в Москву. Сергей уже с 15 лет начинает печататься в журналах «Мурзилка» и «Смена». В 1935 г. он поступает в Литературный институт. В 1936 г. студент второго курса Пасхин Сергей Сергеевич был арестован и осужден на пять лет лагерей. «После окончания пятилетнего заключения он вернулся в центральную часть Советского Союза и поселился в маленьком городке, который во время войны был занят немцами и после шести месяцев тюрьмы отправлен Гестапо на работы в Германию»⁴. «После войны перед ним встал выбор: новая каторга (или даже смерть) либо изгнание. Глубоко любя Россию, Максимов все же предпочел последнее»⁵.

Свою жизнь в заключении он описал в сборнике «Тайга». Книга состоит из 15 рассказов, они расположены не в хронологическом порядке, отражают разные эпизоды жизни автора в лагере. Восстановить в целом хронологию событий не представляется возможным, т.к. во многих произведениях писателю не важно указание на точное время

¹ Максимов С. Денис Бушуев. Т. 1. Frankfurt/Main : Посев, 1974. 2-е изд., 1974. С. 3.

² Вопрос о настоящей фамилии писателя до сих пор является спорным. См. об этом: Любимов А. Возвращение // Новый журнал. 2007. № 246. [Электр. ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2007/246/>

³ Максимов С. Бунт Дениса Бушуева. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956.

⁴ Предисловие от издательства.

⁵ Максимов С. Тайга. Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1952. С. 3.

⁵ Максимов С. Денис Бушуев. Т. 1. С. 3.

описываемых событий. Однако есть в сборнике рассказы, сюжет которых строится на фактографическом материале (с точным указанием дат, места событий), на детальном описании не только событий, но и биографических подробностей. Одним из таких рассказов является «Одиссея арестанта». Он начинается с важного указания автора на то, что изображаемые в его произведениях герои имеют прототипов: «В этом очерке, как и всюду в моей книге, подлинные фамилии заключенных заменены псевдонимами. Настоящие фамилии я оставляю только мертвым»¹. Рассказ имеет кольцевую композицию, в основе его сюжета — воспоминания Сергея (автор сохраняет свое имя для автобиографического героя-повествователя). «...Я лежу в лазарете на лагпункте Ром-Ю. Час назад маленький, веселый фельдшер откровенно объявил, что, кажется, мои дни сочтены и протяну я еще недолго... Короткая жизнь прожита глупо и ненужно. Умирать в 22 года! И со страшной ясностью я вспомнил начало моей тюремной карьеры...»². Произведение делится на несколько частей, каждая из которых повествует об этапах его лагерной «одиссеи»: начиная с ареста и допросов и заканчивая судом и приговором. Для этого рассказа характерны фактографическая точность, скрупулезность описаний устройства Лубянки, процедур допросов, психологического состояния человека во время пребывания под следствием. Рассказчик стремится передать мельчайшие детали: и цвет дивана в кабинете следователя, и все формулировки в анкете заключенного, и нацарапанную на стене в камере азбучную таблицу, с помощью которой перестукиваются заключенные в соседних камерах, и номер зала суда, и детали внешности замученных на допросах друзей, с которыми он встречается на очной ставке. Важно Максимову рассказать, хотя бы кратко, о тех людях, с которыми он оказывался вместе в разных камерах во время пребывания на Лубянке. Именно с этой целью в ссылке к рассказу он комментировал, какие из персонажей наделены реальными, какие — измененными фамилиями. «...Второй был поэт Петр Парфенов, автор известной песни “По долинам и по взгорьям”. После ареста Парфенова авторство таинственным образом перешло к С. Алымову, находящемуся на свободе и всхваляющему величие Сталина. Поэту инкриминировали контрреволюционную и антисоветскую агитацию»³.

Именно на основании сюжета этого рассказа можно воссоздать биографические подробности, связанные с арестом писателя. «Был апрель 1936 года. В это время, в этом же здании, допрашивались подготавливаемые к грандиозному государственному процессу Зиновьев и Каменев со своими четырнадцатью однодельцами»⁴. Постепенно восстанавливаются в рассказе все подробности приговора писателя: он был обвинен как член контрреволюционной террористической организации студенчества Москвы. «Где ты был 5 января? На квартире у Макарова. О чем говорили? О том, что советское студенчество — самая лучшая платформа для контрреволюции... А помнишь, пьянствовал с друзьями в “Метрополе” и читал стихи белобандита Гумилева? 13 февраля ты шел из редакции “Мурзилки” с поэтом Вирой через Крас-

¹ Максимов С. Тайга. С. 53.

² Там же. С. 53.

³ Там же. С. 58.

⁴ Там же. С. 59.

ную площадь и, показав на мавзолее Ленина, рассказал антисоветский анекдот»¹. Далее — месяц допросов, избиений, наказание карцером. И — в конце концов — суд и приговор: пять лет лагерей.

Интересен с точки зрения описания судьбы реального человека рассказ «Пианист». О прототипе одного из героев этого произведения сам Максимов писал и говорил неоднократно. Рассказ начинается с точного указания на место событий: «Я — сваебой, ...на берегу маленькой, холодной и быстрой речки Вулы-Сю-Иоль»². «Больше всего я дружу с Всеволодом Федоровичем. Он по профессии пианист. Еще до заключения я был на его концертах в Москве, в консерватории. Но тогда мы не были знакомы. Талантливый и умный человек. Ему тридцать семь лет. Высокий, слегка сутулый, в больших круглых очках, сквозь которые смотрят большие и умные глаза, неторопливый в движениях; от него веяло теплотой и порядочностью. Очень молчаливый, он покорно и старательно исполнял всякую каторжную работу. Срок у него был три года, из них два с половиной он уже “отбыл”. За что он был осужден — он и сам не знал, как и большинство политических. В Москве у него осталась старая мать, с ней он переписывался и жил только одной мыслью — вернуться к ней и к своей прежней работе — пианиста. Но последнее сильно осложнялось обстоятельствами: на физической работе его руки так огрубели и заскорузли, что “размять” их, по его собственному выражению, почти немислимо. Это его страшно огорчало и заставляло целые ночи проводить, не смыкая глаз»³. Рассказ имеет драматичный финал: бревно, упавшее с обрыва, придавило Всеволоду Федоровичу пальцы руки: «Мы схватили бревно и приподняли. Я выдернул руку Всеволода. Четыре пальца были сплющены. Из-под ногтей неторопливо сочилась кровь. На наших глазах кисть синела и пухла все больше и больше. <...> Всеволод Федорович посмотрел мне в глаза. Я никогда не забуду этот страшный, удивленный взгляд»⁴.

«В рукописи С. Максимов указал фамилию Всеволода Федоровича — Томпсон. В окончательном, опубликованном, варианте в рассказе не сообщается о смерти В.Ф. Томпсона. В рукописи же оно есть, однако автор по каким-то причинам этот кусок текста перечеркнул: “Вскоре Томпсон заболел воспалением легких и умер. Схоронили его на берегу Лунь-Вожь на «Сосновой горке», где хоронили и других заключенных. На кресте я выжег его имя и дату смерти. Больной, он часто подзывал меня и напоминал: — Ну-ка повторите адрес моей матери. — Я говорил. — Вот и хорошо. Только, пожалуйста, не забудьте. Я вас очень прошу”»⁵.

«Зная о том, что обычно Максимов давал своим героям фамилии их прототипов, изменяя одну-две буквы, появилась надежда найти сведения об этом человеке. В книге А.Н. Каневой «Гулаговский театр Ухты» есть небольшая глава, посвященная московскому пианисту Всеволоду Федоровичу Томсону. В.Ф. Томсон, выпускник Московской кон-

¹ Там же. С. 60—61.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 22-23.

⁴ Там же. С. 29—30.

⁵ *Любимов А.* Между жизнью и смертью. Судьба и творчество Сергея Максимова. Ч. 2 // Новый журнал. 2009. № 255. [Электр. ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/>

серватории, родился в 1898 г. в Нижнем Новгороде. После окончания консерватории он служил в Большом театре концертмейстером. Перед арестом работал на Центральном радиовещании. По обвинению в контрреволюционной деятельности 16 декабря 1936 г. был осужден спецкомиссией Мосгорсуда на 4 года. Умер В.Ф. Томсон 22 ноября 1939 г. в Центральном лазарете гор. Ухты и похоронен на кладбище ОЛП-8 — сейчас это поселок Шудаяг недалеко от Ухты. Пока неизвестно, смог ли С. Максимов побывать у матери Томсона в Москве... Но очень важно, что подробности последних дней Всеволода Федоровича, благодаря рассказу С. Максимова, стали известны»¹.

О судьбе еще одного заключенного становится известно из рассказа «В театре». Сюжетную основу его составляет короткий эпизод пребывания С. Максимова в качестве актера в лагерном театре. Режиссером этого театра был «такой же политический заключенный» Александр Иосифович Хавронский: «...московский кинорежиссер А.И. Хавронский, автор нескольких фильмов: “Мост через Выпь”, “Круг”, и “Темное царство”. В последнем фильме автор допустил некоторые идеологические ошибки, за что и был посажен на 8 лет в концлагерь»². «Вслед за ним вынырнули и другие мастера сцены и экрана. Появилась Вера Николаевна Радунская — режиссер студии Н.П. Хмелева. Выросла гигантская фигура молодого киноактера К. Келейникова»³. Рассказчик характеризует этот период своего лагерного заключения как «славное время», т.к. вместо лопаты и тачки его жизнь потекла иным порядком: нормальная еда, хорошие условия жизни, репетиции. Решено было ставить пьесу Бергера «Потоп».

В этом рассказе Максимов пишет о реальных театральных деятелях, с которыми его свела судьба в лагере: советском режиссере А.О. Гавронском и известной актрисе В.Н. Радунской (она играла в Москве в студии режиссера Н.П. Хмелева). «После публикации очерка С. Максимов получил два письма из США, напрямую связанных с этими именами. Первое письмо пришло от В.М. Зензинова, который просил С. Максимова написать ему подробно о Гавронском, с которым он дружил еще до революции и знал его семью. Кроме того, Зензинов писал о том, что родной брат А.О. Гавронского живет в Нью-Йорке. Второе письмо С. Максимовым было получено от Б.Л. Двинова, который знал Веру Радунскую. В дальнейшем С. Максимов будет получать много такого рода писем от читателей, которые находили сведения о своих родственниках и знакомых, разделивших с Сергеем Сергеевичем тяжелые годы лагерной жизни»⁴.

С этой точки зрения Максимова важно было в своем сборнике не только отразить свой опыт пребывания в лагере, но и оставить память о других сосланных, с которыми он встречался. Именно с этим связан один из эпизодов рассказа «На этапе», в котором повествуется о том, как заключенных на барже перевозили в другой лагерь (в Усть-Вымь) и о случайной встрече Сергея с «политическим» Сахаровым, с которым они познакомились в Бутырской тюрьме. Кроме Сахарова, учите-

¹ Там же.

² Максимов С. Тайга. С. 147.

³ Там же. С. 148.

⁴ Любимов А. Между жизнью и смертью. Судьба и творчество Сергея Максимова. Ч. 2.

ля математики, главный герой особенно подружился еще с двумя сокамерниками: «...полковник Дурунча и Веселовский. Оба они были в прошлом русские эмигранты из Харбина. <...> Следствие продолжалось семь месяцев. Веселовский и Сахаров не вынесли мучительных допросов и подписали все, что им предлагал следователь. Дурунча подписал только частично, несмотря на чудовищные пытки и издевательства. <...> Собственно говоря, “дела” никакого и не было, как и у всех нас. Все “дело” заключалось только в том, что они эмигранты. И еще: у Веселовского где-то в Сингапуре или Сайгоне остался сын, не пожелавший вернуться в СССР. Этого сына НКВД никак не хотело простить Веселовскому»¹. Сахаров сообщает Сергею, что обоих харбинцев расстреляли. Этот эпизод связан с делом так называемых «возвращенцев», которые, «к своему несчастью», поверили советскому правительству, приглашавшему эмигрантов приехать обратно на родину, но впоследствии многие из них расплатились за свое доверие ссылкой или расстрелом.

Заключительный рассказ сборника («Прокаженный») связан с еще одной стороной жизни политических заключенных. Здесь Максимов на примере своей биографии пишет о том, как складывается жизнь человека после окончания лагерного срока: «Получив свидетельство об освобождении из лагеря, я вскоре приехал в Москву, но через 24 часа милиция выпроводила меня из столицы. Я поехал в маленький городок К., расположенный в 200 км от Москвы». Название рассказа символично: бывший заключенный нигде не может устроиться на работу, в любой организации, узнав, что он сидел как «политический», ему отказывают. «Я ходил из учреждения в учреждение, из дома в дом, предлагал свои услуги и всюду, как только дело доходило до анкеты, — отказ, отказ. <...> Ночью мучительно думал: так где же кончается каторга и начинается “жизнь на свободе”? Где же “воля”?»² В основу сюжета этого рассказа положены также реальные события — пребывание С. Максимова после лагеря в Калуге. «В Калугу С. Максимов приехал перед самым началом войны. <...> Но некоторые события его мытарств остались за рамками повествования. С началом войны Сергей решил добраться до родного села — куда, по общению родных, была отправлена мать. Ему это не удалось — у него не было паспорта. Перед приходом в Калугу немцев Сергей заболел воспалением легких и 17 дней в тяжелом состоянии прятался в подвале. За ним ухаживала соседка. После выздоровления Пасхину ничего не оставалось, как уходить с уже оккупированной территории, иначе грозил арест. Но и пробиваться к Москве Пасхин не мог: надо отдавать себе отчет, что у бывшего зека, пришедшего с оккупированной территории, не было ни одного шанса остаться в живых, попади он к своим. Такие, как он, автоматически становились “врагами народа” и подлежали уничтожению. Да и не питал Пасхин иллюзий относительно сталинской власти. Поэтому путь его лежал от дома, от Москвы. “От Калуги до Рославля прошел пешком зимой с мешком за спиной. В Рославле работал возчиком, водоносом, чистил уборные. В Смоленск попал только в мае 1942 года, где начал писать...” — писал о себе

¹ Максимов С. Тайга. С. 44—45.

² Там же. С. 195—196.

позднее С. Максимов»¹.

Сюжеты всех рассказов в сборнике Сергея Максимова «Тайга» имеют документальную основу. Это позволило писателю не только правдиво и точно рассказать о собственном пребывании в лагере в годы сталинских репрессий, но и показать судьбы других реальных заключенных, с которыми свела его жизнь, и отразить трагедию человека в данной исторической эпохе.

¹ Любимов А. Между жизнью и смертью. Возвращенные имена: Сергей Максимов.

Г.А. Доброзракова (Самара)

Факт и вымысел в прозе С.Д. Довлатова

Сергей Довлатов — один из современных авторов, который создавал художественные произведения, опираясь на подлинные факты. По воспоминаниям друзей писателя, «придумывание, разработка сюжетов было для Довлатова проблемой. Он, — пишет И. Смирнов-Охтин, — часто жаловался на то, что плохо получается, что он не умеет выдумывать. <...> Исследование абсурда жизни ... стало ... главным в творчестве Довлатова. А для такой работы уже не требовалось придумывать сюжеты ... вполне годился лежащий вокруг материал. Так Довлатов ... утвердился в жанре, который существовал и до него — проза, беллетристика на конкретном жизненном материале, на реальных событиях...»¹.

Опираясь на собственную биографию, писатель рассказывал о времени, в котором жил. Довлатовские повести «Компромисс», «Зона», «Заповедник», «Наши», «Ремесло», «Чемодан», «Филиал» воспроизводят не только факты жизни автора (историю первой любви, время службы в армии, работы журналистом в Таллинне, экскурсоводом в Пушкинских Горах, жизнь в советском Ленинграде, отъезд в Америку, журналистскую деятельность в газете «Новый американец» и на радио «Свобода», писательскую судьбу), а также его родственников и друзей, но и отзываются на злободневные проблемы современной писателю действительности, отражают пороки застойного периода социализма, являются летописью «третьей волны» русской эмиграции.

Во всех перечисленных выше произведениях, кроме «Зоны» и «Заповедника», главному персонажу писатель присваивает собственные имя и фамилию (с учетом ее искажения, как было и в жизни): Сергей Довлатов — Далматов.

На реальной жизненной основе созданы также книга «Марш одиноких», представляющая собой собрание избранных текстов из рубрики «Колонка редактора», которую Довлатов вел в еженедельнике «Новый американец», и «Записные книжки», состоящие из историко-биографических анекдотов.

С другой стороны, факты жизни писателя, его друзей и близких, приведенные в текстах довлатовских произведений, не всегда совпадают с подлинными фактами. Например, есть у Довлатова совершенно невероятная даже для литературного анекдота выдуманная ситуация о том, как Битов (он числился в Союзе писателей и регулярно публиковался со времен «оттепели», однако, как автор романа «Пушкинский дом», принадлежал к представителям неофициальной литературы) якобы побил Вознесенского. Этот фантастический сюжет показывает, что «клокочущий гнев кроткого Битова направлен не столько даже на благополучного Вознесенского, а вообще — на ту атмосферу душного

¹ Смирнов-Охтин И. Уроки Довлатова // Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха: сб-к ст. СПб.: ООО «Журнал “Звезда”», 2012. С. 119—120.

и криводушного успеха, которую умело создавали в литературе и литературных кругах и много в том преуспели»¹.

Преднамеренно сказав факты, пожертвовав правдивостью для достижения комического эффекта, Довлатов так психологически правдиво передал сущность описываемого, что сами прототипы поверили в достоверность изображаемого. Так, М. Ремизова рассказывает о том, как «на заседании ПЕН-клуба Битов и Вознесенский публично опровергали довлатовскую историю о том, как Битов ударил в ресторане Вознесенского и что из этого вышло»².

«Действующие лица» многих литературных анекдотов, живущие в настоящее время, оставили многочисленные свидетельства того, что в действительности все было не так, как в довлатовской миниатюре. В. Бондаренко в статье «Плебейская проза Сергея Довлатова» приводит воспоминания «героев» «Записных книжек»: «Он в своей прозе приписывал мне чужие каламбуры» (С. Вольф), «Я в самом деле один из персонажей этой... книги. И как персонажу мне... неудобно...» (А. Найман)³.

Сам же Довлатов в интервью с Д. Глэдом утверждал: «Дело в том, что жанр, в котором я ... выступаю, это такой псевдодокументализм. Когда все формальные признаки документальной прозы соблюдаются, то художественными средствами ты создаешь документ... И у меня в связи с этим было много курьезных ситуаций, когда люди меня поправляли. <...> Во всяком случае, правды и документальной правды и точности в моих рассказах гораздо меньше, чем кажется. Я очень много выдумал»⁴.

Еще в конце 1990-х гг., анализируя современный литературный процесс, Н. Иванова отмечала, что Довлатов создавал произведения с опорой на *faction* и *non-fiction* и жанр «мемуаров» принес автору славу и успех. В таких «текстах ... сочетаются реальные и вымышленные персонажи, вымышленные события накладываются на реальный антураж (и наоборот); узнаваемый автор-повествователь скрывается под легкой маской ... или вовсе не нуждается в ней... <...> жанр ... получил ... название <...> — жанр “довлатов”»⁵. В таком жанре «вранье», или гротесковое сатирическое заострение, служит художественным приемом, и назначение этого жанра — создание новой мифологии о времени, о своем поколении, о себе.

Соответственно, по произведениям Довлатова нельзя изучать его биографию. Из повестей «Заповедник», «Наши», «Чемодан» (глава «Полиновая рубашка») читатели узнают о трех версиях знакомства автопсихологического героя со своей женой, но ни один из вариантов не совпадает с теми фактами, которые произошли в личной жизни пи-

¹ Пруссакова И. Вокруг да около Довлатова // Нева. 1995. № 1. С. 198.

² Ремизова М. Компромисс с абсурдом. Довлатов как идеальный объект для любви // Независимая газета. 1994. № 123. С. 7.

³ Бондаренко В. Плебейская проза Сергея Довлатова // Наш современник. 1997. № 12. С. 258.

⁴ Глэд Д. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. С. 90.

⁵ Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4. С. 198.

сателя¹. А в повести «Филиал», по мнению А. Пекуровской, ставшей прототипом Таши, образ главной героини получится «своенравным, нелепым и бессмысленным»², совершенно не соответствующим образу. И Пекуровская в автобиографической книге «Когда случилось петь С.Д. и мне. Сергей Довлатов глазами первой жены» пытается рассказать, как было всё на самом деле, подчас забывая, что литературные персонажи не могут являться копиями живых людей.

А. Генис высказывает точку зрения, что литература, которую писал Довлатов, «не была ни художественной, ни документальной. Сергей мучительно искал третьего — своего — пути. Об осознанности этих поисков говорит редкое признание Довлатова. Уникальность его в том, что сделано оно под видом письма в редакцию. Пользуясь маской выдуманного им доцента Минского пединститута, Сергей сказал о себе то, что хотел бы услышать от других: “Довлатов-рассказчик создает новый литературный жанр. Документальная фактура его рассказов — лишь обманчивая имитация. Автор не использует реальные документы. Он создает их художественными методами. То есть сама документальность — плод решения эстетической задачи. И как результат — двойное воздействие. Убедительность фактографии помножается на художественный эффект”»³.

Следуя за высказыванием Довлатова, критики и исследователи неоднократно пытались дать название этому новому жанру. Так, И. Клименко называет жанр, в котором работал Довлатов, «псевдобиографическим non-fiction»⁴, а авторы манифеста «Новая мемуаристика: контуры жанра», опубликованного в «Литературной России» 13 апреля 2007 г., — Вл. Рекшан, И. Смирнов-Охтин, Вл. Шпаков — «новой мемуаристикой»⁵.

М. Липовецкий и С. Чупринин, считают: довлатовская проза написана в жанре, обозначенном как «новый автобиографизм», что равнозначно другому термину — «филологический роман» (В. Новиков). В составленной С. Чуприниным своеобразной хрестоматии литературно-критических высказываний о литературе наших дней дается цитата М. Липовецкого о том, что жанрообразующим принципом «нового автобиографизма» является литературоведческий анализ личного опы-

¹ Сальмон Л. Автобиографическое искажение как мера эстетической истины: о поэтике Сергея Довлатова // Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха: итоги Второй международ. конф. «Довлатовские чтения». СПб.: «Звезда», 2012. С. 147.

² Пекуровская А. Когда случилось петь С.Д. и мне. Сергей Довлатов глазами первой жены. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 29.

³ Генис А.А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2004. С. 102.

⁴ Клименко И. Опыт душевного здоровья. [Электр. ресурс] // Дружба народов. 2006. № 8. Дата обращения 11.03.2013. jb.rudn.ru/raznoe...gazety...zhurnaly...druzha-narodov.

⁵ Рекшан В., Смирнов-Охтин И., Шпаков В. Новая мемуаристика: контуры жанра. [Электр. ресурс] Дата обращения 09.09.2011 // URL: <http://www.litrossia.ru/archive.html>

та автора, представленного «как конгломерат влияний, “чужих слов”, осколков сознаний, отражений в глазах других людей»¹.

А.С. Поливанов в кандидатской диссертации «“Псевдодокументализм” в русской неподцензурной прозе 1970—1980-х гг. (Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов)» «особое сочетание автобиографической достоверности события и художественного вымысла», когда «автор, обычно выступающий в произведении под своим именем, *одновременно* (выделено А.С. Поливановым. — Г.Д.) и настаивает на документальной достоверности рассказываемого, и дает понять, что его произведение необходимо воспринимать как fiction, вымышленную литературу»², называет «псевдодокументализмом». Опять-таки следуя за Довлатовым, который, по воспоминаниям П. Вайля, говаривал: «Фактические ошибки — часть моей поэтики»³, — А.С. Поливанов считает, что «псевдодокументализм» является особым творческим принципом.

По Поливанову, «распространение творческого принципа псевдодокументализма связано с разделением литературы на подцензурную и неподцензурную» — возникает он «в силу особого статуса неподцензурных текстов: автор в условиях самиздата не имеет возможности представить себя читателю, дать свой внехудожественный образ»⁴ и формирует свою литературную репутацию с помощью автомифа. Заметим, что последний тезис небесспорен:

1) как отмечает сам же Поливанов, некоторые черты, близкие к принципу псевдодокументализма, обнаруживаются и в подцензурной литературе (например, в творчестве В.М. Гаршина, А.М. Горького, В.П. Катаева и др.);

2) Довлатов пользовался принципом сочетания факта и художественного вымысла не только в художественных произведениях, но и в ранних публицистических. Так, работая в газете «Советская Эстония», он иногда сочинял интервью с вымышленными им «гостями Таллина». Например, в номере от 30 августа 1973 г. под псевдонимом С. Адер напечатаны интервью с начальником планового отдела Пермского СМУ № 2 Зинаидой Тольман, студенткой Рижского сельхозтехникума Алдоной Гусевой, ленинградским художником Александром Есауленко, десятиклассником из г. Жданова Сережей Знамеровским, кандидатом биологических наук из Минска Иваном Сабилло. О том, что имена интервьюированных вымышлены, свидетельствуют два факта. Во-первых, воспоминания Т. Зибуновой: Довлатов «изобрел рубрику “Гости Таллинна”, а самих гостей по большей части выдумывал. У моих приятелей Ольманов была доберманша Алдона. Появляется репортаж: “Гость из Риги — Альдона Ольман”. Примерно такие гости и

¹ Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. С. 360.

² Поливанов А.С. «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970—1980-х годов (Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 5; 8—9.

³ Вайль П. Без Довлатова. [Электр. ресурс] // URL: http://www.sem40.ru/famous/pis30_1.htm. Дата обращения 09.03.2013.

⁴ Поливанов А.С. Указ. соч. С. 5; 9.

посещали Таллинн»¹. (Здесь, правда, Т. Зибунова несколько исказила факты: героинями Довлатова были Зинаида Тольман и Алдона Гусева.) Во-вторых, известно, что приятель Довлатова Иван Сабило (его фамилию в газете Довлатов несколько изменяет), которого автор делает «гостем Таллина», не был кандидатом биологических наук: он занимался литературной деятельностью.

С точки зрения теории журналистского творчества вымысел в публицистике недопустим, т.к. нарушается принцип правдивости. Но Довлатов и здесь ориентировался на действительность: в Советском Союзе царил система обмана, показухи, борьбы за «дутые» показатели, что отражалось в средствах массовой информации. Практиковались и публикации журналистом материалов от имени специалистов разных профилей. Не случайно период работы в эстонских газетах Довлатов назвал годами «вранья и притворства»².

Другой пример: в газете «Советская Эстония» от 1 апреля 1973 г. опубликована юмореска «С Ивановым шутки плохи»; герой (повествование ведется от 1 лица) пытается разыграть своего приятеля Иванова и говорит, что у того на двое суток отключат телефон, номер которого 661-929. Г. Ашкинази в своих воспоминаниях повествует о любопытном факте: указанный номер телефона принадлежал эстонскому коллеге Довлатова — М. Рогинскому. Сразу же после выхода первоапрельской газеты Рогинскому беспрестанно стали звонить незнакомые люди с выражением сочувствия и предложениями помощи³. Как доказывают эти примеры, игра в правду и игра с правдой привлекали Довлатова не только как автора неподцензурной художественной прозы.

Итальянский довлатовед Л. Сальмон относит принцип «автобиографического искажения» к особенностям поэтики и стиля Довлатова и, анализируя специфические приемы фальсификации фактов, обращает внимание на то, что действительность искажается путем юмористической обработки жизненного материала, близко знакомого автору⁴.

На основе исследований довлатоведов и собственных наблюдений составим своеобразную классификацию приемов, с помощью которых писатель находил соотношение факта и вымысла, в наибольшей степени соответствовавшее его творческой индивидуальности и поставленной художественной задаче.

Формальный прием употребления в одном предложении слов, начинающихся с разных букв.

Об этом приеме, уберегающем «от многословия и пустоты», Довлатов сообщает в письме Н. Сагаловскому от 21 июня 1986 г.: «... вот уже лет шесть я пишу таким образом, что все слова во фразе начинаются у меня на разные буквы. Даже предлоги не повторяются. Даже в

¹ Ковалова А., Лурье Л. Довлатов. СПб.: Амфора, 2009. С. 188.

² Довлатов С. Компромисс // Довлатов С. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 230. Далее цитируется по этому изданию. Номера тома и страниц указываются в скобках.

³ Ашкинази Г. Шутка Довлатова. [Электр. ресурс.] // URL: <http://www.erikas.livejournal.com/3932.html>. Дата обращения 02.02.2012.

⁴ Сальмон Л. Указ. соч. С. 142.

цитатах я избегаю двух слов на одну букву в одной фразе»¹. Действительно, в «Заповеднике», например, искажается пушкинская цитата: «Не зарастет священная тропа!» (2; 186) (у Пушкина — «народная тропа»).

Ради «торжества стиля», вспоминает П. Вайль, «Довлатов, всегда и все писавший по фактической канве, без колебаний менял факт — самым вопиющим образом — если факт начинался с неподходящей буквы. Понятно, что чаще всего насилью подвергались числительные и имена собственные»².

Использование имен собственных — подлинных и вымышленных.

В большинстве случаев Довлатов оставлял изображенных в произведениях своих знакомых с их настоящей фамилией, иногда переименовывал. Интересна история переименования персонажа из первой новеллы «Зоны». Как рассказывает Т. Зибунова, в армии Довлатов служил вместе с эстонцем Калью Сарапуу, ставшим прообразом героя рассказа «Иностранец», написанного «до свидания СД с Таллином. Т.е. по армейским впечатлениям. В первоначальном варианте это был не Густав Пахапиль. А Калью Сарапуу. Вроде бы житель Пярну. Во всяком случае, СД предпринял попытку даже разыскать его. Пахапиль же был моим однокурсником и коллегой»³.

Фамилии персонажей, имевших реальных прототипов, по мнению Довлатова, при изменении должны были быть созвучны фамилиям исторических лиц или узнаваемы по каким-либо ассоциациям. Так, в «Компромиссе» журналист Михаил Рогинский выведен под фамилией Шабиллы, доярка Лейда Пейпс превращается в Линду Пейпс; в «Филиале» писатель Василий Аксенов — Ванька Самсонов, профессор Серман — Шерман, литературовед Эткинд — Эрдман, правозащитники Шрагин и Литвинов — Шагин и Литвинский, писатель Юз Алешковский — Юзовский, поэт Наум Коржавин — Рувим Ковригин, Андрей Синявский — прозаик Беляков, писатель Панаев — Виктор Некрасов, жена В. Аксенова, Майя Кармен, — Рашель.

Встречаются случаи, когда вымышленная фамилия ничего общего не имеет с фамилией прототипа. Например, глава «Компромисс пятый» из «Компромисса», написанная Довлатовым на основе публикации М. Гати «Здравствуй, четырехсоттысячный!» («Советская Эстония». 1973. 25 окт.), рассказывает о рождении сына в семье токаря и водителя автокары Кузиных — на самом же деле новорожденный появился в семье шофера Юри Симсалу и воспитательницы детского сада Лийны Симсалу.

Соотношение реально существующих и вымышленных топонимов интересно проследить на материале повести «Компромисс», где много эстонских названий. В основном, имена собственные Довлатов переводит с латиницы на кириллицу без изменений звукового состава. Од-

¹ Довлатов С. Письма к Науму Сагаловскому // Довлатов С. Сквозь джунгли безумной жизни. Письма к родным и друзьям. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 239.

² Вайль П. Без Довлатова.

³ URL: <http://www.th3.livejournal.com/40642.html>. Дата обращения 15.10.2012).

нако некоторые эстонские названия Довлатовым искажаются: «...из курортного местечка Азалемма...» (1; 262) — речь должна идти о волости Вазалемма на севере Эстонии, в которую входит и одноименный поселок¹.

«— Спите, а мы Ыхью проехали...» (1; 297). По одной версии (на сайте) — это Пыхью, район на севере Таллинна; по другой (таллиннского старожила Калле Каспера) — Йыхви, небольшой городок, стоящий на слиянии дорог из Таллинна и Тарту в Нарву, но это совсем иное направление, чем путь в Пайде (с. 487).

«Я пришел в кафе “Ройа”» (1; 324) — в действительности кафе «Рае» на Ратушной площади в центре Таллинна (с. 488).

Кладбище Линнаметса (1; 383) — на самом деле оно называлось Метскальмисту (Лесное кладбище) (с. 490).

Изменение дат и фактических деталей. Примеров подобных изменений можно привести множество. Например, набранные курсивом в начале глав повести «Компромисс» отрывки из собственных публикаций в газете «Советская Эстония» приводятся Довлатовым под мистифицированными датами².

Когда сестра Довлатова К. Мечик-Бланк послала опубликованный в «Новом американце» рассказ «Мой дед Исаак» родному брату Исаака Анисиму, тот сразу же обнаружил «ошибки». «Меня крайне удивляет, откуда Сергей знает биографию своего дедушки. Я не думаю, что Донат описал своего отца в такой темной краске. Он пишет, что дедушка был пьяница и обжора. Я вам представлю моего брата. Он был умный, развитый, приятный, интеллигентный человек. Я всегда завидовал ему, почему я не удался, как он. Сергей пишет, что он служил в артиллерии. Неправда, он служил в пехоте. Он пишет, что Исаак получил 3 медали, что царь приехал на Дальний Восток осмотреть армию. Царь сидел в Петербурге во время русско-японской войны. Сергей пишет, что дедушка зарабатывал на жизнь, починая часы. Для того, чтобы разобрать часы и составить, нужно идти в часовую школу на 5 лет. Он такую школу не посещал. Он пишет, дедушка был наполовину еврей, наполовину русский. Мы оба родились от одной матери. Она была еврейка...»³

К. Мечик-Бланк рассказывает, что, «создавая литературный портрет деда, Довлатов не просто менял факты. Он вносил в этот рассказ детали из собственной жизни. Так, история с американскими раскладушками, которые трижды ломались, как только дед на них укладывался, — вымысел. Но интересно другое — когда, учась в университете, Сережа какое-то время жил у моих родителей, однажды случился

¹ Используются материалы форума «Перевод на латиницу эстонских имен у Довлатова» на сайте «Мультитран» 14–25 ноября 2006 г. [Электр. ресурс] // URL: <http://www.multitran.ru/c/m.exe?a=4...278&all...> Дата обращения 10.10.2012.

² См.: *Доброзракова Г.А.* Таллиннский период в творческой биографии С. Довлатова // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2011. № 4. С. 41—49.

³ *Мечик-Бланк К.* // Звезда. 2008. № 1. [Электр. ресурс]. // URL: <http://www.magazines.russ.ru/> Звезда. Дата обращения 22.02.2013.

конфуз: ножки тахты, на которой он спал, не выдержали, кровать проломилась под ним»¹.

Прием повторов. Микронovelлы в разных художественных текстах повторяются с незначительными (на уровне стилистики) или с весьма существенными (на уровне композиции, состава персонажей) вариациями.

Приемы игры: создание «поведенческого текста» (Ю.М. Лотман), имеющего аналогом текст художественный, с которым он переплетается, например, когда автопсихологический герой ведет себя так, как вел себя лермонтовский Печорин («Зона») или как герой хемингуэвской «Фиесты» Джейк Барнс («Филиал»); «контрплагиат» (Л. Сальмон), когда Довлатов присваивает сочиненное им другому автору (например, в «Зоне» строфа из армейского стихотворения «Дамское танго» приписывается Л. Маку).

Приемы поэтики анекдота: установка не на фактическую, а на психологическую достоверность; искажение факта ради неожиданной заключительной фразы. В качестве иллюстрации того, что Довлатов нередко применял этот прием, приведем воспоминания К. Мечик-Бланк о том, как они с Довлатовым всю ночь просидели в больнице, где их отцу должны были делать операцию. «В ту ночь у меня с собой был том прозы Лермонтова — я училась в аспирантуре Колумбийского университета и там же преподавала курс по литературе XIX века. А через несколько дней на радио “Свобода” Сережа рассказывал приятелям о том, как его сестрица спросила, имеет ли смысл почитать “Героя нашего времени”. <...> “А еще в Колумбийском университете литературу преподает!”² — заканчивал Довлатов. Разновидность приёма: фактическая неточность содержится именно в последней фразе.

«Брат спросил меня:

— Ты пишешь роман?

— Пишу, — ответил я.

— И я пишу, — сказал мой брат, — махнем не глядя?» (4; 134).

Мифологизация: создание миниатюрного повествования об исторической личности на основе реальных и вымышленных фактов одновременно, что делает личность мифологичной, поскольку она становится принадлежащей и миру действительности, и миру воображения («Записные книжки»); конструирование автомифа: встреча в младенчестве с писателем А. Платоновым («Ремесло»), выстраивание сюжета собственной жизни по образцу пушкинской («Заповедник»).

В заключение отметим, что Довлатов, в основном, прибегает к традиционным приемам, присущим художественному повествованию от первого лица. Автобиографической прозой нового типа довлатовская проза становится исключительно за счет активного использования в рамках автобиографического жанра элементов поэтики анекдотического как особой категории комического.

¹ Мечик-Бланк К. Указ. соч.

² Там же.

Е.П. Беренштейн (Тверь)

Сэмьюэл Беккет: настоящее как актуализированная иллюзия времени

Samuel Barklay Beckett (1906—1989) — одна из самых удивительных фигур в литературе XX века. Само его нобелевское лауреатство (1969), с одной стороны, удивляет, поскольку толерантные шведы вручают эту премию преимущественно «традиционалистам», либо, что больше удручает, по политико-идеологическим критериям. Ни то, ни другое к Беккету не имеет прямого отношения. С другой стороны, уникальное дарование этого ирландца оказало (и продолжает оказывать) такое мощное влияние на современный литературный и — шире — интеллектуальный процесс в нашем мире, что обойти это стороной Нобелевскому комитету было невозможно. Формулировка комитета была следующей: «За новаторские произведения в прозе и драматургии, в которых трагизм современного человека становится его триумфом. Глубинный пессимизм Беккета содержит в себе такую любовь к человечеству, которая лишь возрастает по мере углубления в бездну мерзости и отчаяния, и, когда отчаяние кажется безграничным, выясняется, что сострадание не имеет границ». Здесь почти всё правильно за исключением одного: Беккет искромётно остроумен. На ум приходит пушкинская песня Вальсингама...

Автор данной статьи, возможно, пока ведёт речь о вещах известных. Беккету посвящены сотни статей и монографий во всем мире. В нашей стране этот писатель, драматург, поэт, эссеист переведен и издан на сегодняшний день относительно обильно, начиная с первой публикации пьесы «В ожидании Годо» в журнале «Иностранная литература» (№ 10, 1966; пер. З. Гражданской; кстати, мимоходом отметим, что в СССР эта публикация появилась до нобелевских «лавров»), вплоть до книги его поздней «французской» прозы в солидной серии «Литературные памятники» (Беккет С. Никчемные тексты. СПб., 2001). Есть позднейшие, более простые издания.

Итак, почти весь основной корпус произведений Беккета на сегодняшний день доступен отечественному читателю. Издан, но не прочитан. Дело, скорее всего, в непривычности и неожиданности беккетовского дискурса. Будем потихоньку приближаться к нему: он того стоит, и мы, наверно, тоже.

Скромный объем статьи не позволяет раскрыть заявленную тему во всем объеме, однако мы постараемся обозначить те «силовые линии», что весьма существенны в идейно-образном мире одного из самых выдающихся писателей прошедшего века.

Тема нынешнего сборника связана с проблемой времени — одной из самых загадочных и устрашающих проблем. «Но кто нас защитит от ужаса, который / Был бегом времени когда-то наречён?» (А.А. Ахматова).

Ахматовское слово «ужас» мы запомним — оно нам еще пригодится. Автор пишет не философскую, а литературоведческую статью, но, тем не менее, считает, что некоторые интеллектуальные «векторы» в толковании категории времени — и, в первую очередь, настоящего — необходимы для вхождения в нашу тему.

Беккет — писатель глубоко эрудированный, и тематика его произ-

ведений преимущественно онтологична и экзистенциальна. Каких бы нелепых персонажей он ни выводил, какие бы абсурдные ситуации ни возникали в его сюжетах, — он, писатель, всегда болел вопросом: что есть бытие и что есть «я» в бытии.

Еще от Эпикура идущее отрицание «бега времени» приводило к актуализации настоящего. Аврелий Августин «запахнул» время внутрь души, позволив человеку распоряжаться им по собственному желанию: все равно же душа бессмертна.

А вот тут наступает черед сказать несколько слов о поэте, без учета творчества которого в Беккете вообще ничего не понять. Естественно, речь идет о Данте Алигьери и его «Комедии». То, что творчество Беккета постоянно ассоциируется с Данте, стало как бы общим местом не только у исследователей, но и у просвещенных читателей, тем более, что после выхода его «Трилогии» («Моллой», «Мэлоун умирает», «Безымянный» (1951—53) его стали именовать «Данте XX века» (у Данте ведь тоже «трилогия»). Автору данной статьи не милы подобные формулы характеристики («второй» этот, «второй» тот), но сам факт знаменателен.

Действительно, тема: «Беккет и Данте», — огромна, поэтому мы лишь вскользь коснемся того аспекта, который нам сейчас важен. У великого флорентийца время утрачивает линейность и преобразуется в «топографическую» цикличность. Запомним и это. Время, преобразующееся в пространство, к тому же — циклически замкнутое, — один из важнейших концептов у Беккета.

Данте Гегеля не читал (вероятно), хотя и у немецкого мыслителя «линейное» время останавливается и «зацикливается», поскольку оно, время, не более чем «сюжетный плацдарм» для кругооборота абсолютной идеи, возвращающейся к самой себе.

У Данте временной мир — это состояние присутствия, где не может быть иллюзий. Грешник ты или праведник, — ты просто пребываешь. Это не зависит от твоих эмоций и страданий, тем более, что физической, телесной боли ушедшие из жизни испытывать, по определению, не могут. У Данте боль или блаженство души *метафорически* преобразуются в «телесную». Состояние, точнее, повторю, пребывание у Данте измеряется не только и не столько степенью порочности людей (я сейчас прячу за скобки его исторические и мифологические персонажи), сколько переживанием того или иного проявления собственного несовершенства. И от этого уже никогда не спрячешься. Остаются живыми и действующими три великих христианских добродетели: вера, надежда, любовь.

Здесь начинается интересное. Чистилище, которое, как известно, является только католическим «изобретением», встречает нас у Данте в четвертой песне образом «нерадивого» Белаквы — ленивого в земной жизни и сидящего так: «Руками он обвил свои колени, / И голову меж ними уронил». Этот дантовский персонаж, как и многие в «Комедии», был добрым приятелем поэта, изготовлял грифы для струнных инструментов, но мы, говоря о Беккете, учитываем что поэту, что профессору, что лень Белаквы.

Этот дантовский образ становится одним из устойчивых персонажей Беккета. В книге «Больше лает, чем кусает» (перевод заглавия совершенно неадекватен (Киев, 1999), но после принятия idiotского закона о «ненормативной лексике» автор статьи не решается точно перевести заглавие: «More Pricks Than Kicks») сквозной герой наречен

именно так. Не случайно. «Чистилище», по Беккету, — это форма пребывания в иллюзорном настоящем, которое хочет будущего и моделирует его, но «модель» оказывается только стимулом к пребыванию в данном, но иллюзорном «настоящем». Из дантевского монолога Белаквы: «И лишь сердца, где милость Божья дышит, / Могли бы мне молитвами помочь». Перевод М.Л. Лозинского, опять же, не очень точен, но мы всё больше о Беккете. «Леность» Белаквы оказывается не одним из «смертных грехов», а пассивным состоянием ожидания спасения. Об этом автор статьи скажет чуть ниже, неизбежно коснувшись головокружительно гениальной пьесы «В ожидании Годо» (1952).

Здесь, чтобы еще немного приблизиться к Беккету, я напомню несколько имён из интеллектуальной среды XX в., поскольку Беккет «варился в этом бульоне», как, впрочем, и все достойные талантливые люди нашего великого и несчастного прошедшего века.

Несколько слов о конгениальном Беккету Франце Кафке. Космос у этого гениального австрийца заканчивается «настоящим». За ним — не шекспировское (гамлетовское): «The rest is silence», — а абсолютная пустота. «Настоящее» у Кафки является чуть ли не персонажем, пытающимся судорожно явить своё присутствие при сознании, что его, «настоящего», попросту не существует. Оно — нелепая, смешная и чудовищная иллюзия.

Мы продолжаем медленно подкрадываться к Беккету, и поэтому приходится волей-неволей вспоминать Мартина Хайдеггера. Время как придуманная человеком «объективная» иллюзия, и бытие как переживаемая в «субъективном» опыте данность, — неразрешимая драма существования. «Бытие бытийствует» как бы само по себе, а тебе, человеку, в твоём «временном» существовании дано изредка и совершенно иррационально прикоснуться к «бытию». Ментально — через философию. Экзистенциально — через искусство.

И конечно, нельзя не упомянуть «старшего товарища» нашего героя Джеймса Джойса (Беккет, как известно, был его литературным секретарем), в творчестве которого хронология превращается в мифологию, соответственно, линейность времени исчезает, впрочем, как и его цикличность. В «Улиссе» процесс утраты времени показан с феерической художественной убедительностью, когда один «календарный» день в жизни обыденных персонажей вбирает в себя вбирает в себя полноту посу- и потустороннего бытия. В «Поминках по Финнегану» «дурная бесконечность» (термин Гегеля) отсутствия времени превращается в трагикомический фарс, где в одну кучу сваливаются языки, народы, традиции, ценности... Кстати, именно над этим романом Беккет помогал работать Джойсу, что отразилось в его блистательном эссе «Данте... Бруно. Вико.. Джойс» (количество точек между именами обозначает число веков, разделяющих «земное существование» заявленных в заглавии людей). Речь в этой работе идет преимущественно о «бытийствовании» (как снова не вспомнить Хайдеггера!) языка, в котором независимо от той или иной эпохи присутствуют все смысловые и выразительные потенции. Знаменательно и вот что. В этом раннем произведении (1929) Беккет по поводу «Комедии» пишет: «Ад есть статическая безжизненность однообразной порочности. Рай — статическая безжизненность однообразной непорочности. Чистилище — поток движения и витальности, высвобожденный благодаря

смешению двух этих стихий»¹

Мы чуть выше говорили вкратце о «дантианстве» Беккета, но эти его слова о Чистилище как энергийном смешении двух статических состояний мы крепко запомним. Запомним и его слова: «Смерть мертва, потому что мертво время», — из его блистательного эссе «Пруст» (1931)², тем паче что французский писатель, точнее, его одноименный герой, пребывая в «чистилищном» пространстве, тщетно пытается «обрести» время в его ускользающей текучести...

Это вступление в нашу тему автор данной статьи посчитал необходимым. Оно могло бы стать более обширным, но мы, всё-таки, — к Беккету. У писателя нет времени в той или иной форме его движения. Дано актуализированное состояние предсмертного существования, но и его персонажи — преимущественно старые, больные, нередко неподвижные («Эндшпиль», «Счастливые дни», «Мэлоун умирает», «Безымянный» и др), лишены страха смерти и воли к смерти. Угасание жизни не есть процесс (как, скажем, у Льва Толстого в «Смерти Ивана Ильича»). Даже действующие «фрагменты» тел — преимущественно глаза и губы, которые действуют автономно («Угольки», «Слова и музыка», «Звук шагов», «Ничемные тексты»), — хотя это бывает даже дыхание, даже шаги, — не столько знаки разложения — ведь оно, как ни печально, тоже процесс, сколько фиксация бессмыслицы существования в застывшем мире. Нередко в репликах персонажей совершенно, как бы, независимо от сюжетного ряда возникают странные «обрубленные» имена из якобы прошлого, будь то Пим в роман «Как есть» или Фло, Ви, Ру в пьесе «Трио призраков».

Поэтому-то в произведениях Беккета никто из персонажей не умирает. Даже Нелл и Нагг — давно *как бы* умершие родители дряхлого, слепого и парализованного Хамма — постоянно вылезают из мусорных баков, в которых «погребены» и наряды с ностальгическими разговорами, демонстрирующими абсолютное взаимопонимание, в первую очередь, просят поесть, — хотя бы собачьего печенья. Мир, лишенный какого-либо смысла, приводит персонажей к чудовищному «заявлению» Хама: «Да его, ублюдка, попросту не существует», - и это в адрес Бога («Эндшпиль, 1957).

Погружающиеся в бездну Вини и Вили («Счастливые дни», 1961) не просто не хотят замечать этого процесса погружения — каждый «новый» день для них оказывается повторением прежнего — счастливого.

Настоящее есть состояние ожидания. Только вот вопрос — чего? «В ожидании Годо» — жанр этой пьесы Беккет обозначил как трагикомедию, — пожалуй, писатель наиболее рельефнее и пронзительно демонстрирует свой взгляд на время и, в первую очередь, на модус настоящего. Пьеса состоит из двух актов, но вот что важно: декорации остаются теми же. Лишенные всего бродяги без возраста Владимир и Эстрагон встречаются друг друга и с трудом узнают. Место, где они как бы случайно встречаются, остается тем же. Выясняется, что «бесконечность» этих встреч и расставаний иллюзорна. Недаром, что первый, что второй акты завершаются репликами: «*Эстрагон*. Ну что, пошли? *Владимир*. Пошли. (Не трогаются с места)». Правда в конце пьесы первая из этих реплик уже принадлежит Владимиру.

¹ Беккет С. Осколки. М., 2009. С. 85.

² Там же. С. 50

Мир без Спасителя. Недаром, герои, ожидая, бесконечно ожидая Годо, рассуждают о двух разбойниках, распятых вместе с Христом, один из которых спасся. Поэтому их и тянет повеситься на сухом дереве, «украшающем» пейзаж. Шансы спастись как бы пятьдесят на пятьдесят, но ведь третьего — Годо — рядом нет. В финале каждого акта появляется мальчик с сообщением, что Годо обещал придти завтра, а на вопрос мальчика: «Что передать месье Годо» — звучит ответ: «Передай ему, что ты нас видел».

Ясно, что «завтра» никогда не наступит. Но герои упорно повторяют: «Мы не можем уйти. Мы должны ждать Годо».

В обоих актах появляется еще пара персонажей — солидный и самодовольный Поццо («Я Божественного происхождения!» — заявляет он) и его слуга Лаки, навьюченный скарбом. Этот совершенно феерический эпизод их первой встречи с главными героями говорит о возможности иного образа жизни — не пассивного ожидания, а движения по жизненной власти и полному подчинении. О философской мудрости — недаром Лаки, по приказу хозяина, надев шляпу, начинает нести «глубокомысленную» чушь, но становится глухонемым, когда шляпу с него срывают.

Однако во втором акте немой Лаки и ослепший Поццо жалки и беспомощны. Был ли вчерашний день и к какой цели двигаться, Поццо уже не знает. «Прозрение» слепого — в его пронзительном монологе: «...В один прекрасный день — вас это устроит? — в один прекрасный день, такой же, как и все остальные, он онемел; в один прекрасный день я ослеп; в один прекрасный день мы все оглохнем, в один прекрасный день мы все появились на свет. В один прекрасный день мы все умрём, в урочный день, в урочный миг — вам этого достаточно? (*Овладев собой.*) Они упрямо рожают и рожают на погосте, день блеснёт на миг, и снова кругом ночь. (*Дергает за веревку.*) Вперёд!» Ясно, что к веревке привязан Лаки, и совсем уже ясно, что в чемодане, который тот несёт, — песок.

Тот самый «один прекрасный день» очевидно корреспондирует с вышеупомянутыми «Счастливými днями».

Автор этой статьи уже упоминал о том, что время — настоящее — приобретает у Беккета пространственные параметры, что вполне логично, ибо пространство как бы неподвижно. В «Эндшпиле» пространство комнаты абсолютно замкнуто, и единственное маленькое окошко, до которого можно добраться только с помощью стремянки, отнюдь не является просветом в какой-то иной мир. Причем инвалидное кресло Хама, куда бы по его капризу ни перекачивал это кресло его слуга Клов, всегда оказывалось в самом центре мироздания. Соответственно, координатные параметры пространства попросту исчезают при актуализации настоящего. Здесь, на наш взгляд, прямая отсылка к знаменитой сфере Паскаля (помните: «Бог является сферой, центр которой везде, а поверхность — нигде»). Пустое, равнодушно шумящее холодное и безлюдное море за этим окном в чем-то ассоциируется с морем в «Слепых» Метерлинка (не забудем, что мотив слепоты, в частности, в этой пьесе, весьма существенен и концептуален для Беккета). Правда, у нашего автора особенно сильно напрягается тема непреодолимой трансцендентальности «законного» мира.

Примерно такой же смысловый вектор мы обнаруживаем и в «...Годо». О роковой неизменности пустынного ландшафта, который, как в воронку, затягивает героев и от которого никуда не уйти, мы не-

много писали. Правда дело здесь усложняется двумя уровнями «дурной» трансцендентальности. Это «горизонталь» движение по которой Поццо и Лаки оказывается иллюзией, мигом, «родами на погосте». И «вертикаль» — потустороннее обиталище Годо. Знаменательно, что дорога маркирует вышеупомянутую «горизонталь», а дерево — «вертикаль» (напомню разговор героев о двух распятых разбойниках).

Далее. У писателя пространственно-материальный мир становится аморфным, и возникает своего рода инверсия: персонаж начинает «сочинять» время. Так, в позднем (1960—1961) романе «Как есть» герой барахтается в грязи, которая бесструктурна, но которая засасывает и держит тебя. Тут у безмянного персонажа («как меня зовут нет ответа» — роман написан без знаков препинания) возникают судорожные попытки выстроить, а точнее, выдумать некую хронологию: «до Пима, при Пиме, после Пима», то есть иную реальность своего существования. Данная реальность с консервными банками, открывашками, физиологическими отправлениями (всё это «растворяется» в той самой грязи) побуждает героя сотворять «параллельный» мир, где что Пим (знак надежды), что Бом (знак безнадежности), приводят центральный (впрочем, единственный) персонаж к горькой ясности: «один в грязи да в темноте да точно да с одышкой да кто-нибудь меня слышит нет...» (Автор статьи цитирует Беккета очень сдержанно, поскольку у него часты довольно длинные периоды, которые трудно, а подчас невозможно прервать.)

И еще один аспект. Нередко само пространство оказывается невос требованным. Неизбежное настоящее пожирает его. «Слова и музыка», «Каскандо» «Игра», «Ночь и грёзы» — в этих и ряде других «драматических» (так писатель именовал свои маленькие пьесы) даже музыка преобразается в некую «категорию состояния», пленительная трансцендентальность которой трагически усиливает конфликт между обреченностью пребывать «здесь» и невозможностью быть «там».

«Ни следа жизни нигде, тьфу, никаких здесь сложностей, воображение еще не мёртвое, ну, мёртвое, ладно, воображение мёртвое, представь себе. Острова, воды, лазурь, зелень, один взгляд и исчезли, нескончаемо, не бери в голову», — цитата из небольшого текста «Воображение мертво, вообрази» (перевод мой). Привожу этот фрагмент неслучайно. При всем экзистенциальном пессимизме наш писатель в этом мире запустения, где нет ни надежды, ни ужаса продолжает не столько верить в человека, сколько искать в нем достоинство.

И в заключение — еще один фрагмент моего перевода из цикла «Ничемные тексты», где речь идёт о «слабом старом», «затухающем» голосе. «И будь хоть один день здесь, где нет дней, который не назовёшь местом, порождённое невозможным голосом несоздаваемое существо и проблеск света, всё равно всё было бы тихим и пустым и тёмным, как сейчас, как почти сейчас, когда всё будут кончено, всё сказано, он говорит, он шепчет».

М.Н. Крылова (Зерноград)

Настоящее как средство описания будущего: образы сравнения в современной фантастике

Современная фантастическая литература по читательскому интересу и, соответственно, по тиражам значительно опережает литературу всех остальных направлений. И это на фоне общего снижения интереса к чтению. Положение фантастики в современной русской литературе вообще особенное: именно фантастика дала нашей литературе шанс на выживание и развитие, шанс найти путь к читателю. Ни для кого не секрет, что современная литература умирает. С каждым годом стареет читатель, молодёжь не читает, подавляющее большинство молодых людей не берут в руки книгу вообще. Это реальный факт.

И именно благодаря фантастике современная российская литература ещё жива, именно благодаря повестям бесконечных серий «Сталкер» и «Метро» она пережила кризис 90-х и 2000-х, а сейчас выходит на новый уровень, привлекая всё новых и новых читателей. Писатели выбирают фантастику по разным причинам, Л. Каганов, например, пишет, что фантастическая фабула в его произведениях вторична, «основой произведения должен быть человек и человеческие отношения, а фантастические декорации — тот фон, который помогает ярче раскрыть идею»¹.

Фантастика позволяет писателям выйти за рамки, не быть скованным ограничениями, творить свободно, писать, что хочется. Но фантастика не может быть оторвана от реальности настоящего, так как и писатель, и читатель живут в этом настоящем.

Сталкиваясь с необходимостью описывать несуществующие реалии, причём описывать их так, чтобы читателю было понятно, чтобы они живо, наглядно и ярко представили себе мир будущего, конструируемый писателем, фантаст прибегает к самым разным языковым средствам, среди которых сравнительные конструкции встречаются наиболее часто. В качественной фантастической книге автор серьёзно подходит именно к описанию мелочей, деталей, а для этого сравнение просто незаменимо. В.П. Мещеряков отмечает, что благодаря сравнению «изображаемое получает большую конкретность и яркость..., предстаёт в новом ракурсе»².

В данной статье мы проанализируем более тысячи сравнительных конструкций, отобранных нами из произведений современной фантастической литературы, и попытаемся увидеть, как настоящее становится основой при описании писателем-фантастом будущего. В поле нашего зрения попали как романы, повести и рассказы лучших современных фантастов, признанных классиков жанра (С. Лукьяненко, Л. Каганова, А. Зорича, В. Васильева, В. Головачёва и др.), так и произведения авторов «второго эшелона» (А. Бушкова, О. Таругина,

¹ *Каганов Л.* Моя биография // *Леонид Каганов.* Моя домашняя страница [Сайт]. Режим доступа: URL: <http://leo.me/leo/index.htm>. Дата обращения 13.12.2012.

² *Мещеряков В.П.* Основы литературоведения: Уч. пособ. / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов, Н.П. Кубарева, М.Н. Серпул; Под ред. В.П. Мещерякова. М.: Московский Лицей, 2000. С. 77.

Д. Казакова, П. Корнева и др.), менее художественно ценные, но не менее популярные.

Анализ образов сравнений, используемых писателями-фантастами, позволит нам увидеть фрагмент языковой личности современного автора фантастической литературы.

Для автора-фантаста основным начальным действием работы над произведением является создание мира, того мира, в рамках которого будет проходить действие. Один из популярнейших современных российских фантастов С. Лукьяненко отмечает: «Самая первая и самая трудная задача писателя-фантаста, решившего описать мир будущего, — придумать этот самый мир»¹. В описании этого придуманного мира (планеты, города, космического пространства и под.) важна каждая деталь, причём всё в нём должно быть необычно, загадочно и одновременно предельно ясно. Автор черпает ассоциации из собственного языкового и житейского опыта, при этом опирается на фантазию читателя, его знания, его умение достраивать образ. Основное художественное положение фантастики, сформулированное Г.И. Гуревичем: «Правда через вымысел!»², воплощается в жизнь обратным художественным приёмом: вымысел передаётся через правду, через реальные явления, наблюдаемые совместно автором и читателем.

Сравнительные конструкции позволяют писателю с помощью сопоставления представить читателю ту или иную деталь описываемого мира, передать атмосферу будущего. При этом тот объект, который выбран автором, может нам о многом сказать. А.А. Потехня пишет: «Самый процесс познания есть процесс сравнения»³. Объектами сравнений при описании фантастического мира становятся яркие современные реалии, знакомые каждому читателю, постоянно наблюдаемые им в окружающей его действительности:

– детали поведения типичных персонажей социума: «Планета, чьи жители играли со своим обликом, как *дорвавшаяся до денег красотка с платьями и косметикой*» (С. Лукьяненко. Звёздная тень);

– детали внешности человека: «*Мох ультрамариновой бородой свисал с потолка и перил*» (С. Лукьяненко. Последний Дозор);

– привычные для каждого явления окружающего мира, например, звуки: «*Звук получился короткий и глухой, словно стучишь по монолитному камню или толстому, не в один десяток сантиметров, броневому листу*» (О. Таругин. Тайна седьмого уровня).

Особого умения от автора требует описание таких деталей фантастического мира, как несуществующие техника и технологии. Фантасты часто стремятся представить несуществующий технический объект с помощью реального образа, который поможет фантазии читателя увидеть техническое чудо будущего. Это может быть, к примеру, образ знакомого всем животного: «*Кувыркающийся в высоте флаер — словно глупый, резвящийся на снегу щенок*» (С. Лукьяненко. Геном). Фантастические объекты, связанные с ними явления, могут быть также описаны через ассоциации с человеком: «*Обшивка расплзалась клочьями, как кожа у больного экземой*» (С. Лукьяненко. Звёздная тень).

¹ Лукьяненко С.В. От автора // Лукьяненко С.В. Геном. М.: АСТ, 2011. С. 3.

² Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике. М.: Просвещение, 1991. С. 5.

³ Потехня А.А. Мысль и язык. Киев: Госиздат Украины, 1926. С. 130.

Сравнения с жизненными, актуальными для современников объектами необходимы фантасту также для реалистичного, детального описания героев повествования. Привлечь внимание читателя, сформировать у него нужное представление о герое писателям-фантастам в этом случае помогают:

– образы животных, причём особенно актуальными становятся редкие, экзотические животные, насекомые. Например: «Он *напоминал богомола, наряженного в форму флотского спецназа*» (Д. Казаков. Демоны Вальхаллы);

– мифологические, сказочные образы: «Русые волосы, голубые глаза, широкое лицо и мощное сложение делали его *похожим на былинного богатыря из детской киносказки*» (П. Корнев. Скользящий);

– гипертекстовые образы, ссылки на хорошо знакомые читателю литературные тексты, художественные фильмы: «Я всё-таки не *“Брат-2” с его купленными у “чёрного следопыта” Фашиста гранатами...*» (О. Таругин. Тайна седьмого уровня); «Олег... опустил *позельфячи*, едва касаясь подошвами грунта» (Ю. Никитин. Человек с топором).

Интересно, что при описании героя фантастического повествования автор не всегда прибегает к образу, связанному с настоящим. Наблюдаются примеры, когда нереальное описывается с помощью нереального: «Глаза у этого субъекта были белые, *как аура младенца*» (С. Лукьяненко, В. Васильев. Дневной Дозор). Подобные сравнения выделяются на общем фоне, здесь автор словно подчёркивает: описываемое явление настолько нереально, что среди существующих в действительности объектов даже невозможно найти подходящего образа для сравнения.

Описание чудовищ, инопланетян, нереальных, фантастических персонажей, их внешнего облика, деталей физиологии, поразительных умений, сверхъестественного оружия и под. требует отдельного внимания автора. Здесь особенно важна ассоциация, поэтому к сравнению писатели-фантасты прибегают часто. Как объекты сравнения используются:

– природные объекты, например: «Человек прыгнул на чудовище, сбил его с ног, в падении воткнул нож в шею, провернул лезвие в ране и выдернул его, выпустив струю чёрной и тяжёлой, *будто нефть, крови*» (М. Кликин. Когда горы заснут);

– образы реально существующих животных, использование которых особенно актуально при описании писателем-фантастом инопланетян негуманоидного типа, например: «Он *походил на крупного варана или, скорее, броненосца*» (С. Лукьяненко. Звёзды — холодные игрушки);

– предметы вооружения, обращение к которым помогает автору передать нечеловеческую природу монстра: «Он не спеша повернулся — медлительно, *как башня тяжёлого танка* — уставился на Марину с непроницаемым видом» (А. Бушков. Дикарка);

– бытовые вещи, материалы, предметы: «Я протянул руку, коснулся мягкой, *словно бархат, чешуи*» (С. Лукьяненко. Звёзды — холодные игрушки). В этом случае читателю особенно легко представить образ, вводимый посредством знакомого, неоднократно наблюдаемого им в реальности объекта: «Мёртвые стояли ровно, только чуть колыхались на свежем мартовском ветерке, *словно большая серая шаль*» (В. Шарапов. Простая жизнь старшины Нефёдова). Предметы

быта, избранные для ассоциации, призваны стереть грань между фантастикой и действительностью, помочь читателю ощутить реальность описываемого: «Сверкнул язык (магической кобры — М. К.), тонкий, раздвоенный, пылающий, *как газовая горелка*» (С. Лукьяненко. Ночной Дозор);

— бытовые орудия, с помощью которых подчёркивается сила чудовища, побеждающего человека: «Ответа он не получил — вылетевшая из тьмы гончая небрежным взмахом *пилообразной* лапы легко расчленила мастера на две части» (А. Каменистый. Боевая единица);

— мифологические образы: «Что-то огромное, *будто кулак великана*, ударило по столу, опрокидывая его на бок» (А. Каменистый. Боевая единица);

— образы людей определённого типажа, хорошо знакомого читателю: «Демон, двигаясь, *как игрок в американский футбол*, играючи сметал их со своего пути» (А. Каменистый. Практикантка);

— устойчивые образы, обращение к которым в данном случае позволяет привлечь с целью детализации повествования уже закреплённые в культурной базе читателя ассоциации, оживить их. Например, при описании зомби: «А мёртвые монахи, неизвестно чьей волей поднятые из пепла столетнего пожарища, двигались, дёргаясь, *как маршкетки*» (В. Шарапов. Простая жизнь старшины Нефёдова).

В сюжетной ткани фантастического произведения очень важно описание сражений героя с монстром. Автору необходимо так показать силу чудовища, чтобы читатель почувствовал абсолютную невозможность победы над монстром. Для описания мощи фантастического персонажа используются сравнения героя, вначале терпящего поражение, со слабыми, хлипкими объектами, например: «Даже в юности, на занятиях дзюдо, его никогда не швыряли так легко, *будто дистрофичного котёнка*» (А. Каменистый. Боевая единица).

Сопоставляя описание авторами внешности, свойств и поведения людей — героев фантастического повествования, с одной стороны, и их противников — монстров и чудовищ, с другой, легко заметить, что при описании последних авторы более изобретательны в выборе объектов сравнения, стремятся подобрать образ максимально конкретный, детализирующий изображение, да и вообще прибегают к такому средству выразительности, как сравнение, чаще. Так как данное явление наблюдается в произведениях как классиков жанра, так и не очень искусных писателей, то оно может свидетельствовать не только о художественном мастерстве авторов, но и об их особом отношении к образу окружающего мира, стремлении привнести его в будущее, возможно, даже о нежелании представить такое будущее, в котором не будет черт настоящего.

Фантастическое — это особая форма воображаемого, для воплощения которой писателю не нужно полностью отрываться от действительности. Наоборот, чем ближе писатель к реальности, чем более сильные и понятные читателю языковые средства он использует для конструирования фантастического, тем лучше фантастика, тем ярче созданный автором мир. При этом реальные объекты, привлекаемые писателем для создания фантастического, не могут не изменяться. Как отмечает И.П. Смирнов, «реальность настоящего отличается, с одной стороны, от реальности, ставшей более или менее идеальной, ... от

прошлого, и, с другой, — от сугубой идеальности, от будущего»¹. Интерпретируя, выбирая, писатель-фантаст следует собственному пониманию настоящего и конструируемого будущего, собственным представлениям о том, как это настоящее способно отразиться в воображаемом будущем. Он намечает путь из настоящего в грядущее.

Многими исследователями языка фантастической литературы отмечается, что в произведениях данного типа «фантастическое и волшебное живут не просто рядом с человеком, это мир фантастический целиком, в котором человек живет по особым законам, принимая небытие как данность»². Наши наблюдения над языком современной фантастики показывают относительность данного утверждения: принимая как данность фантастичность описываемого, писатель активно использует как средство живописания воображаемого мира образы мира реального, демонстрируя тем самым неразрывность настоящего, будущего и, как можно предположить, прошлого. При этом писатель-фантаст познаёт рисуемое будущее вместе с читателем, во многом благодаря используемым сравнительным конструкциям. Ещё А.А. Потебня писал: «Самый процесс познания есть процесс сравнения»³.

Итак, окружающие писателя реалии, современные ему объекты, явления природы, закреплённые в культурном фонде гипертексты, события политической, экономической и общественной жизни диктуют ему правила выбора объектов сравнений. Выбирая объекты сравнений, тесно связанные с реальностью, писатель погружает читателя в фантастический мир, заставляет представить описываемые явления, предметы, героев, мысленно нарисовать изображаемое писателем. Настоящее является для писателя-фантаста самым необходимым инструментом для описания будущего, причём используемые авторами в описаниях реальные, понятные объекты, служащие, на первый взгляд, точному, ясному изображению, служат также приданию тексту большей таинственности, неясности, загадочности.

¹ Смирнов И.П. Фантастическое как (сверх)жанр // Новый филологический вестник. 2007. Т. 5. № 2 [Электронный ресурс]. // Режим доступа: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskoe-kak-sverh-zhanr>. Дата обращения 26.02.2013.

² Шульдешова Т.В. Языковые средства оценки фантастического мира в британской фольклорной прозе [Электронный ресурс]. // Режим доступа: URL: <http://www.roman.by/r-75389.html>. Дата обращения 03.03.2013.

³ Потебня А.А. Мысль и язык. Киев: Госиздат Украины, 1926. С. 130.

Д.К. Карслиева (Волгоград)

Факт и вымысел в романе «Искупление» Й. Макьюэна¹

Современный английский писатель Иэн Макьюэн (Ian McEwan, 1948) широко известен как автор произведений «в духе постмодернистской готики» («Младенец и время» («The Child in Time», 1987), «Невинный» («The Innocent», 1990), «Амстердам» («Amsterdam», 1998) и др.). Однако в романе «Искупление» («Atonement», 2001) отчетливо обращение писателя к национальной реалистической традиции наравне с постмодернистской поэтикой, что в целом характерно для английской прозы конца XX — начала XXI в. В этом произведении важную роль играет психологизм, раскрытие внутреннего мира героев, драматизация повествования, а также постмодернистская игра, в том числе с документальными и историческими фактами. Романный текст строится на общепризнанных принципах метапрозы, таких как «структура замыкания», зеркальность рассказа, что позволяет постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, «текст в тексте» и «рамочный текст» и других композиционных приемов. Сюжетная линия романа довольно незамысловата: трагическая ошибка девочки-подростка Брайони приводит к ложному обвинению любимого человека ее сестры Сесилии в изнасиловании кузины Лолы и последующим переломным изменениям их жизни.

Роман Макьюэна изобилует искусно включенными в текст историческими реалиями, которые создает своеобразный контекст для понимания заложенного смысла. Упоминание в связи с вазой дядюшки Клема событий в городке к западу от Вердена, чей исторический центр был полностью разрушен во время Первой мировой войны, предсказывает и трагическую судьбу самой вазы (которая впоследствии будет разбита во время Второй мировой), и семьи Толлисов, прежде всего Сесилии, в последний раз представленной на страницах романа «у входа на станцию “Бэлхем”, которой три месяца спустя, в ходе бомбежек, предстояло обрести печальную известность»² (с. 389). И сам образ Сесилии аналогичен образу вазы из мейсенского фарфора, чья хрупкая красота неизбежно рассыплется при столкновении с реальностью.

В романе «Искупление» автор мастерски балансирует между вымыслом и реальностью, включая исторические факты и имена реальных деятелей в художественную ткань повествования. К примеру, в третьей части романа Брайони получает письмо от некоего С.К. из журнала «Горизонт», то есть подразумевается Сирил Коннолли, который с 1940 г. по 1949 был редактором влиятельного литературного журнала «Horizon: A Review of Literature and Art» и вполне мог подоб-

¹ Публикация подготовлена в рамках гранта Российского гуманитарного научного фонда, проект № 13-34-01013 «Романная проза Запада на рубеже XX и XXI веков»

² Макьюэн Й. Искупление. М.: Люкс, 2004. Пер. с англ. И.Я. Дорониной. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

ным образом отвечать начинающим писателям. Используя прием саморазоблачения, Макьюэн предлагает читателю самому решать, какой финал он предпочтет: реалистически трагичный или оптимистически вымышленный? Макьюэн размышляет о природе реальности, необратимости и закономерностях, с которыми всем приходится сталкиваться. Марк Липовецкий, обобщая ряд исследований метапрозы, указывает, что в центре метапрозаических сочинений находится образ персонажа-писателя, в значительной степени выступающего как двойник и представитель собственно автора, причём структура текста позволяет читателю постоянно соотносить эти две инстанции повествования, переключая внимание с «текста в тексте» на «рамочный текст» через прямой или косвенный комментарий, относящийся к взаимопроникновению двух реальностей. В результате основное внимание читателя переносится «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого ещё не завершённого образа», так что читатель оказывается «поставлен в положение со-участника творческой игры»¹.

Разнообразные стили частей романа отражают, по словам О. Джумайло, мысль автора «о невозможности эмоционального и этического уравнивания опыта и его трансформации в слове»². Погруженность юной героини Брайони Толлис в мир вымышленных персонажей и ярких фантазий позволяет предполагать, что мир реальный ее пугает с самого детства. Сама ее привязанность к упорядочиванию приводит ее к мысли о возможности создать свой собственный мир и устанавливать правила, по которым он должен существовать. Первое же столкновение с реальным миром — встреча с кузенами Куинси, которые наотрез отказались участвовать в ее постановке — ставит перед ней вопрос: насколько несокрушимо ее умение создать и поддерживать тот идеалистический миропорядок, существующий только в ее воображении («Ей было необходимо, закрыв глаза, вообразить все то бесценное, что она потеряла, отдала собственными руками, представить себе грядущий новый порядок», с. 21).

В третьей части романа, написанной от лица Брайони во время ее работы медсестрой в военном госпитале, в центре оказывается становление героини, уже осознающей, какую ошибку она совершила, а также ее первые литературные эксперименты. В описании встречи Брайони с сестрой и Робби отметим искусственность их образов, как будто Макьюэн заставляет читателя задаться вопросом, не плод ли они воображения Брайони-автора: «Лицо было неподвижным и напоминало маску» (с. 371). Эта искусственность образов — еще один знак того, что Брайони выдает желаемое за действительное, а реальность вовсе не такая, какой кажется.

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 46—47.

² Джумайло О. За гланинами игры: английский постмодернистский роман, 1980—2000 // Вопросы литературы. 2007. № 5. С. 32.

И последняя часть романа преподносит читателю неожиданный поворот в сюжете: благополучного финала не стоит ожидать, потому что весь текст оказывается произведением писательницы Брайони, в котором она попыталась переписать реальную историю, создав иной вариант развития событий. Ее попытка правдиво изложить все случившееся «как исторически точную запись событий» (с. 412), наталкивалось на сопротивление редакторов, предлагающих задрапировать «реальную историю вуалью воображения! В конце концов, не для этого ли и существуют романисты!» (с. 412) Брайони, а вслед за ней и автор, ставят под сомнение попытку отразить жизнь, опираясь на проверенные факты и тщательно выискивая все достоверные детали: «мы ползем к истине на четвереньках, вглядываясь в мельчайшие следы» (с. 399). И тут же Брайони отмечает: «Если бы я действительно так уж заботилась о фактической достоверности, я бы написала совсем другую книгу» (с. 400).

Современный человек оказывается в эпицентре происходящих изменений на рубеже столетий, а роман как жанровая форма, изначально настроенная на исследование бытия человека и сути его взаимоотношений с миром, наиболее чувствительна к переменам в мировосприятии человека XX столетия, в том числе и к его сомнению в своей познавательной способности, к кризису легитимации знания, закату рационализма как способу освоения и обобщения человеческого опыта. Цель писателя состоит не в следовании за реальностью и не в моделировании иного, отличного от реального, миропорядка. Первостепенной для Макьюэна становится попытка в своем произведении отразить неизбежность боли, трагедию непоправимости жизни и вечную иллюзию искупления в слове.

**Герой настоящего:
о человеке и времени**



С.А. Васильева (Тверь)

Герой времени в повести А.П. Глинки «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна»¹

Авдотья Павловна Глинка в 1840—1850-е гг. была известна в литературных кругах, в основном, переводами Шиллера и произведениями религиозно-нравственного содержания. Ее стихотворения публиковались в «Современнике», «Библиотеке для чтения», «Маяке», «Москвитянине». Была популярна «Жизнь Пресвятой Девы Богородицы» (первое издание: М., 1840; до революции переиздавалась 16 раз). Повесть «Гибель от пустого чванства» была рекомендована Санкт-петербургским советом детских приютов для занятий в своих учебных заведениях. В конце 1840—1850-е гг. Глинка публикует много рассказов, отдельными изданиями выходят ее повести.

Повесть «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна» вышла в 1856 г. Интересна она тем, что это одно из первых произведений в русской литературе, в центре которого стоит герой-нигилист. Уже в середине 1850-х гг. Глинка сумела уловить основные черты нового явления в русской жизни, нигилизма, раньше, чем это сделали Тургенев в «Отцах и детях» и Гончаров в «Обрыве».

Самого слова «нигилист» в повести Глинки нет, однако главное в позиции главного героя Леонида Степановича — отрицание: отрицание достижений прошлого, мировоззрения старшего поколения, прежней науки, литературы. По сути, он отрицает все: «Да, все должно измениться, язык, понятия, взгляды, верования»², «прочь все что было — и возникнет другое» (с. 66). На это направлена и пропаганда, которую ведут он и его единомышленники: «Мы призваны разоблачить перед человечеством то, что казалось велико, и наконец, чтоб начать новую эпоху цивилизации, надобно стрясти с ног и самый прах прежнего» (с. 56).

Акценты у Глинки расставлены вполне определенно. Она и ее муж, поэт и писатель Ф.Н. Глинка, были близки к кругу славянофилов. Новые идеи представлены в повести как результат западного влияния, как стремление русских подстроиться под западный образец. Леонид считает, что запад — «это глубокий кладезь, из которого мы черпаем то, что смывает грубую кору прежнего поколения» (с. 118).

Леонид приехал в провинцию навестить родителей. За год до описываемых событий он окончил обучение, но домой не вернулся и на службу не поступил, а попал под влияние каких-то людей, которые хотят, по выражению его матери, «завести новую веру» (с. 9). Но все его рассуждения очень абстрактны, герой о «настоящей <...> и действительной жизни не имел <...> никакого понятия, потому что весь находился под влиянием мнимой цивилизации, которая стремится, пре-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Творчество А.П. Глинки», № 12-14-69001/13 а/Ц.

² [Глинка А.П.] Леонид Степанович и Людмила Сергеевна. Повесть А.П. Глинки. СПб.: в тип. Э. Беймара, 1856. С. 65—66. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

образив человечество на свой покрой, наградить его блаженством безмянным» (с. 46).

Взгляды матери Леонид называет «закоренелыми предрассудками», а ее убеждения «староверческими понятиями» (с. 148) Об отце, который его не понимал, но всегда горячо поддерживал, Леонид имел самые «жалкие понятия» (с. 177). В целом же взгляды старшего поколения устарели: «Отцы наши играли в игрушки, стояли на коленях перед разными кумирами, поклоняясь старым фактам, а мы их отбросили: наши понятия и требования изменились — и мы пошли вперед» (с. 64). На слова Людмилы: «У меня хоть есть, как вы называете, предрассудки, а у вас что?» — Леонид отвечает: «У нас и *ничто* не пропадает, это великое Nichts <ничто>, а есть подразделения (с. 152).

Круг вопросов, которые обсуждают герои, во многом совпадает с тем, который позднее очертит И.С. Тургенев в «Отцах и детях»: споры ведутся о природе, литературе, нравственных ориентирах, народе. Но с первых же страниц, из первого же процитированного письма Леонида к родителям читателю понятно, что его высказывания — набор громких звучных слов, в которых зачастую нет смысла. Леонид, «как всегда заметно было из его разговоров, не умел рассуждать сам или выводить заключение из того, что он сам чувствовал и видел. У него только были слова без мыслей, одни фразы читанные или слышанные и затверженные памятью <...> А когда дело доходило до собственного здравого смысла, он отвечал чужою пошлостью, и часто некстати» (с. 165—166); «он похож был на паштет, начиненный всем, но не имеющий ничего собственного» (с. 62).

Полемику с Леонидом, в первую очередь, ведет Нефед Тимофеевич, помещик-сосед, который, как выясняется позднее, весьма начитан, образован, несколько лет жил во Франции. С позиций православия Леониду возражают его мать и соседка Людмила Сергеевна.

Значительное место в повести занимают разговоры о литературе. Художественную литературу Леонид принимает, но считает ее «царством духа, где вполне выражается самостоятельная деятельность, выросшая на всеобщей разумности. И мы теперь в литературе увидели ясно сперва борьбу, потом победу сокровеннейших порывов науки» (с. 52). А вот поэзия, по его мнению, не отвечает требованиям дня, она «давно уже не на первом плане, ее «фантастическим образам» нет места в «разумной реальности» (с. 53). Оценивая предшествующую литературу, Сумарокова он называет «грязным помелом, которое нужно было для метения улиц» (с. 55), Ломоносова не поэтом, а чиновником (с. 56). В этом же ряду оказываются Державин, Карамзин, Дмитриев (с. 58). Леонид перечисляет писателей, творчество которых высоко оценивала сама Глинка. Ссылаясь на слова одного из критиков о «преданиях прошлого золотого века», она пишет: «Если это век Державина, Карамзина, Жуковского и Батюшкова, то и я скажу, что это был *золотой век* и готова оставаться ему навсегда верною, как верна и предана всему истинному, высокому и прекрасному»¹.

Негативно Леонид относится не только к творчеству писателей

¹ Глинка А.П. Мысли и замечания при чтении (в апрельской книге Современника и С.-Петербургских ведомостей от 21 апреля № 85) двух критических статей на мою повесть, под заглавием «Графиня Полина» // ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 971. С. 4.

XVIII в. Когда Нефед Тимофеевич пытается сослаться на «Переписку с друзьями» Гоголя, Леонид отмахивается: «Эту книгу он писал в болезненном бреду расстроенного воображения. В ней художник исчез, а является только слабоумный субъект, — вот и все. Мы ее не признаем»¹ (с. 159). А.П. Глинка к творчеству Гоголя относилась двойственно; высоко оценивая его талант, она не принимала произведений писателей «гоголевского» направления: «Вот и Гоголь, несмотря на его огромный талант, много сделал вреда. Пошли, без его таланта, его последователи и накидали грязи в литературу»². Глинка отрицательно относилась к эстетическим принципам «натуральной школы». О главном идеологе школы Ф.Н. Глинка пишет: «Белинский, как известно, писал резко, запальчиво и самоуверенно о всех авторах, пользовавшихся известностью. Он и во мне уничтожил всякий талант, всякую способность (ну, и Бог с ним!) Я не всегда огорчался его отзывами потому, что и сам не подозревал в себе большого таланта, а писал для утешения себя, в минуты грусти, во время больших моих несчастий. Но жена моя, любившая меня и мою поэзию, часто огорчалась резкими отзывами Белинского»³. В 1850-е гг. позиция Ф.Н. Глинки «по отношению к “натуральной школе” несколько смягчилась: она, по его мнению, должна выполнять просветительские задачи, так как адресатом ее является “простой” читатель, не способный оценить истинных произведений искусства»⁴; негативное отношение А.П. Глинки к этому направлению осталось в 1850-е гг. неизменным.

В повести «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна» Глинка уловила основное направление, в русле которого будет развиваться литература в последующие годы; этот «прогноз» дает главный герой произведения: «Какое ж могут иметь значение стихи при современных грандиозных идеях? Это все одни пустые грезы прошлых людей, туманный сон, в котором бредили что-то мелкие головы прежней генерации. Это пустые звуки изнеженных барышень. Тогда все воспевали луну, звезды, море леса, какую-то грусть, неслыханную любовь <...> Вся эта мелочная фабрикация отпета, и приняты уже меры, чтоб и не смела являться эта поэзия, игрушка пошлых и прошлых грез» (с. 54). Современная литература ставит перед собой другие цели: «Теперь все вошло в реальность — идеального нет!.. Нынешняя литература взялась за настоящее: она разрабатывает быты и положение людей в обществе, и она открыла уже его глубокие язвы <...>» (с. 59).

Неоднократно на страницах повести возникают споры о языке. Речь Леонида наполовину состоит из иностранных слов. Об одном из его писем, еще до знакомства, Нефед Тихонович говорит: «В этом письме и язык-то странный, смешанный; и обличает только незнание в обоих: русского нет, и французского не сыщешь» (с. 16). Леонид читает, что иностранные слова нужно вводить в русскую речь: «Почему же не обогащать своего языка, если в нем нет выражений, изъявляющих

¹ Отметим, что у Тургенева похожую фразу произнесет Аркадий Кирсанов: «Мы не признаем авторитетов».

² [Глинка А.П.] Письмо А.П. Глинки // Звенья. Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIV—XX вв. / Под общ. ред. В. Бонч-Бруевича. Вып. 8. М., 1959. С. 52.

³ Глинка Ф.Н. <Ответы Евдокии> // ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1052. Л. 7.

⁴ Ерохина Л.Л. Глинка Федор Николаевич // Эстетические отношения искусства и действительности. Тверь: ТвГУ, 2002. С. 44—45.

полную мысль?» (с. 103). Однако слово «гуманно», употребленное Леонидом, Нефед Тимофеевич тут же заменяет словом «человеколюбиво», считая его более точным, и рассуждает о богатстве и красоте русского языка.

Эту точку зрения, явно авторскую, поддерживают и другие герои. Мать спрашивает Леонида: «С кем же ты будешь здесь говорить-то так: мне кажется, оно не по-русски и не по-французски» (с. 139) Эти слова напрямую соотносятся с письмом, которое написала Глинка А.И. Герцену в 1859 г. Кроме прочего, речь в нем шла о языке его произведений: «ваш язык в иных местах опускается очень низко, до неприличия в хорошем обществе, а если вы пишете только для нашего народа, то он и подавно не поймет ваш ученый язык, нашпигованный иноземными словами»¹. Об этом же в повести Глинки спрашивает Леонида Людмила в разговоре о крестьянках: «Что ж вы станете с ними говорить и об чем? Я ручаюсь, что ни одна из них вас не поймет» (с. 88).

Вообще представления о народе у Леонида весьма расплывчаты. На слова, что пастух Фомка — «дурак, к тому же лентяй и злой», а садовник, пьяница Мирошка, просто противен, Леонид важно отвечает: «вы не привыкли уважать такие личности; ваш детский взгляд любит только то, что блестит <...> А я желал бы познакомиться с этими интересными субъектами» (с. 60). Незнание Леонидом народа сразу бросается в глаза соседям. Мать Людмилы называет своих крестьян неразумными детьми. Когда попытки объяснить крестьянам их собственные выгоды ни к чему не приводят, она просто отдаёт распоряжение в их пользу. Леонид же, возражая ей, предполагает в народе способность к принятию разумных решений: «Почему ж вы не представили, например, им свободы действовать самим? тогда они поймут свою самостоятельность и будут рассматривать свои интересы» (с. 78). Правда, ни единой попытки познакомиться с кем-то из крестьян поближе он так и не сделал.

Возникает в повести и «женский вопрос». Леонид советует Людмиле прочитать Жорж Санд: «вы увидите, сколько она открывает и предлагает прекрасного для женщин. Узнаете, что ваши права тождественны с нашими. Пора и вам выходить из тесной сферы вашего гинекея... Вы там заглохнете! Вас держат, стиснули!» (с. 90). Людмила же считает, что у женщин и так много прав, только данных Богом (с. 94).

Наряду с такими призывами, к женщинам Леонид относится с высокомерием. Он не ожидает от них самостоятельности, способности рассуждать. Герой считает, что женщине надо быть «научной или гениальной, чтобы обнять наши мировые идеи. Где ж вам? Ваша сфера — гостиная, детская, кухня, кладовая!» (с. 190). Однако женщины могут быть для него и его единомышленников «полезными орудиями»: «язык у них поворотлив, а голос звонкий» (с. 143), новое для них имеет притягательную силу; «и теперь у нас уж есть такие: они затвердили наши слова, усердно нам помогают и мы, по этой их жаркой деятельности, называем их нашими» (с. 143). От такой свободы отказываются и его мать, и Людмила Сергеевна. Они счастливы в настоящем, им не нужны какие-то дополнительные права, а нужны семья, любовь, вера.

Глинка идеализирует провинциальную жизнь и провинциальное

¹ [Глинка А.П.] Письмо А.П. Глинки. С. 43.

дворянство. На именинном обеде Леонид увидел великолепную сервировку стола, прекрасное оформление интерьера, «ничто грязное, странное, уродливое не оскорбляло ни слуха, ни взоров нашего мыслителя» (с. 196). Позднее, послушав разговоры, он был изумлен: «читают, рассуждают, ценят произведения, говорят по-французски, даже между многими барышнями ему послышался английский язык» (с. 201—202). На скачках Леониду все представляется «приятно и благородно», а автор добавляет: «в деревне могут быть только настоящие увеселения без вреда здоровью и карману» (с. 217). Даже во время исполнения романсов Леониду «не над чем было поострить: никто не кривлялся; все шло просто, свободно, и все веселились от души» (с. 219).

Глинка рисует идиллические картины помещичьей жизни. Цель автора — защитить провинциальное дворянство. Признавая, что недостатки встречаются, устами одной из героинь она спрашивает: «зачем представлять одно безобразия? Ведь семья велика, и уродство может быть рассеяно повсюду, и почему ж помещик должен быть непременно смешон?..» (с. 211).

У Леонида, как и будущих нигилистов Базарова и Волохова, нет никакой конкретной программы. Леонид говорит, что он не любит мелочей ни в каком роде, что «заниматься можно сюжетами или гуманными, или универсальными» (с. 188). Он произносит какие-то громкие фразы, не наполненные содержанием, а иногда бессмысленные, так что его можно назвать предшественником даже и не Базарова, а Ситникова и Кукшиной. Суммируя все высказывания Леонида, Людмила говорит: «Много странных слов, без иностранного языка; нападки и гонения на все прежнее, и наконец, какие-то утопии для будущего, неизвестные, в чем они будут состоять» (с. 153), а мать советует: «Начните-ко с дел, покажите нам ваши способности, и прежде, нежели учить человечество или вести его, куда и сами не знаете, сделайте для него что-нибудь полезное» (с. 146).

Возможно, одним из прототипов Леонида был А.И. Герцен. Во всяком случае, цели Герцена Глинке видятся так же абстрактно. Позднее, обращаясь к Герцену, она напишет: «в ваших раздражительных возгласах так все неопределенно, что поневоле вырывается вопрос: что надо и чем и как исправить все худое вами находимое. Лекарства на эти недуги вы не назначаете. Вы недовольны властями, народами, обществом, а все-таки не говорите, как бы вы желали, чтоб оно все преобразовалось и в каком виде стало бы перед вами <...>»¹. В письме Герцену Глинка утверждает, что у него нет последователей. Молодое поколение «мелко», «все эти возгласы у многих делаются для того только, чтоб в иных салонах, перед молодой женщиною показать себя особняком в своих мыслях, убеждениях, которых и не бывало <...> Или явится какой-нибудь молодой студент, чтоб показать, что он либерал, следующий за прогрессом века, носит в кармане ваш Колокол»².

В повести Глинки понимание истинного и ложного, вечного и временного соотносится провинциальным дворянством с православием. Только церковь может «разрешить все узлы недоумения и вопросы

¹ Там же. С. 46.

² Там же. С. 47.

наши» (с. 159), — говорит Нефед Тимофеевич, а «западных утопий и прогресса, чего-то необъяснимого, вне Евангелия, никогда не приложишь к нашей почве» (с. 160). Тот же герой утверждает: «одни и есть истины те, которые согласны с Священным Писанием, потому что в нем все истина» (с. 64).

Людмила предсказывает Леониду, что его увлечение новыми идеями временно: «Вы увлеклись новизною, мыслию играть роль преобразователя. Вы поиграете такую игрушкой, пока найдете порядочного человека, который вам протолкует настоящее дело — вы и перестанете» (с. 171).

Отношение героев повести к настоящему характеризует их жизненную позицию в целом. Леонид, как единственный представитель лагеря нигилистов, главную помеху прогрессу видит в «довольстве настоящим». Провинциальное дворянство, напротив, настоящее принимает: «Мы и без ваших каких-то особенных идей очень счастливы: живем себе спокойно, соседи нас любят, хозяйство идет порядочно, что ж нам еще хлопотать из какого-то неизвестного будущего? <...> Да из чего же и утруждать и мозг свой, когда настоящее хорошо, благодаря Господа» (с. 142).

Неизвестно, как оценивала Глинка результаты влияния своей повести на читателя. Очевидно, прогресс шел не в том направлении, в каком ей бы желалось, и настоящее ее все-таки не удовлетворяло. Во всяком случае, спустя три года она пишет письмо Герцену, о котором говорилось выше. Глинка как бы обобщает все претензии, которые герои повести высказывали Леониду, и адресует их теперь одному конкретному человеку: «вы хотите преобразовать человечество, дать ему другое направление, новую веру, цель, даже и то, о чем оно вас не просит, и на что вы не имеете ни права, ни возможности. Вы также очень хлопочете об наших крестьянах, а между тем, вы так же, как многие из наших городских мыслителей, не знаете ни их, ни их деревенского быта. Вам уже должно быть известно, что для них устраивается то, что должно их удовлетворить <...> Равно и помещики, т.е. дворяне, которых вы несправедливо браните (конечно, потому, что вы вовсе незнакомы с их положением с крестьянами) делали всегда и делают теперь все, что в их возможности <...>».

Настоящее во второй половине 1850-х гг. было зыбко и неопределенно. Что из современного и злободневного останется, а что будет сюжетом одного дня и забудется? По какому пути должна развиваться Россия? Настоящее для Глинки — это возможность выбрать будущее. Людмила в повести Глинки советует Леониду сделать правильный выбор: «Исполните все слова Евангелия, примените их к жизни, и выше такого прогресса на земле ничего быть не может» (С. 192). Глинка в письме Герцену дает такой же совет: «нужно прежде всяких других преобразований заняться воспитанием собственной души, в духе Евангелия, любви к ближнему»².

¹ Там же. С. 50.

² Там же.

Е.В. Никольский (Тверь)

«Герой времени» в романе Вс. Соловьева «Цветы бездны»

Проблема героя времени не нова для литературы; человек, отображающий в себе типичные черты эпохи, появляется в отечественной словесности в пору романтизма. Но поскольку основной романтический конфликт — это конфликт личности и общества, главный герой в таких произведениях почти всегда оказывается лишним и непонятым в его времени.

Ярким романтическим произведением в русской литературе, где рассматривалась проблема героя времени, стала комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Главный герой, Чацкий, вступает в постоянные споры с представителями прошлого поколения, эпохи Екатерины. Чацкий — классический представитель своего времени, когда мысли молодых людей уже заходили в сторону либерального развития России, функционировали тайные общества и планировался переворот.

Образ героя времени продолжает развивать А.С. Пушкин в романе Евгений Онегин. Главный герой — это скучающий молодой человек, эгоистичный и насмешливый, но в то же время, по наблюдениям Ю.М. Никишова, Онегин — современный герой. Пушкин представляет его человеком, который мнит себя выше других, однако не может толком реализоваться. Общество не понимает его, Онегин оказывается лишним.

Далее этот образ развивает М.Ю. Лермонтов, который в 1840 г. не стал ходить вокруг да около и назвал свой роман просто и красноречиво — «Герой нашего времени», раскрыв основной смысл названия романа. Лермонтов показывает, как такой же умный, талантливый и возвышающийся над другими человек, как Онегин, становится лишним из-за тяжелых обстоятельств. Если в бедах Онегина был виноват он сам: у него были возможности для самореализации, просто он не хотел ими пользоваться, предпочитая хандрить, то Печорин, человек другой эпохи, — жертва обстоятельств и времени. У Печорина нет выбора, только служба в положении штрафного. Он пытается сам распоряжаться своей судьбой, убивает на дуэли раздражавшего его Грушницкого, но и это не спасает заложника ситуации. Образ Печорина действительно трагический — у него нет никакого выбора, никаких перспектив, а виновато в этом общество и власть.

Новый образ героя времени вводит Н.В. Гоголь в поэме «Мертвые души», которая существенно отличается от предыдущих романов. Замысел Мертвых душ здесь другой. Главный герой — мошенник, обманывающий всех встречаемых. Но это еще и человек новой эпохи, тип, ранее не известный в русской литературе — хозяин-приобретатель.

Анализируя эти произведения, а также историко-литературную ситуацию в России первой половины XIX века, можно сделать вывод,

¹ Мы вслед за И.В. Карташовой относим это произведение к романтизму. Подробнее см.: 1) *Карташова И.В.* О романтизме Гоголя // Литература та культура Полісся. Вып. 3. Нежін, 1992; 2) *Карташова И.В.* Гоголь и романтизм. Калинин, 1975.

что необходимость в образе типичного героя времени возникает тогда, когда сам автор чувствует себя так или иначе неуместным в существующем обществе. Особенно выразителен в этом отношении герой Лермонтова, в котором больше всего автобиографичных черт.

Также стоит заметить, что образ героя времени — это наследие романтической литературы. К концу 1840-х гг. романтизм в русской литературе плавно сходит на нет, уступая место реализму, следовательно, и лишний герой времени больше не нужен. Однако стремление авторов описывать типичные для своего времени характеры абсолютно естественно, оно сохраняется в литературе вплоть до XXI в.

Многие писатели стремились, как отмечала Т.В. Белова¹, отобразить в одном герое целый срез общества. В данной статье мы рассмотрим то, каков герой времени в романе Всеволода Соловьева «Цветы бездны», где писатель изобразил не просто героя времени, а скорее антигероя времени. В этом проявилось его новаторство.

«Цветы бездны» — стоят как бы особняком по отношению к предыдущему творчеству Вс.С. Соловьева. Главный герой этого произведения — Дмитрий Алексеев, молодой человек, талантливый, красивый, изображен в качестве адепта ницшеанской доктрины, идеи которой им были восприняты в собственном ракурсе.

Традиционная и устоявшаяся дефиниция ницшеанства сводится к тому, что под этим явлением культуры понимается комплекс моральных учений, проповедующих крайний индивидуализм, волонтаризм, а также культ так называемого сверхчеловека, характеризующееся нигилистическим отношением к традиционным ценностям христианской культуры и решительной переоценкой всех ценностей. Россия была среди тех стран, где учение немецкого философа наиболее быстро получило признание.

О Ницше много писали и спорили. Трудно назвать крупного мыслителя, или писателя, конца XIX — первой четверти XX в., который бы оставил без внимания наследие Ницше. Его концепция оказала творчески плодотворное воздействие на интеллектуальные направления России той поры: религиозные искания философов, движение символистов и русский марксизм. Вместе с тем усвоение ницшеанского учения не обязательно приводило к принятию всего Ницше. Как отмечал Н.А. Бердяев, «русские обладают исключительной способностью к усвоению идей и учений и их своеобразной переработкой»².

А сам «...способ прочтения Ницше отечественными критиками сформировался, главным образом, в результате интерпретации его творчества такими мыслителями, как В. Преображенский, В. Иванов, Вл. Соловьева, Е. Трубецкой, С. Франк, Л. Шестов. Влияние Ницше на отечественных интеллектуалов сопровождалось и было усилено, с одной стороны, учениями А. Шопенгауэра, М. Штирнера, Р. Вагнера и Ж.М. Гюйо, а, с другой стороны, экзистенциальными размышлениями Ф. Достоевского, произведениями М. Лермонтова, К. Леонтьева. Отношение к философу складывалось и посредством популярности его взглядов через поэтические циклы (Н. Минский, З. Гиппиус), пьесы (М. Горький, А. Луначарский), романы и рассказы ницшеанского тол-

¹ Белова Т.В. Проблема «героя времени» в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина. Тверь, 2001.

² Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 18.

ка (Д. Мережковский, П. Боборькин)»¹.

В дореволюционной России рецепция западной мысли шла с опозданием на 10—15 лет. Полные переводы «Рождения трагедии из духа музыки» (1872, появилось первым изданием в 1872) и «Так говорил Заратустра» (1883—1884, появилось в печати в 1884) — первых книг Ницше, завоевавших популярность в России, — были опубликованы соответственно в 1899 и 1898 гг. В России того времени существовала жесткая церковная цензура, сыгравшая главную роль в относительно позднем знакомстве отечественных читателей с наследием Фридриха Ницше.

И все же последняя декада XIX в. — конец инкубационного периода: Ницше читают, о нем много пишут. Возрастает количество публикаций, посвященных критическому осмыслению воззрений немецкого мыслителя, множатся издания его работ и писем. Уже к концу первого десятилетия XX столетия в России насчитывалось более ста статей и монографий, посвященных творчеству немецкого философа, было издано около ста пятидесяти переводов его прозаических, стихотворных текстов и произведений эпистолярного жанра. В то время не было другой страны, — помимо, разумеется, Германии, — где Ницше был так известен и обсуждаем, как в России. Сочинения деятелей русского модерна испещрены явными или скрытыми цитатами из произведений философа.

В дальнейшем число книг, «навешанных» Ницше, продолжает расти, и в этом потоке русские иллюстрации «заветов Заратустры» гармонично сплетались с европейскими; причем такие «ницшеанские романы толпы», в центре которых появлялась некая демоническая личность, наделенная, по мысли того или иного автора, чертами сверхчеловека, живущего по принципу «все дозволено», отнюдь не воспринимались как нечто экзотическое, далекое от реальности, — напротив, в газетах тех лет можно встретить сообщения о «ницшеанстве в жизни».

«Бывали случаи, — цитирует Ю. Веселовский книгу П. Берга “Сверхчеловек в современной литературе XIX века”, — когда люди принимались похищать чужую собственность, соблазнять девушек, предаваться пьянству, — и все это, чтобы осуществить теории Ницше о свободе индивидуума, который стоит выше нравственных предписаний»². Там же рассказывается о человеке, «который ест руками и плюет вокруг себя во время разговора, чтобы доказать свою независимость, а другой (...) поит своего маленького ребенка водкой, чтобы сделать с течением времени из мальчика “настоящего сверхчеловека”»³.

Подобных «фактов», вполне укладывавшихся в ницшеанские «схемы», по которым разрабатывались смелые сюжеты модных романов конца XIX—начала XX в., опиравшихся на «антиморалистическую» линию сочинений Ницше, было немало, и все они проистекали из «прямого» прочтения книг знаменитого «имморалиста», воспринимавшихся как некое «руководство к действию». Любопытный матери-

¹ Коренева М.Ю. Из истории русского ницшеанства // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. С. 233.

² Там же. С. 233.

³ Веселовский Ю. Из мира европейской мысли и творчества // Новости и Биржевая газета. 1897. № 348. 18 дек. С. 2.

ал в этом отношении дают следственные документы по ряду громких процессов рубежа веков, из которых явствует, что обвиняемые мотивировали свои поступки «идеологией сверхчеловека», «помогающего вырождающемуся человечеству реализовать заложенную в нем “волю к смерти”»¹, как утверждал один из подсудимых, обвинявшийся в совершении тяжкого уголовного преступления.

Из протоколов допросов следует, что убеждения обвиняемых имели вполне конкретные источники — не только собственно сочинения Ницше, интерпретированные столь странным образом, но и «ницшеанскую» литературу, усиленно эксплуатиовавшую «формулы», введенные в оборот немецким философом: это и произведения А. Вербицкой (например, повесть «Вавочка» с главной героиней, изо всех сил стремящейся «жить по-новому», чтобы иметь половые отношения с кем заблагорассудится), это и романы В.И. Крыжановской с ее оккультными фантазиями, в которых просматривались модные мотивы «сверхчеловечества», это и сочинения Арцыбашева, главным образом его шумевший роман «Санин», главный герой которого строит свои монологи как «вольный пересказ» Ницше.

Следует отметить, что писательская среда того времени видела опасность, исходившую от таких «вольностей»: не случайно автор «Санина» вынужден был предстать перед писательским судом чести, выдвинувшим в качестве главного обвинения «необузданное ницшеанство», «пагубно сказывающееся на умах молодежи»². Итак, в массовой литературе и беллетристике рубежа столетий неоднократно интерпретировались сугубо ницшеанские идеи.

Однако, несмотря на изученность русской рецепции ницшеанства, данный аспект истории художественной словесности все же еще полностью не раскрыт. В тени остается ряд произведений, созданных писателями, по-своему осуществлявшими эстетическую и этическую рефлексию над антихристианскими идеями немецкого мыслителя. В таком контексте нам хотелось бы проанализировать проблематику соловьевского романа «Цветы бездны».

Главный герой Дмитрий Алексеев в одной из начальных глав так рассуждает о развитии ницшеанства на русской почве: «Эти мысли модного философа появилось за мно́го лет до сочинений Ницше... Любопытно, читал ли этот философ³ нашего Достоевского, или это les beaux esprits se rencontrent...»⁴.

Тема «Достоевский и Ницше» для отечественного литературоведения со времен Льва Шестова не является новой, и её раскрытию было посвящено большое количество работ разного уровня: от дипломных до диссертационных и монографических. Часто отмечалось, что одной из наиболее обсуждаемых концепций стала доктрина сверхчеловека, многообразно варьировавшаяся в зависимости от конкретных нужд и задач каждого отдельного интерпретатора.

В многочисленных вариациях этой идеи (или, скорее, образа, мотива) довольно рано обозначается тенденция отождествлять сверхчело-

¹ РГИА. Ф. 215. Д. № 58. Л. 112, 236

² Протоколы заседания Литературного общества российских писателей // РО ИРЛИ. Ф. 297. Оп. 5. Ед. хр. 27. Л. 19.

³ В частности, Фридрих Ницше в книге «Сумерки идолов» признавал, что Достоевский был единственным психолог, у которого он мог кое-чему поучиться.

⁴ Соловьев .С. «Цветы бездны». СПб., 1904. Т. 1. С. 25.

века Ницше с «новым человеком», который должен составить центр «нового мира». «Сверхчеловек» Ницше оказался в каком-то смысле удобным образом, сконцентрировавшим предощущение перемен, словно «разлитое» в духовной атмосфере тех лет. Общая футуральная направленность этого образа допускала множественность толкований, и потому он так органично входил в самые разные теории и концепции, как литературные, так и общественно-политические, от символистских до марксистских.

Всеволод Соловьев в романе «Цветы бездны» вывел типаж человека-хищника, проникнутого идеями грубо понятого ницшеанства, проникнутого не внешне и ради эффекта, но внутренне и глубоко. В лице своего героя, Алексева, он мечтал показать, к чему должна привести человека мечта о сверхчеловечестве, умерщвление совести ради достижения личных планов, способность не останавливаться ни перед чем, даже перед преступлением, ради твердо поставленной цели.

Это произведение осталось неоконченным, но в одной из бесед с критиками (незадолго до смерти) писатель говорил о том, что его целью было показать крах ницшеанской идеи, отобразить то, к чему приводит отказ от следования христианским ценностям. Для раскрытия своей проблематики Всеволод Соловьев использовал образы и мотивы, почерпнутые им из наследия Ф.М. Достоевского.

Для этого произведем сопоставление «Цветов бездны» и «Преступления и наказания». Как известно, в романе Ф.М. Достоевского главный герой желает обрести могущество не из тщеславных побуждений, а с целью помощи людям, оказавшимся под гнетом нищеты и бесправия. Однако в произведении над этим, казалось бы благим, мотивом, превалирует «наполеоновская» идея, согласно которой Раскольников разделяет человечество на «...два разряда: на низший (обыкновенных), т.е., так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, т.е. имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово». Итак, согласно мнению героя Достоевского, элита — становится тем меньшинством, рожденным властвовать и повелевать, а основная масса — «жить в послушании и быть послушными». Основным для Раскольникова становятся ценности свободы и власти, которые он сможет употреблять и на добрые и на злые дела. Родион сам говорит Соне, что совершил убийство, так как хотел узнать: «имею ли я право власть иметь?» Он хочет понять: «вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли переступить или не смогу! Тварь ли я дрожащая или право имею».

Ф.М. Достоевский исследует разные типы преступных действий своих персонажей: «идейное» (Раскольников), «стихийное» (Мармеладов), «социально-нравственное» (Соня Мармеладова, Свидригайлов, Лужин). По-разному развивается и тема наказания: трагически (Мармеладов, Свидригайлов), драматически (Соня Мармеладова, Раскольников), преступление без видимого наказания (Лужин). Для писателя преступления героев — это социальные поступки, показатели активно-го начала личности.

В романе Вс.С. Соловьева мы, наоборот, не встречаем типологии преступлений и мотивов, которые их вызывают, более того его герои высказывают возражение тем идеям, что изложены в «Преступлении и наказании».

В одном из диалогов Дмитрий Алексеев говорит: «Я недоволен не работой Достоевского, т.е. не его романом, а единственно тем, что он,

так сказать, не исполнил обещания. Он заставил Раскольникова написать статью, где, как вы говорите, прозрел будущие идеи Ницше, но не сделал Раскольникова этим убежденным аристократом, только с разными жалкими смягчающими обстоятельствами, с бредом, болезнью и так далее. Преступник — только тот, для кого его деяния представляются преступными»¹. Своей целью главный герой поставил сотворить то, что не удалось Родиону Раскольникову, иными словами стать сверхчеловеком, он по-своему оценивает литературного персонажа. По мнению Дмитрия Алексеева, Раскольников, — прежде всего большой идеалист:

«...Он задавлен бледностью в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию, бегаёт ото всех, бросает свои дела. ... По своим инстинктам он то, что называется добрый человек и даже сентиментален. Он даёт свои последние гроши Мармеладовым. Плачет, читая письмо матери..... Тогда он начинает молиться и, видите ли, он ещё и верующий! Он молится: "Господи, покажи мне путь мой, и я отрекаюсь от этой проклятой мечты моей!" Он, наконец, суверен — встречает сестру своей жертвы, случайно узнаёт часы, когда старуха, которую он хочет убить, будет одна — и видит в этих случайностях присутствие каких-то особых влияний и совпадений!»².

Согласно мнению Дмитрия Алексеева, преступления и проступки являются всего лишь условностью, он считает, что нет ни добра, ни зла, и, полагает, что ему разрешено и все позволено. Главной целью жизни для него является наслаждение, в том числе наслаждение властью и богатством, именно такое наслаждение и способно подавить естественный для всякого человека страх смерти.

Иными словами, герой Соловьёва лишен каких-либо альтруистических мотивов, он все лучшее, что было в Раскольникове, считает недостойной слабостью. Но не только этим он отличается от него: если герой Достоевского, хотя и весьма хорош собой, но неряха и неврастеник, то Дмитрий Алексеев, наоборот, франт и человек весьма элегантный. Соловьёв в одной из начальных глав «Цветов бездны» даёт следующее описание внешности. На пароходе, следующим из Нижнего Новгорода вверх по Волге «... можно было разглядеть ... молодого человека, щегольско, хотя и слишком изысканно одетого, в красивый летний костюм и распространявшего по столовой запах тонкой туалетной воды... Это был уже не юноша, пожалуй, лет тридцати пять, или около того. Черные, коротко стриженные волосы значительно поредели на маковке. Густая, тоже черная, борода особенно выделяла нежную белизну его лица, сохраненного от летнего загара. Великолепные темно-карие глаза глядели мягко и ласково. Большой недостаток — сильно и неприятно развитая нижняя челюсть — почти совсем скрывалась за густой бородою. Словом, молодой человек обладал счастливой наружностью и отлично знал это»³.

В отличие от Раскольникова он не имеет особых проблем и с физическим здоровьем. Он рано и благополучно перенес все детские болезни и с тех пор никогда не болел, не знал, «...что такое простуда и вообще какое-либо недомогание. К тому же с ранней юности он стал об-

¹ Там же. С. 28.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 8—9.

ращать внимание на укрепление своего организма: он ежедневно занимался гимнастикой, фехтовал, при первой возможности ездить верхом, хорошо наученный этому в детстве на Кавказе»¹.

Чтобы воплотить в своей жизни то, что не удалось Раскольникову, Дмитрий Алексеев приучает себя к жесткой дисциплине, до высочайшего уровня развивает волю и самодисциплину, учится производить самое благоприятное впечатление на окружающих. Богато одаренный природою, молодой, красивый герой «Цветов бездны» весь ушел «...в свою скачку за призраком счастья, за манящими его цветами, растущими в пропасти. Его любит милая, чистая девушка, но он ломает эту любовь и заглушает свое чувство»².

Но это первые шаги; для сверх-целей ему необходимо богатство и положение в обществе.

И российский «сверхчеловек» идет напролом — для завоевания наслаждения, не брезгуя ничем, вступая в широкие сделки с совестью. Он решил бесповоротно, что надо стремиться к богатству: «...деньги прежде всего дают свободу и силу. Чем больше денег, тем больше свободы и силы, и в этом все счастье... Богач, не пользующейся свободой и силой, чувствующий себя ничтожным, — или идиот....безнадежный больной».

С такими мыслями вступил в широкую жизнь Алексеев, и звезда удачи засияла над ним. Но это случилось тогда, когда он твердыми шагом шел к цели, не разбирая средств. Во время путешествия по Волге Алексеев знакомится с внучатой племянницей и наследницей богатого купца, заставляет девушку полюбить себя, входит в доверие к её деду, а затем «изящно» отравляет его с помощью специального кавказского снадобья, потом женится на «безутешной» внучке. При этом герой не испытывает никакого сожаления, а тем более раскаяния, *ему удается (в отличие от Раскольникова) полностью подавлять голос совести.*

В начальных главах Алексеев так обосновывает свою этическую позицию: «...убежденный, настоящий материалист и атеист, выработавший свое мирозерцание путем долгой работы мысли, если он только логичен и последователен, разумеется, должен быть эгоистом, ибо альтруизм для него не имеет ровно никаких оправданий»³.

Наступает для Дмитрия момент торжества: казалось бы, он обрел уже часть того, чего желал, то есть богатства и статус. Перед ним заискивают люди, стоящие ниже его по социальному уровню. Но тут наступает апогей, после которого следует начало конца. У него все деньги, положение, почет, женщины, но уже ничто не несет ему сытости и удовлетворения, все опустылело, кровавые призраки стоят на его пути и омрачают существование.

Супруга «сверхчеловека» из кроткой агницы превращает в суровую львицу, она начинает попрекать нищезанца, ограничивать его в средствах, его жизнь превращается в пребывание в золотой клетке, Алексеева тяготит состояние альфонса, и он решается на следующее преступление — убийство жены, с целью обретения полного права на её капиталы. Во время отдыха в Швейцарии он сталкивает её в пропасть,

¹ Там же. С. 36.

² Там же. С. 56

³ Там же. С. 45.

имитируя несчастный случай. Но здесь наступает момент истины, расплата неминуема: герой теряет обретенную в юности выдержку и...сходит с ума. Путь к славе, богатству и могуществу приводит его к полному краху.

Одно самоубийство остается Раскольникову 90-х годов, сделавшему свою жизнь осуществлением одной ложной идеи, что для достижения счастья человеку дозволено все. Этого завершения романа, о котором известно лишь по устным рассказам романиста, зафиксированным его биографами П. Быковым и А. Измайловым, Соловьеву не довелось сделать. И хотя роман остался незавершенным, но и все же вполне завершенным образ антигероя времени, во всей его типичности.

Как отмечал в авторском комментарии сам Всеволод Соловьев: «Мой Алексеев — продолжение Раскольникова. Это Раскольников — девятидесятник. Я не хотел скрывать этой близости типов и в первой части намеренно заставил своего героя судить Раскольникова. Тот ведь так же лелеет сверхчеловеческую идею и верит в свою силу и победу. К слову сказать, вот, кто первый на Руси произнес слово нищезанство, когда на Западе еще и не гремел Ницше, — только у нас это странно и быстро не хотят заметить. Раскольников сказал, что он не сдастся, выстоит и победит и — спасовал, потому что не соразмерен еще. Не выдержала и подалась совесть, и $\frac{3}{4}$ романа свелась на муки раскаяния. Мой Алексеев сильнее, если это можно назвать силою. Его вскормили не идеологические 40^е и 50^е годы, а позднейшее отрицание, практицизм конца века. Пугала Раскольникова ему не страшны, совесть не спит, а что может выдать человека, если у него спит совесть»¹.

В романе Всеволода Соловьева нет персонажей (в отличие от посмодернического романа Бориса Акунина «ГМ») являющихся в некотором роде аналогами Мармеладовых, Порфирия Петровича, Свидригайлова и других героев Достоевского. Соловьевский нищезанец одинок и поэтому, в идеологическом плане, неуязвим, его крах наступает по тем же причинам нравственного свойства, что и у Достоевского, но на социальном уровне это вызвано иными факторами.

Для Соловьева было важно создать не просто пересказ известного романа Достоевского, но и показать то, как в новых условиях социальной жизни в 90-е гг. XIX столетия обретают иное звучание проблемы, раскрытые Ф.М. Достоевским.

У Соловьева и на сюжетном и концептуальном уровнях мы не наблюдаем полных параллелей к роману «Преступление и наказание», но видим «нового Раскольникова», полностью лишённого каких-либо привлекательных черт, включая покаяние и начало преображения.

В отличие от других авторов конца XIX и начала XX столетий, рассматривавших в своих произведениях нищезанские мотивы, Всеволод Соловьев не очаровывается этой доктриной, но показывает её полную несостоятельность и губительность для человека как такового, вне зависимости от его социального положения и религиозно-философских взглядов. И в этом он не только конкретизирует концепцию Ф.М. Достоевского, но и развивает идеи своего знаменитого предшественника и учителя.

Примечательно и то обстоятельство, что через образ Дмитрия Алексеева Соловьев в середине 90-х гг. первый наметил этот тип убеж-

¹ Там же. С. 190.

денного русского нищеанца, ставшего своего рода антигероем времени. В отличие от героев времени эпохи романтизма, соловьевский нищеанец не страдает от непонимания обществом его душевных устремлений, наоборот, он стремится подчинить себе социум, частью которого он является, он не противопоставляет себя свету, а стремится овладеть им и царствовать над миром.

Название романа, как мы предполагаем, была навеяно, известным с 1860-х гг. бодлеровским сборником «Цветы зла», где известный французский поэт писал, что его стихи, «эти болезненные цветы», как выражение полного посвящения «учителю и другу Теофилю Готье»¹, а стихотворном вступлении содержится четверостишие, которое могло бы стать эпиграфом к соловьевскому роману:

Сам Дьявол нас влечет сетями преступленья
И, смело шествуя среди зловонной тьмы,
Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы
Без дрожи ужаса хватаем наслажденья².

В таком контексте встает вопрос о художественном методе романа: реализм, или модернизм? Произведение было создано на рубеже веков, но Всеволод Соловьев остался верен реалистической манере, в романе он не производит экспериментов с формой и композицией, типы героев вполне узнаваемы и конкретны, но во всем произведении сквозит авторская горечь, связанная с глубоким личным неприятием нищеанства как философского, парарелигиозного и этического учения.

Смысл заглавия романа в таком контексте обретает ясность. «Бездна» — эта та антипочва, то моральное разложение, которое, как зло в христианском понимании, лишено онтологического статуса, та антипочва, которая тем не менее обладает своим отрицательным обаянием. «Цветы» (заметим не плоды) — это то, что на ней произрастает, то, что несет гибель.

В модном тогда нищеанстве, по мнению Всеволода Соловьева, заключается угроза нравственной и социальной жизни, угроза сформировавшаяся в на рубеже XIX—XX столетий, потому изображая своего антигероя, не лишённого некоторых романтических черт³, писатель отвечал на вызовы своего времени.

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С. 12.

² Там же. С. 13

³ В этом можно усмотреть некоторую преемственность героям времени эпохи романтизма.

В.Л. Гайдук (Москва)

Конструирование социалистического человека в дневниках Г.О. Гаузнера

Гаузнер Григорий Осипович (настоящая фамилия Гузнер¹) родился в 1906 г., в своей автобиографии, хранящейся в личном деле студента Высшего литературно-художественного института им. В.Я. Брюсова, обозначил свой род деятельности как «литературный журналист»². Г.О. Гаузнером было написано две книги очерков «Невиданная Япония»³ и «9 лет в поисках необыкновенного»⁴.

В личном фонде К.Л. Зелинского в составе коллекции документов Г.О. Гаузнера сохранились дневниковые записи и записные книжки Г.О. Гаузнера. Всего сохранилось две единицы хранения, которые можно отнести собственно к дневникам⁵ и две единицы хранения, в которых объединены различные разрозненные листы рукописей, записные книжки и выписки из книг⁶. Две единицы, о которых говорилось ранее, являются, по сути, рукописным дневником⁷ и его машинописной копией⁸. Примерная датировка дневников и записных книжек — начало 30-х гг. XX в. На папке указано, что авторство машинописной копии также принадлежит Г.О. Гаузнеру, что является спорным утверждением. Во-первых, в машинописной копии присутствуют сноски, в которых о Г.О. Гаузнере говорится в третьем лице, например: «К этому времени относится чтение Гаузнером “Путешествия в Италию” Гете. В его дневнике большие выписки оттуда»⁹. Во-вторых, в машинописной копии дневника есть рукописные вставки, в которых восстанавливаются записи от отдельных дат, взятые из рукописного дневника. Сопоставление почерка, которым выполнены вставки с почерком Г.О. Гаузнера приводит к отрицательному результату: вставки сделаны не Г.О. Гаузнером.

Предположительно рукописная копия дневника была сделана для ее дальнейшей публикации. В машинописной копии отсутствуют большие куски рукописного дневника, в которых Г.О. Гаузнер подробно описывает конструирование себя как социалистического человека. На машинописной копии стоит заголовок: «Рабочий дневник»¹⁰, в эту копию дневников включены все записи, которые относятся к творческому процессу писателя: его размышления об особенностях языка разных писателей и поэтов, попытка найти свой собственный неповторимый стиль и т.д. Такая важная линия дневников Г.О. Гаузнера как «журнал поведения» в этой копии практически от-

¹ Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей и общественных деятелей. В 4 т. Т.1 // [Электронный ресурс] режим доступа: www.feb-web.ru/feb/masanov/map/0.html?cmd=0

² РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 282. Л. 2.

³ Гаузнер Г.О. Невиданная Япония. М., 1929.

⁴ Он же. 9 лет в поисках необыкновенного. М., 1934.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036 и Ед. хр. 1037.

⁶ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1038 и Ед. хр. 1039.

⁷ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036.

⁸ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1037.

⁹ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1037. Л. 7.

¹⁰ Там же. Л. 1.

сутствует.

«Журнал поведения» — это термин самого Г.О. Гаузнера. В записи от 16 февраля 1931 г. значится: «Я снова начинаю журнал поведения, с целью добиться сначала возможно большей внутренней свободы, а потом быть собой и во вне, не боясь ничего»¹. В журнале поведения выстраивается некий идеальный образ человека-писателя, к которому стремится автор журнала. Идеальный образ — это, по мнению Г.О. Гаузнера, образ человека трудолюбивого и умеющего жить в коллективе, но при этом обладающего своей индивидуальностью.

На протяжении всего дневника прослеживается мотив, который условно можно обозначить как мотив «должен/не должен». Автор намеренно вводит дихотомию своей настоящей жизни и жизни идеальной, к которой он стремится. На принципе этого противопоставления и строится весь журнал поведения: «Меня мучает то, что я не могу работать, что я теряю время, что я празден. А ведь я *должен* работать. Я знаю, что я должен делать, как я должен делать, вот я поднимаю руки к работе и они падают бессильно»² (выд. Г.О. Гаузнером).

Примечательно, что Г.О. Гаузнер называет время, в котором он живет переходным: «Я такой же, как миллионы людей переходного времени в Союзе»³. В работе В. Паперного «Культура два»⁴ автором обозначаются две модели культуры: культура один и культура два, культура один отождествляется с 20-ми гг. XX в., а культура два — с 30-50-ми гг. XX в.⁵

Если взять за основу характеристики, предложенные В. Паперным для обозначения культуры один и культуры два, то можно увидеть, что образ идеального человека, предложенный Г.О. Гаузнером соответствует в большей мере культуре один. В. Паперный обозначил 13 пар противоположных признаков, которые характеризуют каждую из моделей культуры: начало-конец⁶, движение-неподвижность, горизонтальное-вертикальное, равномерное-иерархичное, коллективное-индивидуальное, неживое-живое, понятие-имя, добро-зло, немота-слово, импровизация-ноты, целесообразное-художественное, реализм-правда, дело-суд. Конечно, следует принимать во внимание, что разграничение советской культуры на два типа весьма условно и было предложено только в 70-е гг. XX в. Деятели советской культуры 20—30-х гг. XX в. никогда не употребляли терминов культура один и культура два, но все-таки попробуем применить модель культуры один для анализа дневников Г.О. Гаузнера.

Настоящее время становится отправной точной дневниковых записей Г.О. Гаузнера. Именно в настоящем времени существует те черты автора, от которых он стремится избавиться в будущем. «Я страшно вял и печален. Я должен стать веселее и погнать свою кровь побыстрей»⁷, «я не умею долго думать об одном <...> Я должен построить свое внимание»⁸. Автор дневника стремится уничтожить «в себе чер-

¹ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 33.

² РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 44 об.

³ Там же. Л. 35 об.

⁴ Паперный В. Культура два. М., 2011.

⁵ Там же. С 19.

⁶ первое слово в паре характеризует культуру один, второе — культуру два.

⁷ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 47.

⁸ Там же. Л. 47 об.

ты старого мира и превратиться в социалистического человека»¹, посредством переделки себя. Мотив настоящее—будущее, характерный для культуры один, становится основополагающей линией времени дневников. Прошлое появляется на страницах дневников только в негативной коннотации чего-то устаревшего, отжившего и ненужного.

Стремление к идеалу обозначает следующую черту культуры один — движение. Движение понимается здесь и как физическое перемещение в пространстве и как достижение определенной цели. Цель для Г.О. Гаузнера — сконструировать себя как человека нового общества, социалистического человека. Мотив перемещения в пространстве также близок автору: «Должно увидеть до 26 лет и увидеть через очки какого-нибудь дела: завод, деревню, новый город, армию, Америку и обдумывать все это всерьез, чтобы быть способным потом составить хронику XX столетия»². Путешествия необходимы автору не как способ существования, а как способ получения некоторого опыта, который может стать отправной точкой для его литературных произведений. Неслучайно после путешествия по Японии Г.О. Гаузнер пишет сборник очерков «Невиданная Япония». И физическое и духовное движение автора подчиняется одной цели: стать человеком нового типа.

На страницах дневника мало говорится о советском человеке, советском писателе, большее внимание уделяется классовой принадлежности и пролетарскому, социалистическому писателю. Свою задачу как писателя он видит в том, чтобы «прочно войти в класс»³, стать частью этого класса и писать об этом классе. Г.О. Гаузнер считает себя интеллигентом, с этой интеллигентностью отчасти он и ведет борьбу: «Я должен уничтожить в себе остатки «интеллигента», неловкого кабинетного человека, боящегося жизни, подпольного, не умеющего сделать жизнь и стоящую не над ней, а ниже ее»⁴. Эту особенность дневников Г.О. Гаузнера можно обозначить, используя термин В. Паперного, как горизонтальность, т.е. определения себя не через вертикальные структуры, такие как государство, а через горизонтальные, такие как класс⁵.

Идеи равенства и коллективности, сопряженные с идеей класса, которые характеризуют культуру один, также находят свое место на страницах дневников Г.О. Гаузнера. Идея равенства сводится автором к умению быть со всеми равным⁶, т.е. разговаривать со всеми одинаково, не выделять словами, интонациями, манерой разговора кого-то индивидуально. Для Г.О. Гаузнера индивидуальность, с одной стороны, является сугубо отрицательной чертой, от которой необходимо избавиться, т.к. «Должно: 1. Жить в коллективе. 2. Жить в массах», но с другой стороны, она не должна полностью уничтожаться, т.к. — «...но быть собой» (выд. — Г.О. Гаузнером).

Можно предположить, что человек для Г.О. Гаузнера является некой машиной, из памяти которой можно удалить один алгоритм и по-

¹ Там же. Л. 219 об.

² Там же. Л. 246.

³ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 218 об.

⁴ Там же. Л. 34 об.

⁵ Паперный В. Указ. соч. С. 73.

⁶ РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 41.

⁷ Там же. Л. 36.

ставить на это место другой, более подходящий. Важно, что преобразование Г.О. Гаузнера должно произойти не как некоторое чудо, а путем долгой и кропотливой работы над собой. Журнал поведения ведется автором с целью пристального наблюдения за своей и жизнью и постоянной саморефлексии, которая должна сказать, в правильном ли направлении движется автор, правильно ли он себя конструирует. Метод достижения поставленной цели — «работа над собой»¹.

Попутно с конструированием самого себя Г.О. Гаузнер начинает конструировать свой роман, под рабочим названием «Гаузнер преобразенный»². Центральным героем романа становится сам автор, к концу романа он должен стать социалистическим человеком. Роман Г.О. Гаузнером закончен не был, можно предположить, что он ждал окончания эксперимента с самим собой, но его внезапная смерть в 1934 г. не дала эксперименту завершиться.

Таким образом, Г.О. Гаузнер, являясь человеком переходной эпохи, как он сам себя называет, стремится следовать идеалам той культуры, которая является в начале 30-х гг. уходящей. Само стремление «сконструировать» свою жизнь, являться творцом жизни и творцом самого себя отсылает нас скорее к лозунгам авангардистов, нежели к лозунгам соцреалистов. Чрезмерная сконцентрированность дневников на личности автора отличает дневники Г.О. Гаузнера от дневников его современников М.М. Пришвина, К.И. Чуковского, Б.М. Эйхенбаума.

¹ РГАЛИ. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 246.

² РГАЛИ. Оп. 1. Ед. хр. 1037. Л. 28.

В.В. Коркунов (Кимры—Москва)

Образы санитарок в цикле Беллы Ахмадулиной «Глубокий обморок»: к вопросу о героине времени в художественной литературе

В 2010 г. — в августе и сентябре — я встретился с двумя санитарками, двумя Танями, ставшими героинями цикла Б. А. Ахмадулиной «Глубокий обморок». Именно их образ, а точнее, одной из двух Тань — Быковой — стал центральным в части цикла, озаглавленной «Помышление о Кимрах»¹. В письме к Наталье Ивановой, опубликованном в «Знамени»² (№ 1, 2001 г.), Ахмадулина отзывалась о санитарке так: «Таня Быкова — реальное, чрезвычайно милое лицо, чудесный русский характер, сохранивший благородную кимрскую старинность, когда-то знаменитую, теперь повреждённую и оскудевшую, к счастью, не совсем»³. Исходя из этого понятно, что искренность сравнения Тани с Ариной Родионовной, проявившегося в «Памяти Симона Чиковани» («Как Таня к няне, я прикину к Тане...») была абсолютно не наносной.

Для того чтобы встретиться с санитарками, пришлось отправиться в Тверь, куда в 2007 г. переехала одна из Тань — Коростелёва (порой Ахмадулина в письмах путала их), вторая же — Быкова — так и жила в Кимрах и продолжала наездами дежурить в столичных больницах.

Отметим, что образ санитарок в стихах Б. А. Ахмадулиной в некоторой степени собирательный. «Кимрские жёны», которых нужда заставила отправиться в Москву «на ловлю нищенской зарплаты», периодически смешиваются. Из одной Тани — Коростелёвой — может «выглянуть» Таня Быкова, которая, в свою очередь, может предстать в ипостаси Люды Степановой. О последней сказано опосредовано: «Степанов-дед учён был Соловками...», однако есть и второе, «таинственное появление» — в примечании Ахмадулиной, существующем в одном экземпляре!

В моих руках сборник стихотворений Ахмадулиной «Возле ёлки», в котором на 27-й странице рукой Б.А. внесено авторское примечание⁴. Текст, ему предшествовавший, таков:

Бумаги кроткой понимаю просьбу:
остановись! Остановлюсь вот-вот,
но как мне скрыть,

что Таня кошку Фросю,
для форсу, Табуреткиной зовёт.

Казалось бы, всё на своих местах — кошка «с исконно русским прозвищем», сама по себе «анекдотическая» ситуация, да и Таня... Меж тем, искусство вступило в противоречие с фактами. Кошка Фрося Табуреткина принадлежала не Тане, а Люде, даже не упомянутой Ах-

¹ Ахмадулина Б. Влечёт меня старинный слог. М. ЭКСМО, 2007. С. 464—467.

² Знамя. 2001. № 1. [Электронный ресурс] // <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/1/ahmadul.html>.

³ Ахмадулина Б. Блаженство бытия // «Знамя». 2001. № 1. [Электронный ресурс:] // <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/1/ahmadul.html>.

⁴ Ахмадулина Б. Возле ёлки. СПб: Пушкинский фонд, 1999. С. 27.

⁵ Ахмадулина Б. Возле ёлки. С. 27.

мадулиной «в общем списке» сестёр и санитарок («Две Тани, Надя, Лена — все из Кимр...»). Казалось бы, вполне естественное допущение, необходимое для придания художественному произведению целостности, вызвало у простых «душой и словом» кимрячек удивление — ошибка-то налицо! Ахмадулина, услышав разговор санитарок, улыбнулась и приписала внизу страницы подаренного Татьяне Быковой экземпляра следующее: «На самом деле кошка Фрэнс Табуреткина принадлежит Люде Степановой (примечание автора)»¹.

Факт малозначительный, хотя и представляющий определённый интерес: трепетное отношение друг к другу, правдивость, честность и непосредственность женщин, приехавших из Кимр в Боткинскую больницу, подкупили Ахмадулину. Она не просто привечала их и беседовала о жизни и Кимрах, она дарила подарки, посвящала стихи, писала письма... Что-то, сохранившееся в этих женщинах, волновало поэта и вызывало в ней, помимо интереса, такое же отношение — трепетное и внимательное.

Чтобы избежать путаницы («образы Тань» так и стремятся переплестись), я не буду приводить выдержки из беседы с Татьяной Коростелёвой, они опубликованы в одном из номеров журнала «Знамя»², обратимся к воспоминаниям Татьяны Быковой и Галины Колосовой. Все беседы записаны мною на диктофон.

«Мы работали посуточно, — вспоминает Татьяна Анатольевна. — Осенью, когда ездили на электричках в Москву, вагоны отапливались очень плохо. Когда начались холода, мы приезжали всё мороженые, замёрзшие. И спешили в больницу — отогреваться». Тогда-то, после одного из «мороженных» приездов, Татьяна Анатольевна встретила с новой пациенткой. «Ой, девчонки, вы откуда?» — запомнился Татьяне первый вопрос. «Из Кимр», — отвечают. И тут же новый вопрос: «А где это?». И те наперебой начали рассказывать о Волге, которая «прямо за домом», о храмах, в которых рассказывают Богу о своих бедах и милости испрашивают... «Я рассказывала, какие у нас достопримечательности есть, — продолжает Татьяна Быкова. — Что много народу работало на Савёловском заводе, что места в Кимрах — залюбуешься... Говорили и о том, что со времён Петра I сапоги шили, а ещё было предание, что придворные дамы, когда случайно беременели, рожали и кимрским няням отдавали своих детишек, отправляли их в Кимры».

Многое из рассказов санитарок, больничных случаев и событий находило отражение в «Глубоком обмороке». Эта констатация больничной жизни, многомерная, многосюжетная при ближайшем рассмотрении, с расстояния представляется отражением небольшого мирка, в который попали самые разные люди, вынужденные какое-то время находиться вместе. Они находят общее друг в друге, близкое, объединённое абстрактной бедой: болезнью тела — со стороны пациентов и болезнью души — со стороны общества, забросившей, надо полагать, не только «кимрских жён» в больничный мир. И нянечки, кимрские нянечки, ухаживали теперь не за нежеланными детьми придворных

¹ Копия данной правки находится в моём домашнем архиве; оригинал книги принадлежит Т.А. Быковой.

² Коркунов В.В. Столица сердца Беллы Ахмадулиной // «Знамя». 2011. № 9. С. 199—209.

дам (тут можно вспомнить Алексея Толстого и его «Петра I», где в одном из эпизодов появляется баба-кимрянка Домна Вахрамеева), а за пациентами Боткинской больницы.

«Она к людям относилась с уважением, к тем, которые помогают, — вспоминает Татьяна Быкова. — Её дочери навещали, Лиза и Аня. Бывало, я приду в палату, они сразу вставали. Белла Ахатовна говорила, что они так привыкли — очень уважительно всегда с няней общались. “Мы в разъездах с Борисом, — говорила. — Дочки с няней оставались”». Поэтому и полны особой теплотой строки Ахмадулиной о Тане Быковой — няне, незримиыми нитями, связывая её с другой, всем известной няней: «...“Я Вам пишу”... — вот и пиши, радей! / Как Таня к няне, я приникну к Тане».

И годы спустя не забыла Ахмадулина о скромной санитарке из городка, где «Волга за окном». Когда персонал корпуса, где трудились кимрячки, готовился отмечать наступающий 1999-й год, в отделении раздался телефонный звонок. «“Тань, тебя к телефону”, — вспоминает о неожиданном звонке Татьяна Анатольевна. — Подхожу. Белла Ахатовна: “Таня, приезжайте ко мне, у меня здесь подарки для Вас”». Так и появились в доме Татьяны Быковой Санта Клаус, ныне квартирующий у внучки, но каждый год неизменно занимающий место у ёлки; рукавицы, которые сколько холодов и электричек повидали на своём веку, но до сих пор служат хозяйке верой и правдой; термос: «Его Борис Асафович привёз. Белла Ахатовна говорила ему: “Привези, Таня замёрзает!” И этот термос у меня 11 лет был. Но в марте на кухне пожар случился, и термос сгорел тоже... А я с ним в те годы в больницу ездила, согревал он меня...»

Пытается согреть меня — чаем — и Татьяна Анатольевна; мы ставляем на столе чашки, пытаюсь найти место среди книг, писем, газетных вырезок, фотографий. На одной из них Ахмадулина. На обороте рукой поэта написаны слова: «Милая, дорогая Танечка! От всей души моей желаю вам радости. Благоденствие трудно достижимо, но Ваше благо — в Вашей семье, в Вашем добром и светлом характере. Будем и мы считать, что посуда бьётся к счастью. Спасибо Вам! Ваша Белла Ахмадулина. 26 ноября 1998 г.»¹.

О том, что посуда у Татьяны Анатольевны не держится в руках, она со смехом рассказывает мне: «Вот у меня вечно из рук всё падает, начинаю мыть посуду — всё разлетается. Бывает, даже так, что и пить-то не из чего». О том, что разбитое — к счастью, Ахмадулина написала не только на подаренной фотографии, разбитый сервиз оказался и в «Глубоком обмороке»: «...грохнулось приданое сервиза, / своею волей быть не пожелав». И позже: «Сегодня — дети дедовскую чашу / раскокали о мыльный водоём. / Я говорю ей: — Таня, это к счастью! — / Вдыхаем и смеёмся с ней вдвоём».

Образ Тани запечатлён не только в «Глубоком обмороке». Ещё в двух стихотворениях Б. А. Ахмадулиной: «Памяти Симона Чиковани» (из цикла «Сны о Грузии») и «Шесть дней небытия не суть нули...» (из цикла «Блаженство бытия 1999—2000») появилась её «любимица»

¹ Копия фотографии и подписи, сделанной рукой Б.А., хранится в моём домашнем архиве.

² Ахмадулина Б. Влечёт меня старинный слог... С. 470.

Татьяна¹. Да и как было не появиться, коли одиночеством наполнялись большие ночи: «В ночи мой почерк прихотлив, заядл. / Но всё-таки — какая одинокость: / “Скорбященским” кладбищем ум занять / и капельницы славить одноногость»²; Татьяна, по мере сил, скрашивала его, заходила вечером в палату и... забывала про время.

«“Пойду я мыться”, — говорю Розе, — продолжает вспоминать Татьяна Быкова. — Та в ответ: “Ну, иди”. А я зайду по дороге к Белле Ахатовне, про всё забуду! Девчонки смотрят: нет меня и нет, думают: ну, наверное, Таня упала, пойдут искать меня... И находят — у неё. И там у нас целые посиделки, всегда привечала нас, никогда не чуралась...».

Однажды Татьяна прибежала к Ахмадулиной в слезах: ходила в реанимацию, что в соседнем корпусе, и увидела женщину на каталке, покрытую простынёй, одни волосы видны... И это «происшествие» попало в «одиночество» больничных ночей: «...вошла, рыдая, санитарка Таня...» потому, что «особенно Татьяну потрясла / волос ещё живая беззащитность...» (из стихотворения «Шесть дней небытия не суть нули...»)

В стихотворении «Памяти Симона Чиковани» отразилась дочь Татьяны — Ольга, русская по национальности, но — похожая на грузинку. Между Грузией и Россией оказались и Татьяна, и бывший её муж — ныне покойный — Вова, и дочь Ольга. «Смещение имен, времен и Кимр / с тем краем, что зовется: Сакартвело, — / безгрешно», — говорит Ахмадулина в конце стихотворения. В самом деле. Кимры — образ уходящей России, стал связующей ниточкой между прошлым и настоящим, между людьми и странами, тем более что и в Кимрах, в семье «любимицы» Тани, нашлась «грузинка» Ольга³!

Герой времени — категория, которая не получила до сих пор строго определения. С одной стороны, очевидна уникальность «героя», с другой — он оказывается одним из многих, воплощающих особенности «времени». Образы простых женщин, санитарок, возникающие в поздних текстах Б. Ахмадулиной снова и снова — попытка отыскать героя времени рядом, в мире все более ограниченном и — парадоксальным образом — насыщенном впечатлениями и переживаниями.

¹ Ахмадулина Белла Озябший гиацинт. М.: Астрель: Олимп, 2009. С. 209—215; 191—200.

² Ахмадулина Б. Влечёт меня старинный слог... С. 468.

³ Фотография Ольги также находится в моём домашнем архиве.

О.А. Скубач (Барнаул)

Рассказы о героях: Механизмы формирования идеологии советского подвига

Специфическая идеология героизма формируется в Советской России не сразу. Начало новой эпохи, наполненное историческими бурями и потрясениями, может показаться, предоставляет богатые возможности для проявления героических сторон человеческой природы. Однако память о подвигах революционной поры сводится к сравнительно небогатому списку имен, среди которых подавляющее большинство — руководители революционного движения и военачальники, прославленные не столько героизмом конкретных деяний, сколько общей продуктивностью усилий по утверждению новой власти: В.К. Блюхер, С.М. Буденный, товарищ Артем (Ф.А. Сергеев), Г.И. Котовский, М.В. Фрунзе, В.И. Чапаев, Н.А. Щорс. Этой вполне лаконичной картине соответствует скудость наградной системы: вплоть до 1930 г. единственной наградой в Советском Союзе был орден Красного Знамени.

Революционная эпоха коллективистские ценности ставит неизмеримо выше, чем любые проявления индивидуализма. Характеризуя советские 1920-е, В. Паперный писал: «Культура I в соответствии со своими эгалитарно-энтропийными устремлениями почти не выделяет отдельного человека из массы, она его, в сущности, не видит. Субъектом всякого действия для Культуры I является коллектив»¹. Элементарная семантика подвига, предполагающая выделенность, персонализацию особо значимой личности, противоречит духу культуры, в которой обособиться от коллектива — зазорно, как минимум. Художественная литература, в силу своей специфики призванная воспроизводить ментальные стратегии культуры, сохранила примеры такого самоотрицания. В романе Д. Фурманова «Чапаев» (1923) попытка наградить красноармейцев, проявивших себя в Чишминском сражении, заканчивается конфузом — бойцы дружно отказываются от награды: «Один из геройских, особенно отличившихся полков наград не принял. Красноармейцы и командиры, которым награды были присуждены, заявили, что все они, всем полком, одинаково мужественно и честно защищали Советскую республику, что нет среди них ни дурных, ни хороших, а трусов и подавно нет, потому что с ними разделились бы свои же ребята. “Мы желаем остаться без всяких наград, — заявили они. — Мы в полку своим будем все одинаковые...”»² «В те времена подобные случаи были очень, очень частым явлением <...>», — комментирует рассказчик. — «На дело смотрели как-то особенно просто, непосредственно, совершенно бескорыстно: “Зачем я буду первым? Пусть буду равным. Чем сосед мой хуже, чем он лучше меня?”»³. Тот же принцип самовосприятия демонстрирует один из персонажей горьковских «Рассказов о героях» (1930—1931). Внешне совершенно непрезентабельный Заусайлов в беседе со случайными попутчиками раскрывается как способный к рядовым поступкам человек с героиче-

¹ Паперный В. Культура 2. М., 1996. С. 145.

² Фурманов Д. Чапаев. М., 1981. С. 215.

³ Там же.

ским прошлым. Однако особенным Заусайлов кажется лишь на сравнительно заурядном фоне рубежа 1920—1930-х гг., в контексте же первых послереволюционных лет его судьба — норма, а не исключение из правил: «— Герой, значит, вы, — сказала одна из девиц. — В гражданскую войну за Советы мы все героини были...»¹.

Подвиги периода гражданской войны воспринимаются современниками как подвиги коллективные, а потому — анонимные. По большому счету, эта эпоха не нуждается в героях. Редкие исключения здесь, скорее, подтверждают общее правило. Следует признать, к тому же, что пантеон героев начала 1920-х гг. создавался, по преимуществу, агитпропом позднейшего периода. Фильм братьев Васильевых о Чапаеве², песня³ и фильм⁴ о Щорсе, книга⁵ и фильм⁶ о Котовском создавались в 1930-х — начале 1940-х гг. Материал для героизации был предоставлен эпохой гражданской войны, но сами герои родились позднее — в тот момент, когда были отработаны пропагандистские механизмы создания концепта подвига.

Активное формирование идеологии героизма началось в стране в 1930 г., когда впервые была модернизирована наградная система СССР, и продолжалось на протяжении всего десятилетия. В период Великой Отечественной войны концепция героизма, несомненно, достигает кульминации. СССР — единственная страна, где статус героя был формально институционализирован, превратившись в официальное звание «Герой Советского Союза» (в 1934 г.). Сложный, разветвленный пантеон героев 1941—1945 гг. не идет ни в какое сравнение со скудным списком отличившихся в гражданскую войну. Определяющим фактором здесь является не столько количество действительных проявлений мужества, сколько великолепно отлаженная работа идеологического аппарата, выполняющего роль своего рода фабрики по созданию Героев.

Понятие подвига условно, конвенционально. В реальной военной ситуации грань, которая отличает героическое поведение от поступков, вызванных пребыванием в экстремальной ситуации, часто бывает попросту неощутима. Тонкий и умный наблюдатель фронтовых будней, А. Твардовский, в своих военных тетрадях вспоминает характернейший случай: «Человек в первое утро войны вылетел по тревоге, сгоряча сбил шесть самолетов противника, затем был сам сбит. <...> Самое сильное его переживание в этих боях первого утра был страх, что это не война, а какое-нибудь недоразумение и он, Данилов, сбив шесть немецких бомбардировщиков, наделал, может быть, непоправимых бед. Но когда его подбили и пытались добить на земле два "мессера" из пулеметов, когда он ползал во ржи, преследуемый ими, он таки уверился, что это война, и на душе у него отлегло: все в порядке, не виноват, а, наоборот, молодец. <...> Казалось, что он до сих пор

¹ Горький М. Рассказы о героях // Горький М. Полное собр. соч.: в 25 т. Т. 20. Рассказы, очерки, воспоминания (1924—1935). М., 1974. С. 293.

² «Чапаев», 1934 г.

³ «Песня о Щорсе», муз. М. Блантера, сл. М. Голодного, 1935 г.

⁴ «Щорс», реж. А. Довженко, 1939 г.

⁵ Шмерлинг В. Котовский (Серия ЖЗЛ). 1937.

⁶ «Котовский», реж. А. Файнциммер, 1942 г.

еще сам радуется, что все обошлось так благополучно»¹. Подвиг делает подвигом отнюдь не характер самого деяния, а совокупность внешних условий. Ошибиться легко: один и тот же поступок оценивается диаметрально противоположно в зависимости от того, война ли случилась, или «какое-нибудь недоразумение». «Трудно на войне выбрать день, когда наиболее выгодно погибнуть, выгодно — в смысле того следа, который оставит твой подвиг и гибель в памяти товарищей, армии, народа»², — разворачивает А. Твардовский ту же мысль в очерке о финской кампании 1939—1940 гг., принесшей, как известно, изрядный урожай трупов, но не героев.

Не стоит даже и упоминать о том, что одни и те же формы поведения советских и вражеских солдат рассматриваются в предельно полярной системе мер и оценок. Вот, например, история, рассказанная военкору Твардовскому «жителем некогда прифронтовой <...> стороны»: в глухой лесной деревушке, в то время, когда фронт уже далеко ушел на запад, внезапно начался артиллерийский обстрел. В поисках ведущего огонь орудия местные жители забираются далеко в чащу леса и там, наконец, обнаруживают стрелка: «На полянке стояла легкая полевая пушка, вокруг валялись снарядные ящики, прикрытые давно осыпавшимся хворостом, а возле пушки управлялся единственный совершенно одичалого вида немец»³. Понятно, что эта обреченная и одинокая война вполне могла бы стать сюжетом очередной легенды, будь ее персонаж на «правильной» стороне. Однако то, что делает советского война героем, в немецком исполнении представляется не более чем формой девиации: «Признаки безумия были налицо», — заключает рассказчик. — «Дикий, потерявший рассудок немец-окруженец палил и палил куда попало. Не могло быть и речи о том, чтобы живьем взять его. На оклик “хендехох” он с яростью начал кидаться ручными гранатами, и его пришлось прикончить»⁴. В другом очерке, посвященном взятию Кенигсберга, до последнего патрона сопротивляющиеся немцы аттестуются как «злые души, способные на все в отчаянии поражения»⁵.

Подвиги творятся не на поле боя, они рождаются позднее, благодаря работе идеологических механизмов. Первую встречу с будущим героем обеспечивает, как правило, военкор в сводке информбюро, на страницах газетного очерка или в журнальной статье. Затем наступает черед реакции представителей власти — от военного командования разного уровня вплоть до первого лица государства: известно, например, какую роль лично Сталин сыграл в канонизации Александра Матросова, вовсе не первого, кто в годы войны бросился на пулеметную амбразуру. Наконец, в случае положительной резолюции власти, вступают в дело все инструменты агитпропа, и в короткое время страна узнает о новом Герое. В этом контексте отнюдь не надуман вопрос об авторстве того или иного подвига. Возможно, имело бы смысл упоминать рядом с именем героя и имя корреспондента, снабдившего того

¹ Твардовский А. О героях // Твардовский А. Проза. Статьи. Письма. М., 1974. С. 329.

² Твардовский А. С Карельского перешейка (Из фронтовой тетради) // Там же. С. 173.

³ Твардовский А. Мировой дед // Там же. С. 346.

⁴ Там же.

⁵ Твардовский А. Кенигсберг // Там же. С. 370

путевой к славе: Н. Гастелло — П. Павленко и П. Крылов, Л. Чайкина — Б. Полевой, З. Космодемьянская — П. Лидов, А. Маресьев — Б. Полевой и т. д. Излишне говорить, что эта пропагандистская машина решает задачи не этические, но политико-идеологические: главное здесь — не соблности справедливость и награждать достойных, а создать серию примеров для подражания, готовых поведенческих шаблонов, которые бы подсказали, как действовать в экстремальной ситуации; гарантировать работу механизма самовоспроизводства подвигов, тот самый «массовый героизм». Несомненно, эти установки не исключают возможность фальсификации подвига, что, например, произошло в случае с историей о героическом сражении 28 панфиловцев¹. Вместе с тем, именно они, эти установки, определяют непосредственную специфику советского героизма.

Героический канон Великой Отечественной войны предполагает высокую оценку жертвенности в ущерб результативности. Даже поверхностный взгляд на статистику награждений Звездой «Героя Советского Союза» позволяет заметить очевидную закономерность: высшая награда СССР дается, особенно в первые военные годы, преимущественно посмертно. Эпоха явно предпочитает страстотерпцев: мученическая смерть здесь котируется неизмеримо выше, чем смеливость, инициативность, решительность, смекалка — обычные детерминанты героического поведения. Д. Лавриненко, самый результативный танкист советской армии времен Великой Отечественной войны, за 2,5 месяца участия в боях уничтоживший 52 танка — больше, чем кто бы то ни было другой в танковых войсках Советского Союза за весь период войны, — получил свою Звезду только в 1990 г. Лавриненко погиб в декабре 1941 г., но смерть его была негероической — причиной ее был случайный осколок, настигший танкиста уже после боя. Только в 1990 г., на излете советской эпохи, был награжден А. Маринеско — рекордсмен среди советских подводников по водоизмещению потопленных им судов. Так и не стал Героем Советского Союза З. Колобанов, превратившийся в живую легенду после беспрецедентного Войсковичского боя (20 августа 1941 г.), в ходе которого один лишь только колобановский КВ-1 подбил 22 немецких танка, всего же танковая рота под его командованием записала на свой счет 43 вражеских машины. Примеров подобной несправедливости в истории войны можно найти много. Исключение из этого правила было сделано лишь для летчиков-асов, в первую очередь, И. Кожедуба и А. Покрышкина, которым не потребовалось погибать, чтобы получить свою долю заслуженных наград. На другом полюсе этой шкалы — например, З. Космодемьянская, первая женщина, удостоенная в годы войны звания «Героя»: ее деятельность, с точки зрения военной прагматики, имела ничтожный результат, зато смерть, при всей — по большому счету — бесполезности, вполне укладывалась в каноны мученичества.

¹ В 1948 г. Главная военная прокуратура СССР провела специальное расследование обстоятельств боя у разъезда Дубосеково. В итоговом докладе был сделан вывод, что конкретные детали и обстоятельства боя являлись продуктом вымысла Александра Кривицкого, литературного секретаря редакции газеты «Красная звезда».

И.П. Смирнов охарактеризовал сталинскую культуру как мазохистскую в своей основе¹. Действительно, мазохистскими установками можно отчасти объяснить тягу к страданию и смерти, которую демонстрирует героический эпос войны. Откровенное проявление этой тенденции можно наблюдать в сюжетах, повествующих о гибели героя от рук «своих» — это один из самых распространенных мотивов в социалистической литературе о войне. В романе М. Бубеннова «Белая береза» (1942—1952) небольшой отряд, выходящий из немецкого окружения, оказывается под обстрелом советской артиллерии. Реакция героев примечательно иррациональна: несмотря на очевидную опасность, на то, что нелепое недоразумение и бесполезная смерть могут свести на нет усилия нескольких недель, они не могут совладать с радостью: «Андрею показалось, что его друзья сошли с ума: вокруг рвались снаряды, а они обнимались, смеялись и плакали счастливыми слезами...»². Смерть от рук «своих» соответствует высшей ступени в системе этических и эстетических мер советской эпохи. Погибший во время обстрела комиссар Яхно изображен в романе почти в полном соответствии с законами жанра агиографии: «— И сейчас лежит как живой. И улыбается». — Удивляется один из персонажей. — «Даже хоронить такого страшно. Никогда я не думал, что люди могут умирать с улыбкой»³.

Можно утверждать, что, по крайней мере, в военные годы мазохистские тенденции советского социума культивируются вполне целенаправленно. Страна, в которой главным преимуществом перед противником являлось численное превосходство ее населения и, соответственно, возможность постоянного возобновления кадров, училась этим преимуществом пользоваться. В отличие от Германии, поневоле вынужденной дорожить своими человеческими ресурсами, Советский Союз куда более трепетно относился к технике — она была дефицитным товаром, а не люди.

Не жизнью, патронами дорожа,
Гибли защитники рубежа⁴, —
пишет в 1943 г. Б. Богатков. «— Нас двести миллионов, всех не перевешаете»⁵ — самоотверженно бросает в лица своих врагов Таня, она же — Зоя Космодемьянская, героиня обессмертившего ее имя очерка П. Лидова. Несомненно, отнюдь не каждый, пожертвовавший своей жизнью в годы войны, был игрушкой идеологии. Но как найти границу, которая отделяет вынужденное от добровольного, внутреннее от свободного? Согласно статистическим подсчетам, демографические потери СССР в период Великой Отечественной войны составили 26,6 миллионов⁶. Какая-то часть от этого астрономического числа — не только на совести врага, но и представляет собой результат усилий советского агитпропа.

¹ Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

² Бубеннов М. Белая береза. М., 1978. С. 231.

³ Там же. С. 233.

⁴ Богатков Б. Девять ноль-ноль // До последнего дыхания. Стихи советских поэтов, павших в Великой Отечественной войне. М., 1985. С. 46.

⁵ Лидов П. Таня // Военная публицистика и фронтовые очерки. М., 1966. С. 75.

⁶ Россия и СССР в войнах XX века: Потери вооруженных сил. Статистическое исследование / под ред. Г.Ф. Кривошеева. М., 2001

И.В. Мотеюнайте (Псков)

Растянувшееся настоящее: Еще раз о герое времени у Шукшина

В.М. Шукшин, несмотря на написанные им два романа и киноповесть, для читателя остается, прежде всего, автором рассказов. Практически при жизни он стал классиком этого жанра: в соответствующей статье КЛЭ, том с которой вышел в 1971 г., его имя включено в ряд показательных авторов этого жанра¹. Для нас важно, что сюжеты подавляющего большинства шукшинских рассказов обращены к его современности, к советской действительности 1950—1960-х годов, что отличает их от его же романов, по сути исторических. Рассказы Шукшина представляют читателю обобщенную картину настоящего, которая словно сложена из мозаики.

Ко времени его творческой деятельности рассказ в русской литературе уже определился как отличный от новеллы и очерка. Не углубляясь в жанровую специфику шукшинского рассказа, отмечу его близость классическому для нашей литературы рассказу Чехова, с его лаконизмом событий и выверенностью сюжетного построения. Именно эти черты отличают рассказы Шукшина от рассказов, например, его современника Ю. Казакова, сосредоточенного на изображении состояния человека, длящегося из прошедшего в будущее, или нашей современницы Т. Толстой, стремящейся охватить всю жизнь героя. Шукшин лаконичнее в выборе событий и строже в композиции. Он, как правило, избирает один эпизод из жизни героя: поездку в город, написание письма, визит к соседям, покупку, суд, встречу и т.п. и ограничивает развитие сюжета началом и завершением действия, составляющего конкретную ситуацию. Таким образом, история предшествующей описываемому эпизоду жизни героя, как и последующей, читателю, как правило, неизвестна, человек раскрывается в эпизоде из актуального времени, «здесь и сейчас». Многочисленность рассказов и разнообразие отраженных в них героев и ситуаций, охватывающее недолгий период жизни, складываются в объемную, исторически достоверную и в высшей степени художественно убедительную картину определенного периода настоящего для советского человека. В ней определимы свои «сюжеты», связанные с соотношением исторических пластов времени.

Во-первых, настоящее у Шукшина сложно связано с прошлым. Встречающиеся в рассказах сопоставления прошлого и настоящего нечасты, но имеют общий эмоционально-оценочный вектор: раньше было хуже, голоднее, тяжелее, чем сейчас. При этом «плохое» прошлое маркировано двумя историческими событиями: коллективизацией и войной.

Сначала о войне. Ее влияние парадоксально ощущается в том, что эта еще не забытая беда позволяет героям радоваться миру. «Господи, думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо. (...) — Старая! — сказала она себе. — Гляди-ко, ишо раз жить собралась!.. Видали ее!»

¹ Нинов А. Рассказ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. Присказка—«Советская Россия» / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1971.

(с. 260)¹ Моменты переживания радости жизни, наполненности мгновения счастьем у героев не редки (см. «Охота жить», «Залетный», «Мастер», «Верую» и др.). Эта черта передаваемой Шукшиным атмосферы особенно явна с исторической дистанции: то, что другими и впоследствии осмыслялось драматичным, если не трагичным, например, послевоенное мужское пьянство и женское одиночество, у него утоплено в атмосфере активного жизнестроительства. Кроме того, читатель видит улучшение материального состояния героев, для которого их постоянная забота о деньгах служит лишь фоном. Шукшин отражает искреннюю и естественную веру людей в реальную возможность улучшения жизни. В большой мере все это обусловлено историческими обстоятельствами: перед нами изображение (причем изнутри ситуации) атмосферы эмоционального подъема и ощущения единства жителями СССР, вызванных инерцией совместного переживания великой трагедии. Советское «сейчас» в этот недолгий период, по Шукшину, характеризуется тем, что страна, постепенно и трудно, но оправляется после войны.

Коллективизация же отзывается в настоящем иначе, писатель акцентирует в этом историческом событии психологический аспект. Он упоминает все «повороты» в истории советской деревни: кроме коллективизации, это укрупнение колхозов и распространение промышленных заготовок в совхозах. Однако именно коллективизация — самое важное в истории событие, и она связывается автором с искажающим влиянием на характеры. В частности, передовики колхозного движения в описываемый момент (через 20—25 лет после коллективизации) показаны зачастую как скованные идеологическими стереотипами и оторванные от насущных человеческих потребностей и желаний («Бессовестные», «Мой зять украл машину дров»). Они склонны к хвастовству своими прежними идеологическими заслугами, но в современности обнаруживают ограниченность и часто жестокость. Немаловажно для рассматриваемой темы и то, что примеры скудости и тяжести жизни в деревне автор обычно связывает не с самой трудовой деятельностью на земле (она в нечастых воспоминаниях героев окрашена в ностальгические тона), а с войной или с устройством колхозов. Выразительную иллюстрацию осмысления коллективизации находим в статье «Нравственность есть Правда», где приводится эпизод из тридцатых годов: «Был у нас в селе (в тридцатые годы) Вася-дурочок... Не боялся ни буранов, ни морозов (зимой мог босиком ходить), не боялся строгого председателя сельсовета, не боялся даже нас, мальчишек, но... до поры. <...>

Кто-нибудь доставал из кармана лист бумаги, карандаш и вдруг кричал:

— Вася, в коммуно запишу!

Тут — все мы — дай бог ноги! Вася хватал что ни попадя и гнался за нами. Камни свистели над нашими головами. Могла быть беда. А когда Вася оставался один, он садился на дорогу и горько плакал»². Автор комментирует этот эпизод так: «Вот лет уже семь-восемь, как

¹ Здесь и далее рассказы Шукшина цитируются по изданию: Шукшин В.М. Рассказы. Лениздат, 1983, с указанием страниц в скобках.

² Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Шукшин В.М. Собр. соч. в 5 тт. Екатеринбург: «Уральский рабочий». Т. 5. Рассказы, публицистика. С. 402.

была коллективизация (а попытки с коммунами еще раньше), крестьянство претерпело невиданные изменения в своей жизни: была вера, был фанатизм, был страх, были радость и горе, и все это — на доверчивую душу мужика, и душа эта содрогнулась. И это болезненное движение народной души, этот крутой излом в его судьбе печальным образом навсегда остался жить в одном человеке»¹.

В рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» описанный выше душевный надлом Шукшин отражает в реплике старшего героя:

— У тебя какой-то кулацкий уклон, дед, — сказал однажды Юрка в сердцах.

Старик долго молчал на это. Потом сказал непонятно:

— Ставай, проклятый заклеменный!.. — И высморкался смачно сперва из одной ноздри, потом из другой. Вытер нос подолом рубахи и заключил:

— Ты ба, наверно, комиссаром у их был. Тогда молодые были комиссарами.

Юрке это польстило.

— Не проклятый, а — проклятьем, — поправил он.

— Насчет уклона-то... смотри не вякни где. А то придут, огород урежут. У меня там сотки четыре лишка есть.

— Нужно мне» (с. 71).

Совершенно очевидно, что цитированием «Интернационала» герой скрывает никуда не ушедший за двадцать лет страх и пытается таким странным и виртуозным способом, так сказать, заявить о своей политической лояльности.

В таком же, психологическом ракурсе Шукшин подает и другой специфичный уже для его современности момент: крестьяне получили паспорта и началась хрущевская миграция в город. Одной из важнейших примет эпохи стал разрыв между живущими в деревне и уехавшими из нее. Напомню, что писатель считал началом своей настоящей литературной деятельности рассказ «Критики» (1964); конфликт в нем возникает между жителями села и их московскими родственниками. В дальнейшем Шукшин постоянно возвращается к этой теме и к этому конфликту в рассказах «Чудик», «Срезал», «Охота жить», «Сапожки», «Два письма», «Выбираю деревню на жительство» и многих других. Обостряя конфликт, он часто показывает разрыв между оставшимися в деревне и уехавшими в город родственниками, иногда родителями и детьми, дедами и внуками.

Именно эта историческая особенность шукшинской современности в полной мере отражена в его герое. Как неоднократно уже говорилось, специфика его «чудика» обусловлена его «промежуточностью» между городом и деревней, вызывающей психологический дискомфорт. Прочитав В.И. Коробова: «Разговор о Шукшине-«деревеннике» и Шукшине-«почвеннике» шел своим чередом, но с появлением новых его произведений стал обнаруживаться в критике уже и другой «крен»: главные герои Шукшина – «промежуточные». Те, которые от деревни отошли, а к городу не пристали, не вросли в него корнями, — потому-то страдают, скандалят и мучаются»².

¹ Там же. С. 402—403.

² Коробов В.И. Василий Шукшин: Вещее слово. М., 2009. [Электронный ресурс] // <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=1004625>.

Герои Шукшина не вписываются в рамки сложившегося в русской литературе типа «простого человека» тем, что они задают себе совсем не простые вопросы («Раскас», «Штрихи к портрету. *Некоторые конкретные мысли Н.Н. Князева, человека и гражданина*», «Забуксовал», «Микроскоп» и др.), будучи в социальном отношении не предназначенными для рефлексии: это шоферы, строители, механики, лесорубы и т.п. По широте и разнообразию палитры профессий Шукшин сопоставим с Чеховым в его юмористике. Разнообразие профессий призвано отразить многосоставность социума, в котором живут «чудики», и это отличает художественный мир писателя от традиционного деревенского мира и приближает его хронотоп к городскому. Место жизни человека и тип его деятельности у Шукшина вступают в сложные и часто конфликтные взаимодействия; исторические изменения, разрушая сложившиеся культурные стереотипы, определяют дисгармоничность складывающегося социального сознания: не только освобождают в человеке творческий потенциал, но и дезориентируют его.

Особенно явно подобное несоответствие, вызывающее психологический дискомфорт, обнаруживается при анализе восприятия шукшинскими героями города. Наследуя литературной традиции, Шукшин использует криптонимы в его обозначении («город Б», «город Н») или более типичное для эпохи «район». Наиболее распространенная характеристика: «ближайший от нас, весь почти деревянный, бывший купеческий, ровный и грязный» (с. 7). Из многочисленных и разнообразных смыслов архетипа города — цивилизационный центр, отвоеванное человеком у природы пространство, сложные формы социальности, — смыслов, порождающих представление об определенной культуре, для героя Шукшина не актуален ни один. Персонажи выделяют внешние, негативные характеристики, не складывающиеся в культурный образ. Характерен в этом отношении уже упомянутый рассказ «Критики». От москвичей читатель узнает о столице лишь одно: «У нас в Москве знаешь, сколько водят в отрезитель?..» (с. 43). Аналогично в описании Ленинграда в «Постскриптуме» выделены устройство жалюзи на гостиничных окнах, чистота туалета, множество столовых и прилавки магазинов, наполненность которых вызывает у гостя города ассоциации с коммунизмом (с. 331).

Высказывания персонажей о городе в целом выдают отсутствие реальных представлений, сформированных опытом. Например, в рассказе «Охота жить» характеристика молодого человека явно абсурдна и пародийна:

— Ты кем работал до этого? — поинтересовался Никитич.

— Я? Агентом по снабжению. По культурным связям с зарубежными странами. Вообще я был ученый. Я был доцентом на тему: «Что такое колорадский жук и как с ним бороться?» (с. 103).

Очевидный в данном герое хлестаковский комплекс — неудовлетворенность своим социальным положением — объясняет мифологизированность образа города для многих чудиков. Он, в русле сюжетной мифу амбивалентности, наделяется ценностью противоположными чертами: в сознании героев город может быть местом невозможного в реальности благополучия и счастья, и одновременно угрожающим человеку чужим пространством. Объединяющее свойство этого локуса — отторженность от него человека.

В рассказах Шукшина локализованные в городе происшествия относятся, как правило, к сфере обыденных забот: торговля (продажа

или покупка), посещение государственных служб, визит к родственникам или друзьям. Однако повседневность выступает не стабилизирующим началом жизни, а, наоборот, связана со сферой случайного, конфликтного, неожиданного. Поэтому городской хронотоп представлен докусами рынка, больницы, тюрьмы, общежития, вокзала, пивного ларька, автобусной станции, «передающими идею случайного, вынужденного, а потому искусственного объединения людей»¹. Исторически обусловленная возможность решения в городе (и только в городе) повседневных проблем, отчуждающая человека от властных социальных институтов и превращающая сельского жителя в маргинала, определяет и другой аспект мифологизации города: из обывательского опыта рождается представление о своеобразной земле обетованной. Наиболее общее представление о городском существовании, — абстрактная «красивая жизнь» с женщинами и шампанским, более легкая, чем в деревне. Обобщение автор дает в рассказе «Выбираю деревню на жительство»: «Когда-то, в начале тридцатых годов, великая сила, которая тогда передвигала народы, взяла и увела его из деревни. Он сперва тосковал в городе, потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, *можно прожить легче*» (выделено мною. — И.М.) (с. 346).

Наиболее отчетливо характеристики города как чужого мира представлены в рассказе «Первое знакомство с городом», где передано восприятие ребенка. По прибытии в город, он воспринимает это пространство через фольклорный, почти мифический код: как inferнальное. Оно характеризуется величиной («большие дома», «проехали пять таких деревень, как наша», «в большой комнате»), темнотой («приехали затемно», «темные переулки», «по бокам темных улиц и переулков») и чуждостью («Страшно здесь, все чужое можно легко заблудиться», «чуждо гудели под окнами провода» (с. 8—11)).

Этот аспект мифологизирующей тенденции — отчужденность человека от угрожающего ему мира «цивилизации» — доминирует в сознании шукшинского героя, неотвратимо погруженного в социальную среду, поскольку город у Шукшина предстает лишь со стороны сложных и неблагоприятных социальных отношений, и человек оказывается не готов к этой сложности.

Между тем, она во многом определяется одним простым обстоятельством: подавляющее большинство героев-горожан у Шукшина — это даже не вчерашние, а сегодняшние выходцы из той же деревни. Это иллюстрируется и историко-социологическими данными. В статье «Город из деревни: четыреста лет российской урбанизации» Борис Миронов подробно рассматривает двухвековой процесс урбанизации в России и в качестве его национальной специфики выделяет систематическое замедление и «сельскость» населения. О советском периоде он говорит следующее: «Прирост доли городского населения за 1917—1990 годы на 57 % (с 17 до 74 %) — сдвиг колоссальный, и его последствия не могли не быть соответствующими. Города не успевали перепаривать миллионы переселенцев и оказались в плену вчерашних кре-

¹ Тевс О.В. Семиотический аспект моделирования природы и социума в художественном мире В.М. Шукшина. Автореф... к.ф.н. Барнаул, 1999. С. 17.

стьян»¹. «Но и сами горожане были отнюдь не горожанами в истинном значении этого слова. В 1940—50-х годах... советские города были захвачены вчерашними крестьянами, <...> страна урбанизировалась, но сами города <...> одеревенчивались, в этом заключалась одна из характерных черт дивергентного с Западом, городского развития»², — пишет и другой исследователь, А.Г. Вишневский.

Однако статус горожанина все же был выше. Поэтому практически всегда герой, приехавший из деревни в город, оказывается обиженным его жителями, чувствует себя непонятым и несчастным. В этом странном феномене отражено влияние идеологии, утверждавшей диктатуру пролетариата, но и исторически сложившаяся черта социального сознания. О горожанине в Российской империи в указанной статье Миронова, например, говорится следующее: «Между тем городское сословие в сравнении с крестьянством находилось в привилегированном положении: имело право на частную собственность, было защищено законом, имело сословный суд, самоуправление, индивидуально вело свое хозяйство, купечество даже освобождалось от круговой ответственности»³. Шукшинский герой, являясь в этом отношении носителем социально-исторического сознания, с отстоявшимися в нем представлениями о распределении ролей, тем не менее, остро переживает ситуацию изнутри, как со-временную себе, и не может с ней смириться. В рассказе «Самолет», вошедшем в мини-цикл «Из детских лет Ивана Попова» (1968), герой-подросток сформулировал проблему прямо: «Городские ребята не любили нас, деревенских, смеялись над нами, презирали. Называли “чертями” и “рогалями»» (с. 28) и задал, кажется, основной вопрос Шукшина: «Откуда она бралась, эта злость, — такая осмысленная, не четырнадцатилетняя, обидная? Что, они не знали, что в деревне голодно?» (Там же).

Более тонко эта коллизия отражена в «Сапожках» (1970):

«Продавщица все глядела на него; в глазах ее, когда Сергей повнимательней посмотрел, действительно стояла белая ненависть. Сергей струсил... Молча поставил сапожок и пошел к кассе. “Что она?! Сдурела, что ли, — так злиться? Так же засохнуть можно, не доживя веку”.

Оказалось, шестьдесят пять рублей ровно. Без копеек. Сергей подал чек продавщице. В глаза ей не решался посмотреть, глядел выше тощей груди. “Большая, наверно”, — пожалел Сергей.

А продавщица чек не брала. Сергей поднял глаза... Теперь в глазах продавщицы была и ненависть, и какое-то еще странное удовольствие.

— Я прошу сапожки.

— На контроль, - негромко сказала она.

— Где это? — тоже негромко спросил Сергей, чувствуя, что и сам начинает ненавидеть сухопарую продавщицу.

Продавщица молчала. Смотрела.

— Где контроль-то? — Сергей улыбнулся прямо в глаза ей. — А? Да не гляди ты на меня, не гляди, милая, — женатый я. Я понимаю, что в меня сразу можно влюбиться, но... что я сделаю? Терпи уж, что

¹ *Миронов Б.* Город из деревни: четыреста лет российской урбанизации // «Отечественные записки». 2012. № 3 (48). [Электронный ресурс] // <http://magazines.russ.ru/oz/2012/3/m45.html>.

² *Вишневский А.Г.* Серп и рубль: консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998. С. 98.

³ *Миронов Б.* Указ соч.

сделаешь? Так где, говоришь, контроль-то?» (с. 195—196).

Герой преодолевает свой страх и выходит из сложной коммуникативной ситуации, переводя общение в иной регистр: из социального, объясняющего зависть и злость продавщицы, в биологический, если можно так сказать. Общение по каналу «горожанин — сельский житель» выстраивается трудно и вызывает дискомфорт, но обращение к природному, родовому (канал «мужчина — женщина») спасает ситуацию.

Этот и целый ряд других примеров убеждает, что оппозиция природа — цивилизация, глубоко осмысленная Шукшиным, является структурообразующей в его художественном мире. Ее непреходящая современность и актуальность обусловлена особенностями исторического развития страны и в послешукшинскую эпоху, ведь 1990-е гг. уже в России, а не в СССР отмечены, кроме всего прочего, и последней в XX веке миграцией деревни в город. Еще «в 1990 году среди 60-летних граждан насчитывалось лишь 15—17 % коренных горожан, среди 40-летних — 40 % и только среди 22-летних и более молодых — свыше 50 %. В целом доля коренных горожан в населении страны составляла всего около трети (37 %). Следовательно, к моменту распада СССР большинство его граждан (63 %) являлись еще по происхождению крестьянами и лишь по месту жительства — горожанами»¹. Поэтому «деревенскость российских городов и поныне часто определяет их лицо»². Надо думать, и душу их жителей, для которых состояние шукшинского героя — это «настоящее» в значении истины, в частности, и из-за того, что наше историческое настоящее до определенной степени совпадает с настоящим Шукшина и в значении времени.

¹ Вишневский А.Г. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. М., 1998. С. 92.

² Там же. С. 100.

Б.Ф. Колымагин (Москва)

Человек в поэзии Всеволода Некрасова

Одна из самых заметных фигур лианозовской школы — Всеволод Николаевич Некрасов (1934—2009), не только поэт, но и литературный критик. Некрасов по натуре своей был правдолюбом. И это его стремление к правде воплотилось, прежде всего, в честной оценке качества текстов, в объективном взгляде на произведения, с разбором всех их достоинств и недостатков. Он спорил — и в стихах, и в эссеистике — со стереотипами восприятия литературных произведений, с социокультурными мифами и теми людьми, кто их транслирует.

Он хорошо усвоил урок своего учителя Яна Сатуновского, что со словом надо обращаться бережно и нельзя заниматься забойной раскруткой строк, трансляцией своих переживаний, если они не подкреплены поэтической силой речи. Перенос акцента исключительно на смысловую сторону стиха был характерен для большинства советских поэтов 50—60-х годов. Многие из них полагали, что автоматизм с лихвой можно восполнить поэтическим напором, мудрым советом и душещипательным сюжетом. Об этом свидетельствует творчество Эдуарда Асадова, написавшего немало стихотворений о любви. Например, такое:

Если любовь уходит, какое найти решение?
Можно прибегнуть к доводам, спорить и убеждать,
Можно пойти на просьбы и даже на униженья,
Можно грозить расплатой, пробуя запугать.

Можно вспомнить былое, каждую светлую малость,
И, с болью твердя, как горько
в разлуке пройдут года,
Поколевать на время, может быть, вызвать жалость
И удержать на время. На время — не навсегда.

А можно, страха и боли даже не выдав взглядом,
Сказать: — Я люблю. Подумай. Радости не ломай.
— И если ответит отказом, не дрогнув,
принять, как надо,
Окна и двери — настезь! — Я не держу. Прощай!

Конечно, ужасно трудно, мучась, держаться твердо.
И все-таки, чтоб себя же не презирать потом,
Если любовь уходит — хоть вой, но останься гордым.
Живи и будь человеком, а не ползи ужом!¹
Автора интересует исключительно содержание в стихе, а не содержание стиха. Стиху, на его взгляд, ненужно никаких особых инъекций. С ним не согласен Ян Сатуновский. Размышляя о любви, он помнит о воплощении этой любви в тексте:

Ах, как пахнет, как пахнет сирень!
Ну и пусть ее, знаешь, Бог с ней.

¹ Асадов Э. Если любовь уходит, какое найти решение? // Антология русской поэзии. [Электр. ресурс] <http://www.stihi-rus.ru/1/Asadov/40.htm>.

рых слов также воспринимались им сквозь призму этики. Скажем, на своих вечерах он специально оговаривал: «Нигде в моих стихах слово “голубой” не значит ничего, кроме цвета». Иначе говоря, Некрасов не хотел попасть в гомосексуальный текст современной русской литературы. Хотя высоко ценил, например, гомосексуальные тексты Евгения Харитонова — именно за их качество.

Поэтическая речь Некрасова обращена к нормальным гражданам. Каковы же их характеристики, их антропология? Сразу оговоримся, что они не находят себе подобных по принципу Интернет-сообществ. Человек Некрасова не соприкасается с другими только в точке схождения определенных интересов, взглядов и увлечений, хотя признаки такого рода тоже есть. Он шире Интернет-групп и представляет собой «мы» значительного числа доперестроечных людей.

Человек Некрасова интересуется живописью, кино, поэзией.

Человек Некрасова имеет вполне определенные демократические взгляды. Его нельзя назвать «антисоветчиком», диссидентом, он не участвует в политических акциях, не распространяет антисоветскую литературу, но он предельно дистанцирован от власти и не приемлет коммунистическую идеологию. В каком-то смысле он разделяет призы Солженицына «жить не по лжи», хотя народнический тренд лауреата Нобелевской премии ему чужд. К слову, Некрасов неоднократно высказывался о роли писателя в общественной жизни. И эти высказывания имеют интонации недоверчивости: «Из-под глыб / булыги / Александр Исаевич / на том стоит / и этим он / потрясает»¹ (5). Некрасовский человек ушел в культурное инакомыслие. «Своих» он находит по отношению людей к деятелям официальной культуры.

Человек Некрасова — «западник». И его антиславянофильский тренд обнаруживается во многих суждениях. Например: «чего надо-то / ась / русскую идею / в действительности / то есть нет / идеи-то есть / есть / врать не надоть / а ведь / это идея / воровать не надоть / и ведь опять / это ли не идея / идея / да и правда ведь / и гадить не надоть / надо полагать / идеи / куды тебе / и идеи / идеи / одна одной / русее русее / все русей / русей и русей»².

«Надоть», к слову, отсылает нас к языку новых почвенников, к творчеству Василия Белова, в частности. С Беловым Некрасов полемизирует не в одном стихотворении.

Человек Некрасова не делает различий между советским и досоветским патриотизмом, о чем приходится пожалеть, потому что разница эта огромна. В этом смысле некрасовский человек идеологизирован, следует в фарватере либеральной идеологии XIX века. Особенность этой идеологии Вс. Некрасов. Чего надо-то — неспособность полемизировать с представителями других идеологий. Красный, марксистский подход унаследовал черты этой непримиримости. В то же время человек либеральной идеологии до щепетильности честный, открытый к своим, последовательный. Его непримиримость — больше дань эпохе воинствующих однозначностей. Отступление в прошлый век, оглядка на его культуру — особенность доперестроечного человека некрасовского образца.

Человек Некрасова живет в пространстве кухонного общения. Он

¹ Некрасов Вс. Из под глыб. // Там же.

² Некрасов Вс. Чего надо-то // Там же.

принципиально не публичный человек. На высокие трибуны, на телевидение/радио его не пускают. Но дефицита общения он не испытывает. Он легко вписывается в различные неформальные группы, в различные объединения. Известно, что сам Некрасов много читал по разным кухням, участвовал в многообразных акциях. В концептуальных акциях «Коллективное действие» Андрея Монастырского, например. И язык некрасовского человека связан с непубличным, кухонным разговором, с полемикой, которая разгоралась на таких посиделках. Язык Некрасова показывает, между прочим, что культурное подполье было очень разнообразно. И «славянофилы-государственники», и «западники» пересекались в нем очень часто. Отсюда и градус спора. Речь Некрасова обращена к «своим — не своим». Он последовательно занимается деконструкцией, декларацией рационализма, здравого смысла. Вот, например, как он работает с мифом о величии России: «величие величие / во / и более ничего // величие / и величие / до потери приличия // величие чие / видимо ядерное / да и ядерное / видимо краденое / ай да родина моя / вроде как / и видимо так / вроде как / а вы говорите // и демократия // как по всей видимости крайне / крайне темное дело /// не почему-нибудь / что-нибудь // а по-видимому / по-прежнему / по подлему все / потому что».

Человек Некрасова при всей своей «кухонности» чужд богемности. Он не пьет, не курит, не любит пафосных жестов и громких слов.

Но он любит природу и все, что хорошо, с любовью сделано на земле. В этом смысле его можно назвать естественным патриотом. Вот, например, с каким патриотическим восторгом пишет он о Твери:

Тверь-то
Тверь
тут играет роль
тут
своя логика

и Волга Волга
туда вон¹
за углом¹.

Здесь важно отметить, что Некрасов сократил до предела дистанцию между автором и читателем. Человек Некрасова — это он сам, а не его лирический герой. Никаких масок, никаких перевоплощений. Стихи, по Некрасову, это выделение речи из языка. Остальное второстепенно.

Некрасов продолжил модернистский проект в ситуации постмодерна, и этим доказал, что модернизм может существовать в новых условиях. Настоящее Некрасова, а точнее, настоящее продолженное — это человек в пространстве языка, вечно перебирающий языковые формы, языковые возможности. Человек играющий, в своем роде.

Если можно говорить о влиянии постмодерна на поэтику позднего Некрасова, то это влияние описывается как изменение взгляда. Раньше поэт смотрел на снежок, оценивал его плотность, скорость, блеск на солнце. В нулевые годы его больше, чем в доперестроечные времена, интересовал момент попадания снежка в человека, реакция этого чело-

¹ Некрасов Вс. Лирика [Электр. ресурс] // <http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-3.html>

века на такую игру в снежки. Но это изменение взгляда не изменило модернистской направленности поэтического проекта Некрасова в целом.

Иван Ахметьев однажды сказал о Некрасове: «Всеволод / всем / всем / всем / владеет миром / как Владимир / или Велимир».

Некрасов, действительно, создал особый поэтический язык и дал слово до этого безъязыкому человеку, верней, тому человеку, который раньше говорил на чужом ему языке новояза.

А.М. Лобин (Ульяновск)

«Герой нашего времени» в зеркале истории (на материале сюжета о «попаданцах» в современной фантастике)

Каждое литературное произведение так или иначе посвящено описанию современности — ведь даже исторический роман представляет интерес только в том случае, если его проблематика актуальна для читателя. Однако принципы и объекты описания современности в произведениях разных жанров принципиально отличны. И если документально-художественная или non-fiction литература описывают ее непосредственно, то фантастика делает это косвенным образом. Так, например, сам факт повышенной популярности фэнтези или антиутопии свидетельствует о наличии в обществе эскапистских и эсхатологических настроений.

Кроме того, в каждом из таких произведений есть герой, так или иначе воплощающий представления автора и читателей о характере и возможностях современного человека, которые представляют существенный интерес даже в том случае, если характер шаблонный, а возможности — сверхчеловеческие. В этом случае мы получаем не попытку объективного описания героя нашего времени, а модель авторского идеального героя. В данной статье рассматриваются основные качества попавшего в прошлое «среднего человека» начала XXI в. и как литературного героя, и как неотъемлемой части современной реальности.

Сюжет о «попаданцах», открытый М. Твеном еще в позапрошлом веке, в начале XXI в. стал одним из наиболее популярных. Суть его достаточно проста: наш современник попадает (неожиданно и против своей воли) в некий чужой мир, чаще всего — в близкое или отдалённое, своё или параллельное, прошлое, где перед ним, прежде всего, встают проблемы выживания, адаптации и повышения статуса, после решения которых герой начинает более или менее активно изменять мир в соответствии со своим идеалом¹. Формально такие произведения относятся к жанру альтернативной истории, однако степень этой альтернативности может колебаться в значительных пределах — от создания новой реальности, до нулевого эффекта.

Хронология и география «попаданий» обширна: от каменного века до XXI, от Японии до Карибского моря. Провалы могут быть групповыми и одиночными, популярны также переносы сознания в чужое тело. Сам перенос может быть мотивирован воздействием пришельцев, природным феноменом, научным экспериментом или магическим артефактом, но чаще всего не мотивируется вовсе, а герои даже не осознают этого момента.

Вот краткий и неполный перечень наиболее типичных произведений такого рода: Андрей Калганов «Ветер с Итиля» — лжеколдун перенесся в прошлое и превратился в настоящего шамана;

¹ Кроме романа М. Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» смягченным вариантом этого сюжета можно считать «Затерянный мир» Артура Конан Дойля, «Землю Санникова» В. Обручева и др. книги, где путешественник или потерпевший кораблекрушение сталкивается где-то в джунглях с рудиментами прошлого.

Евгений Костюченко «Блюз для винчестера» — менеджер крупной транспортной компании подобрал на шоссе красивую молодую женщину оказывается на Диком Западе 1876 года; Олег Кулаков «Нукер Тамерлана» — наш современник очнулся после наркоза в пустыне Средней Азии во времена правления Тамерлана; Александр Логачев «По лезвию катаны» — цирковой артист очутился в средневековой Японии; Р. Злотников «Генерал-Адмирал» — сознание преуспевающего бизнесмена переместилось в тело великого князя Алексея, брата императора Александра III; Феликс Разумовский «Смилодон» — подполковник Буров через пещеру Духов попадает во Францию XVIII в.; А. Волков «Командор» — ураган перенес на необитаемый остров в Карибском море конца XVII в. целый круизный лайнер с «новыми русскими»; А. Прозоров «Боярская сотня» — в эпоху правления Ивана Грозного провалился целый фестиваль реконструкторов, то есть несколько сот любителей любителей истории и фехтования.

На рубриках библиотек тематику попаданий разграничивают по времени: «Попаданец в XXI в.», «Попаданец в Великую Отечественную войну (ВОВ)», «Попаданец в Средневековье», «Попаданец в XVII—XIX вв.», «Попаданец в античном мире», «Попаданец в каменном веке», «Попаданец в других мирах» и пр. В последние годы особую популярность приобрели произведения о «попаданцах» на Великой Отечественной войне, это уже десятки произведений начиная от романа В. Звягинцева «Одиссей покидает Итаку» и заканчивая сериалами А. Рыбакова, А. Конторовича, В. Конюшевского, В. Полищука и др. Наиболее известен фильм «Мы из будущего», по мотивам которого автор сценария А. Шевцов написал роман.

Каждый из хроно- и топографических вариантов «попадания» обладает своими сюжетными особенностями. Так, случайный провал в отдаленное прошлое неизбежно влечет за собой элемент приключенческой робинзонады, если же переносится сознание героя и не просто в чужое тело, а в тело значимого исторического лица (Николая II, Великого князя Алексея и пр.), становится неизбежен «прогрессорский» вариант сюжета, где вооруженный Послезнанием герой стремится модернизировать Россию, чтобы избежать ошибок будущего и сделать ее Сверхдержавой.

Классификация сюжетов не является основной целью данной работы, и в целях ограничения материала основным объектом исследования избрано направление «попаданец на ВОВ», поскольку все типы героев здесь представлены достаточно полно. Однотипность сюжетообразующего фантастического допущения авторы стремятся компенсировать разнообразием главных героев, которые и обеспечивают многообразие фабульных вариантов: есть закономерная разница в сюжетах, где хорошо информированный герой попадает в предвоенный период (А. Баренберг «Затянувшийся полет», Е. Буркатовский «Вчера будет война»), и положением подростка, оказавшегося летом 1942 г. на оккупированной территории (О. Верещагин «Клятва разведчика»). Разными возможностями

¹ Тематическая подборка книг о «попаданцах на ВОВ» представлена на сайте <http://www.popadene.ru/category/navigatsiya/popadane-na-vo>

располагают профессиональный спецназовец, перенесенный в тело зека (А. Конторович «Черные бушлаты»), одиночный «копатель», угодивший на оккупированную территорию (А. Замковой «Лесной фронт»), или команда подготовленных во всех отношениях страйкболистов (А. Рыбаков «Переиграть войну»).

В то же время, при всем их внешнем разнообразии, все «попаданцы» обладают рядом специфических черт, воплощающих авторское представление об идеальном герое нашего времени. Но предварительное — несколько общих соображений идеологического характера.

Психологической и социологической основой почти всей альтернативно-исторической фантастики является футушок от результатов Перестройки: авторов не устраивает современное общество и положение России в мире, отсюда многочисленные попытки изменить прошлое хотя бы на бумаге. На этой почве одновременно культивируются антиглобалистские идеи в стиле либерпанк, ностальгия по СССР сталинского типа и монархические утопии¹. С одной стороны, неявно присутствует идея особого если не пути, то роли России в истории, но в то же время идеалом общественного устройства является модернизированное общество, построенное на базе научно-технического и культурного прогресса, с элементами урбанизации, информатизации и пр. Поэтому, попав в прошлое, герой будет насаждать прогресс и науку, объединять страну перед лицом врага, ликвидировать безграмотность, бороться с терроризмом, тиранией, крепостным правом, религиозным шовинизмом и пр.

В крайнем виде эти тенденции проявляются в романах прогрессорского типа, где «занимая либо высшие посты в государстве (вплоть до императора российского), либо приближенное к высоким особам положение, попаданцы начинают всячески развивать науку и технику, отстраивать промышленность и заключать выгодные союзы. Все это делается с двумя главными целями: чтобы Россия не проигрывала войн и чтобы в ней не случалось революций... Задача — столкнуть Россию с катастрофического пути, пока это еще можно сделать. Дается им на это не более 10—20 лет... пробежать отпущенный срок авторы хотят не по-сталински — с минимальными жертвами. Это в альтернативной истории, конечно, возможно, если, выражаясь по-геймерски, активно читерствовать», что в данном случае означает активное использование своих «послезнаний».

В романах о попаданцах на Великой Отечественной войне исходной посылкой является уверенность в том, что разгром Красной армии летом 1941 года — результат политического просчета, поэтому большинство попаданцев стремятся предупредить Сталина и помочь ему лучше подготовиться к войне (Е. Буркатовский «Вчера будет война», А. Баренберг «Прерванный полет» и др.), или минимизировать потери, убив Гимmlера, сконструировав гранатомет и пр. (В. Конюшевский «Попытка возврата», А. Рыбаков «В котле времени»).

¹ Гуларян А.Б. Жанр альтернативной истории как системный индикатор социального дискомфорта; Гуларян А.Б. От эсхатологии к либерпанку: эволюция жанра антиутопии в социальной фантастике. [Электр. ресурс] // http://zhurnal.lib.ru/g/gularjan_a_b/ashatolojy.shtml; Володихин Д. Война сценариев. [Электр. ресурс] // <http://www.apn.ru/publications/article1596.htm>.

² См.: Филлиман Л. Мы попали. [Электр. ресурс] // Дружба народов. 2010. № 4. // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/fi17.html>.

При создании сюжета авторы исходят из того, что современный хорошо подготовленный человек, обладающий знанием будущего, просто не может сосредоточиться только на проблемах личного выживания и остаться в стороне от исторических событий, а в данном сюжетном архетипе это означает, что все главные герои активно участвуют в войне и как могут приближают общую Победу, поэтому немало и таких романов (А. Полищук «Зенитчик», «Пилот штрафной эскадрильи», А. Ивакин «Мы погибнем вчера», О. Верещагин «Клятва разведчика»), где герои просто честно тянут лямку наравне с «дедами» и, так же как и они, гибнут в бою.

Так что же представляет собой типичный «попаданец»? Его несколько упрощенная и утрированная характеристика представлена на сайте «posmotre.li»: «про главного героя-спецназовца с хобби — изучением Второй мировой вплоть до уровня отдельных взводов и феноменальной памятью. Конечно же он попадает в 1941 год, предупреждает Сталина, стреляет Хрущева и поет Высоцкого на фоне нагромождения немцев в мелкий фарш»¹.

Действительно, такие герои особенно популярны, но в целом можно все же выделить два типа героев: обычные люди, не имеющие специальной подготовки и «спецназовцы». Однако разница между ними не принципиальна и обуславливается типом сюжета: «обычным» требуется время на психологическую адаптацию, а действия их зачастую носят вынужденный и не слишком эффективный характер, а «спецназовцы» ориентируются быстрее и практически с первых страниц начинают совершать подвиги, активно влияя на события.

Разумеется, специфика героя во многом определяется жанром произведения: приключенческая литература никогда не тяготела к робким интеллигентам и рефлексирующим лентяям². И герой «попаданец», так же как и герой любого боевика, как правило, относится к героям типа «крутой», для которых личная смелость и активность являются базовыми характеристиками. Но «крутизна» может заметно различаться по стилю — это и герой-одиночка криминального боевика (Бешеный, Меченый, Слепой и т.д.), и гламурный шпион или сыщик (Джеймс Бонд, Эраст Фандорин и пр.), и супермены-мутанты наподобие Ведьмака у А. Сапковского, и всевозможные сталкеры. Что же представляет из себя типичный «попаданец на ВОВ»?

Номинально, это типичный «средний человек», то есть — не «маленький» и не «лишний» маргинал, а вполне успешно социализированный индивид, даже если речь идет о подростке. Что характерно — гениальные ученые, религиозные и политические деятели, идеологи-реформаторы в прошлое не попадают. У него тоже могут быть специфические увлечения (военная история, единоборства, ролевые игры), а также реальный боевой опыт и подготовка, но это скорее уступка сюжету: «какие-то бонусы вроде владения боевыми искусствами герою, отправляемому в прошлое, давать почти всегда необходимо. Но интерес ведь состоит в том, что изменить историю герою может скорее не благодаря бонусам (они для того, чтобы выжить в первое время, не

¹ Попаданец // <http://posmotre.li>/Попаданец

² Володихин Д. Мы могли бы служить в разведке... // Если. 2002. № 1. С. 263—269.

более), а благодаря своим вполне обычным для нашего времени знаниям и способностям»¹.

О каких же обычных для нашего времени знаниях и способностях идет речь? Критики ехидно отмечают «лёгкость, с которой герой разбирается в совершенно незнакомой ему жизни, интегрируется в таинственное общество, буквально ногой открывает двери сильных мира того, а те внимательно прислушиваются к его рекомендациям и тщательно их выполняют»². Здесь заложен целый комплекс взаимосвязанных качеств.

И прежде всего, такой черты как креативность — изначально предполагается, что человек будущего обладает более гибким мышлением, и не случайно в большинстве случаев он выступает как «генератор» идей. Превосходство «внуков» над «дедами» проявляется в противопоставлении свободного незашоренного мышления «попаданцев» догматичному и некритичному типу мышления людей 1940-х гг. И если предки в сложных случаях идут в атаку напролом и гибнут до последнего солдата, то потомкам почти всегда удается найти или использовать некий нестандартный и остроумный план, позволяющий добиться цели с минимальными потерями.

Таких эпизодов довольно много (а еще больше авторских отступлений на эту тему), но наиболее характерным в этом плане является архетипичный эпизод с ложной сдачей в плен и последующем уничтожении противника. Этот сюжетный ход был использован в романах В. Поселягина «Я истребитель», О. Верещагина «Клятва разведчика», А. Конторовича «Черные бушлаты», А. Шевцова «Мы из будущего» и др. Вообще, человек будущего очень высоко ценит свою жизнь: он готов рисковать в бою, но в безвыходной ситуации с собой кончать не будет (в отличие от предков), а лучше сдастся в плен и потом сбежит (как, например, Илья Лисов из «Попытки возврата» В. Конюшевского). Но в предельном варианте, наш человек сдастся, чтобы подобраться поближе к врагу, а затем без оружия побеждает нескольких вооруженных. И дело здесь не только в условности приключенческого жанра, дающего протагонисту неимоверную боеспособность — здесь важен сам принцип. Предполагается, что для предков — присяга, это святое, и бросив оружие они моментально превращаются в стадо. А вот потомок — нет. Он легко пренебрегает любыми условностями и добивается поставленной цели любой ценой³.

Другое важное качество — информированность — «феноменальная память», это, конечно, большая натяжка, но общий уровень знаний «среднего человека» в прошлом достаточно высок и функционален. В частности, копатель Борману в фильме «Мы из будущего» удалось таки поразить немецкого генерала своими знаниями. И хотя историки среди «попаданцев» встречаются нечасто, но почти все владеют

¹ См. *Фишман Л.* Мы попали // Дружба народов. 2010. № 4 // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/fi17.html>.

² *Виноградов П.* Марш «попаданцев», или Ностальгия по альтернативе // Литературная газета. 06.04.2011. № 13. [Электронный ресурс] // <http://www.lgz.ru/article/15731>

³ Ю. Лотман в книге «Культура и взрыв» писал о том, что человек воспринимает животное как глупого человека, а животные человека — как подлое бесчестное животное, живущее не по правилам.

основными знаниями о ходе и характере войны, а также могут создавать новую технику, помнят много полезной информации и вообще в среднем намного эрудированнее «предков».

Важнейшей чертой попаданцев является их коммуникабельность, способность разобраться в происходящем и встроиться в иную реальность¹. Это — не романтические одиночки, и в конечном итоге практически у каждого из «попаданцев» заводится близкий друг и/или любимая женщина. Встраиваясь в коллектив, они быстро занимают в нем особое, чаще всего лидерское, место. То есть и в прошлом им удается успешно вписаться в социум, реализовать себя и даже руководить другими. При этом герой постоянно сохраняет внутреннюю независимость и, как правило, способен вполне критично относиться к окружающему миру.

Это становится возможным во многом благодаря их лояльности к окружающим. В частности, как отметил Л. Фишман, «попаданцы могут занимать места князей, графов, прочей элиты, но ведут себя с людьми “демократично”, в них нет и не может быть сословной спеси... Это получается не специально, таковы их привычки, социальные инстинкты. Они насаждают вокруг себя нормы цивилизованного отношения к рабочему человеку»². Не случаен и выпад критиков о пении Высоцкого — во многих произведениях (В. Конюшевский «Попытка возврата», О. Верещагина «Клятва разведчика» и др.) герой выступает в роли певца, знакомящего предков с современной песенной культурой, прежде всего — военной. И это еще одно довольно распространенное проявление творческой природы «попаданца».

Но важно и то, что «попаданец» практически никогда не пытается полностью слиться с окружающим миром, он сознательно сохраняет менталитет человека нового поколения и позиционирует себя именно в этом качестве. Из этого следует элементарный вывод — герой нашего времени собой, как правило, вполне доволен и переделывать стремится именно окружающий мир — на что автор с лихвой отпускает ему энергии и активности³. Эта активность обуславливается таким его качеством, как патриотизм, однако этот патриотизм прекрасно сочетается с политическим цинизмом. Предполагается, что полвека послевоенной истории дают герою надежный иммунитет против всех форм идеологии и поэтому герой редко испытывает действительно звериную или классовую ненависть к оккупантам — это скорее из серии здоровой профессиональной агрессии.

Возникает следующий вопрос — что же делает такой герой в прошлом?

Прежде всего, как уже было сказано, оптимизирует его, что в данном случае означает выигрыш в войне с минимальными потерями,

¹ Это в плане правдоподобия самое узкое место в сюжете. Для решения этой проблемы авторам приходится проводить задним числом некоторую реабилитацию прошлого: героям все чаще попадаются или вдумчивые либеральные особы, да и тт. Сталин и Берия становятся вполне вменяемыми, прогрессивными руководителями — отнюдь не теми кровожадными монстрами, какими их представляли В. Аксенов, В. Звягинцев и другие авторы шестидесятники.

² См.: *Фишман Л.* Мы попали.

³ Исключения из этого правила встречаются (Мы из будущего), но они лишь поддерживают общее правило.

а в идеале — с перспективой либерализации и сохранения советского строя¹. Но далеко не всем из «попаданцев» удается переиграть войну, зато обязательно присутствует стремление героев лично сразиться с врагом, причем во всех без исключения вариантах, даже там, где в роли «пророка» и «прогрессора» они были бы более полезны. И сама устойчивость этого элемента наводит на определенные размышления. Да, содержательное разнообразие романов о «попаданцах на войну» обеспечивается вариативностью выбора главного героя, но, независимо от того, был ли он подростком-бойскаутом или отставным спецназовцем, «переиграл» ли он войну по новому сценарию или погиб бесславно — логика магистрального сюжета превращает его в активного бойца, приближающего общую Победу².

Напрашивается вывод, что именно этот жертвенный порыв разделить риск и тяготы войны, в полной мере проявить свое мужество и патриотизм, доказать читателю, что мы достойны своих дедов, является ведущим поведенческим мотивом «попаданцев на ВОВ»³, и такой активный и социально успешный, хорошо информированный и креативно мыслящий человек, все же испытывает в своем времени определенный социальный и психологический дискомфорт, поэтому определяется в возможностях достойной самореализации.

В итоге сопоставление людей прошлого и будущего (иногда принимающего характер конфликта), с одной стороны, демонстрирует некоторое превосходство «внуков» над «дедами», что является не их личной заслугой, а результатом социальной эволюции в условиях бурной российской истории⁴, а с другой стороны, признается и акцентируется моральное превосходство предков, то есть высокая стойкость и героизм — в частности, их вера в Победу этически выше, чем уверенность «потомков». То есть, положение «попаданцев» как нельзя лучше характеризует образ «карликов, стоящих на плечах великанов».

¹ Такое удалось героям Е. Буркатовского (Вчера будет война), В. Коношевского (Попытка возврата) и многим другим.

² В этом плане еще раз стоит отметить раннюю датировку попаданий: «попаданцы» оказываются в наиболее трагичном периоде войны: так их подвиг выглядит более значимым, ведь они не примазываются к уже неизбежной Победе, а делят с предками горечь поражений.

³ В этом плане процесс «накрошивания немцев в мелкий фарш» является более важной составляющей попаданческого сюжета. Следует отметить, что варианты с Предупреждением, пока еще на были экранизированы, тогда как сюжеты о духовном преображении и самопожертвовании, видимо, представляются более интересными — по ним уже сняты два фильма: «Мы из будущего» (2 части) и «Гуман».

⁴ «Ты меня с собою-то не равняй. Да и ребята ваши, не хочу худого слова сказать, мне тоже особо не противники. Я ТАКУЮ войну видел, что никому из вас и не снилась даже. Да и учителям вашим тоже...» — А. Конторович «Черные бушлаты. Спецназовец из будущего».

В.Е. Петров (Великий Новгород)

Образы «золотой молодежи» в современном литературном и публицистическом дискурсе

Со времен романа «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда писателей и журналистов не перестает волновать влияние праздности на человеческие души, и в особенности, на души представителей двух важнейших социальных групп — элит и молодежи. Элиты определяют тенденции развития и общего состояния общества, так же как и молодежь, являющаяся своеобразной «лакмусовой бумажкой» общественных благодетелей и пороков. Обе эти социальные группы своеобразно сочетаются в притягательной для общественного внимания прослойке «золотой молодежи», что находит свое продолжение в литературных, журналистских, художественных образах-клише. Дориан Грей и его портрет стал своеобразным архетипом «золотой молодежи», широко востребованным и в современной культуре. Однако обращают на себя и трансформации этого образа в новейшей литературе художественного и публицистического жанров, что мы и постараемся проанализировать в нашем исследовании.

Прежде всего, стоит отметить, что тексты, содержащие в себе прямое обращение к осмыслению явления современной «золотой молодежи», делятся на две ярко выделяемые группы. Во-первых, это журналистские «скандальные» статьи или авторские псевдосоциологические «разоблачения» порочности и семейственности тех или иных сообществ «золотой молодежи» (детей российских олигархов и крупных политиков, голливудской тусовки, аристократов и членов королевских семей и др.). Практически все данные материалы носят откровенно «желтый» характер и призваны в очередной раз попытаться шокировать читающую публику острыми фактами из жизни известных (или не очень) молодых «прожигателей жизни». Уточним, что мы не беремся отрицать или подтверждать перечисляемые в данных материалах факты, но считаем сам жанр подобных статей излишне оценочным и ориентированным на спекуляцию общественным мнением.

Во-вторых, художественные образы «золотой молодежи» можно встретить в художественной прозе как глянцевого, коммерческой литературы (например, С. фон Зигесар, Л. Пий, О. Робски), так и более-менее качественной, претендующей на серьезность и художественную глубину (И. Во, Том Вулф, С. Моэм, Д. Тартт, Ф. Павлов-Андреевич и др.). Наиболее ярким и верифицированным примером художественного текста, отражающим состояние западной «золотой молодежи» последнего десятилетия, на наш взгляд, является исследовательский роман американского ученого и журналиста Тома Вулфа². При этом и отечественные авторы, включающие в свои произведения описания и анализ «золотой молодежи», выступают в качестве этнографов-антропологов, поскольку преподносят собственный опыт общения и

¹ См., например: *Дранкина Е.* Позолоченная молодежь. // Коммерсант-Деньги. 21.09.2004; *Франкетти М.* Золотая молодежь Путина [Электронный ресурс] // Франкетти М. Режим доступа: http://www.zlev.ru/157/157_14.htm.

² *Вулф Т. Я* — Шарлотта Симмонс / пер. с англ. В. Правосудова. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. — 1016 с.

взаимодействия с представителями этого элитарного сообщества, а не просто спекулируют на удобном для коммерческой литературной трансляции предмете. Кроме того, обращает на себя внимание практически полное отсутствие чисто научной литературы о «золотой молодежи», как социологической и элитологической, так и филологической, посвященной текстам о подобном социально-культурном явлении. Именно поэтому мы считаем назревшим и актуальным обращение непосредственно к анализу отечественного литературно-публицистического дискурса этой проблематики и жанра, поскольку данные тексты достаточно верифицированы и приближены к текущему моменту социальной истории.

Критично оценивая труды О. Робски, все же стоит учитывать ее «рублевский» статус, а значит и ее особый социальный опыт, труднодоступный для широких слоев общества и потому интересный для анализа. Так, в качестве иллюстрации приведем несколько фрагментов текста. «Вероника жаловалась на то, что ее шестнадцатилетняя дочь не умеет готовить яйца под майонезом <...> — Ты многого от нее хочешь, — произнесла незнакомая мне темноволосая девушка с золотым сердцем от Vvlgari на кожаном шнурке. — Она у тебя сколько языков учит? — Три, — не сразу ответила Вероника <...> — А еще что? Какую-нибудь музыку? <...> — Да, — с гордостью подтвердила моя подруга, нанизывая на вилку рулетик из кальмара, — музыкальную школу закончила, по фортепьяно. И еще школу по истории искусства при Пушкинском музее. — А сейчас что? — В МГИМО готовится и одиннадцатый класс заканчивает <...> — Ну так когда ей яйца-то варить? — со смехом спросила Лена»¹. Эта обширная цитата демонстрирует еще во многом традиционный, советско-номенклатурный способ рекрутирования элит и «золотой молодежи», когда последняя до момента окончательного взросления содержится в «золотой клетке», максимально загружена интеллектуальными практиками подготовки к взрослой обеспеченной жизни, но одновременно оторвана от ее реалий, не имеет возможности освоить обычный повседневный опыт большинства людей.

Однако в этом же тексте встречается упоминание о следующей ситуации с молодыми влюбленными из числа «золотой молодежи»: « — Представляешь, — Вероника громко сморкалась, — этот ее Митя, ну, с которым она встречается, сын депутата, устроился по субботам и воскресеньям работать во «Фрайдис» официантом. <...> — А где его охрана? — Не знаю, — Вероника задумалась. — Наверное, охраняет «Фрайдис». — Интересно, зачем ему это нужно? <...>»². Этот фрагмент текста можно интерпретировать как вполне возможную ситуацию в жизни элитарной молодежи, поскольку очевидный недостаток собственного социального и коммуникативного опыта и избыток родительской опеки и обеспеченности рождает потребность хотя бы условного самостоятельного зарабатывания денег и самостоятельной жизни. Но в то же время данная цитата демонстрирует такие личные качества в образах представителей «золотой молодежи», как смелость, стремление к самостоятельности, общительность и др., что оказывается характерным далеко не всей «обычной» молодежи. Уже поэтому можно вы-

¹ Робски О. Casual. М.: РОСМЭН, 2005. С. 145—146.

² Там же. С. 116.

двинуть гипотезу о конструктивности (в значительной степени) опыта «золотой молодежи», дающей ей социальное преимущество на личном, психологическом уровне перед массовым большинством.

Подобные качества личности можно обнаружить и в портретах «золотой молодежи» в автобиографическом романе молодого российского художника, журналиста и актера Федора Павлова-Андреевича, также и самого являвшегося в свое время членом данного сообщества, и потому приводящего собственный опыт и включенные наблюдения в своем произведении. В «Романе с опозданиями» читателю предлагаются к размышлению восемь реальных портретов, с авторскими штрихами, «детей русского Лондона», которым на момент интервью было от 18 до 26 лет. Все они — дети состоятельных российских предпринимателей или государственных лиц; они хорошо знакомы друг с другом и входят в один круг общения, учатся и уже не первый год проживают в Великобритании, но при этом не утратили связей с родиной и периодически бывают в России.

Уже первый портрет Сева К. описывает молодого человека, которого хорошо знает весь настоящий светский Лондон, высокого, хорошо воспитанного, не сутулящегося, как большинство русских. Автор указывает, что «Сева — центр своего мира, в котором от него многое зависит, почти все»¹. Это роднит его с Дорианом Греем, но для современных молодых аристократов уже не характерна демонстративная порочность, хотя современная «золотая молодежь», как намекают этот и многочисленные другие тексты, ведет не менее порочный образ жизни, просто эта порочность уже не воспринимается ни ими, ни ближайшим окружением как порок, да и негативными проявлениями праздности они давно научились управлять и использовать ее даже во благо. Сева К. занимается в Лондоне арт-бизнесом и менеджментом журналистики, но несмотря на свой статус и светское признание, не пафосен и доброжелателен. Однако он не справляется с специальным испытанием автора-интервьюера — тестом на знание современного разговорного русского языка, что говорит о его оторванности от российского общества и реальной жизни.

Второй портрет Саши Н., потомственного представителя элит («папа — сирийский коммунист (в прошлом). Дедушка — генерал КГБ и маршал Советского союза»²), также повествует о «тяжелом детстве», в котором Сашу «иногда жутко наказывали: не разрешали раз в неделю прокатиться на метро»³. Саша Н. учился в Оксфорде, отличается наблюдательностью и планирует стать политиком в России. С тестом на знание русского языка он тоже не справляется. Другой Саша, Саша Яровой 25 лет, не из Москвы, а из Владивостока, провел в Лондоне последние восемь лет, а перед эти еще три — в Швейцарии. Он «кандидат наук в области property investment и наследник большого дальневосточного банка»⁴, а также «спокойный, умный, добрый человек»⁵. Для него также характерна повышенная способность к наблюдательности, а также неподдельная тоска по родине, где у него много друзей.

¹ Павлов-Андреевич Ф. Роман с опозданиями. М.: Астрель, CORPUS, 2010. С. 279.

² Там же. С. 281.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 283.

⁵ Там же.

Тест на знание русского языка он успешно проходит.

Другие портреты «детей русского Лондона» также рисуют нам похожие образы — людей умных, образованных, но не всегда общительных. Саша Р. «к восемнадцати годам заработал большой стаж одиночества — почти полжизни»¹, а «работать Роднянский-маленький начал поздно, почти в лет семь»². Он не употребляет наркотики, но не осуждает тех, кто употребляет в меру. Он любит размышления и одиночество. «Мне просто с собой интересно, вот»³. Этот молодой человек лермонтовско-байроновского типа, и с указанными поэтами его объединяет глубокое знание нескольких (четырех) языков, на французском он при этом пишет стихи. С тестом на проверку русского языка он успешно справляется. Женя Лебедев — разносторонне одаренная личность — он одинаково увлечен бизнес-идеями (получив образование в Лондонской школе экономики), историей искусств (заканчивает Королевскую академию искусств) и зоологией (планирует открыть в России новый национальный парк). Его дедушка — академик, папа — банкир и политик. На тестовый вопрос Женя Л. отвечать отказался. Женя Л. — классический романтик, не разочаровавшийся в жизни, людях и в своих силах.

Джон К. в отличие от других лондонских русских «живет не между Лондоном и Москвой, а между Лондоном и Нью-Йорком»⁴. Ему 20 лет, он почти не говорит по-русски, но с тестом автора справляется. Однако Россию очень любит: «В Нью-Йорке у меня сейчас учеба, экономика и менеджмент. <...> В Лондоне мама и клаббинг. В Москве — лучший клаббинг и лучшие девушки»⁵. Музыку Джон К. любит поповую, что вместе с другими описаниями его личности говорит о присутствии ему практичного склада. Оставшиеся в списке портретов две девушки также не вписываются в обычный в народном восприятии образ «золотой молодежи». Вера В. увлечена одной из индийских религий, замужем за индусом-аристократом древнего рода. В юности была сложным ребенком, «хипповала». Закончила истфак МГУ по истории искусств, ее папа — академик, всемирно известный физик. В Москву приезжает редко, с лондонскими русскими даже не знакома, и уже стала забывать русский язык. С тестом автора почти справилась.

О последней героине, Гале А., автор говорит, что она «не мажор». Она «ездит в автобусе, летает эконом-классом и даже иногда ест фастфуд. Потому что Галин папа, о деньгах которого ходят легенды, правильно воспитал дочь. Дочери давались карманные деньги, дочери было оплачено образование в London College of Fashion, а дальше, Галя, давай иди работай»⁶. В колледже у Гали учеба оказалась очень успешной, она была выдвинутой на премию, а также приобрела неофициальный статус «главного фрика», что свидетельствует о ее сильном творческом складе и коммуникативности. Она пользуется мужским вниманием, в том числе — со стороны известных персон, но также как и многие другие «дети русского Лондона», искренне скучает по Моск-

¹ Там же. С. 285.

² Там же. С. 286.

³ Там же. С. 287.

⁴ Там же. С. 292.

⁵ Там же. С. 293.

⁶ Там же. С. 295—296.

ве. С тестом автора Галя А. также справилась. Таким образом, лондонская «золотая молодежь» русского происхождения в интерпретации Ф. Павлова-Андреевича — возможно, новые «герои нашего времени». Они умны, добры, образованы, находят общий язык с разными людьми, увлечены искусством и бизнесом, умело и красиво развлекаются, но не теряют себя в праздности. В отличие от «старомосковской», «мгимошной» золотой молодежи, они — не мажоры и не снобы, хорошо вписаны в европейскую и мировую бизнес-среду и элиту.

Итак, современный литературный и публицистический дискурс по-прежнему актуализирует образы «золотой молодежи» в сюжетах настоящего. Для современной русской литературы характерным является стремление к честности, реалистичности и строгой верифицируемости образов «золотой молодежи», хотя и наполненных авторской субъективной моральной оценкой, но, тем не менее, во-многом объективных и отвечающих интеллектуальным запросам общества об элитах. Но и для самих авторов данная сюжетная линия предстает идейно насыщенной и художественно ценной, что в свою очередь вызывает интерес уже в рамках филологии и социологии культуры.

**Модели настоящего:
о жанрах и образах**



Ю.М. Никишов (Тверь)

«Евгений Онегин»: от романа о современности к историческому роману о современности

Исторические романы (повести) образуют жанровую разновидность. Самые заметные особенности: отнесение времени действия к завершённому прошлому, включение в сюжет исторических событий (исторического события), создание части образов на основе исторических прототипов. Выбор времени во власти художника — от очень далекого до не очень давнего. Условно такой вехой, отделяющей исторические события от современных, можно считать дату рождения художника: происходит осмысление и изображение событий, выходящих за пределы личного опыта автора (в некоторых случаях писатели могут общаться с постаревшими участниками и свидетелями событий; прием был использован при создании «Капитанской дочки» и «Войны и мира»).

«Евгений Онегин» — первый наш социально-психологический роман, но в стихах; содержательный почин будет активно подхвачен и развит, но в прозе; поэты свои поиски предпримут в других направлениях. У произведения своеобразнейшая творческая история: в ходе работы изменился даже общий творческий замысел. Практически на заложенном, как оказалось, с большим запасом фундаменте было выстроено здание с новым архитектурным решением. Когда в Болдине поэт почтил окончание многолетнего труда, он набросал план-оглавление: роман, на ту пору состоявший из девяти глав, был поделен на три части. Это деление было отнюдь не формальным, но глубоко содержательным.

Касается это и нашего аспекта: «Евгений Онегин» был начат как роман с современным героем и о современности, к финалу жанр преобразовался в исторический роман о современности. Но, вроде бы, исторические романы о современности не пишут. Однако если рамки правил становятся тесны, гений их ломает.

Втянувшись в работу, Пушкин отчетливо понял относительность отличия исторического романа и романа о современности. Нам об этом на основе накопившихся теоретических наработок судить проще; поэту приходилось действовать наудачу, опираясь на интуицию. Угадано точно!

М.М. Бахтин радикальный переворот в иерархии времен и соответственно в структуре художественного образа связывает с проблемой жанра, с выходом романа в зону незавершенной современности: «Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс». Для художника теперь актуализируется задача показать колорит времени — на равных, исторического или современного (так обнаруживается точка смычки жанровых разновидностей романа). Но и для исследователя теперь становится обязательным за художественным вымыслом прозреть реальные процессы самой жизни. Возникает и новый

¹Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 473.

предмет наблюдений: таковым становится переключка художественного изображения с реальными событиями. Это задача непростая, поскольку, кроме прямого отклика, активен отклик опосредованный. Еще важнее — недопустимо отождествлять художественное изображение и явление жизни: подмена одного другим ведет к очень серьезным ошибкам.

В феврале 1825 г., когда Пушкин уже закончил в черновике главу третью (октябрь 1824 г.) и активно работал над главой четвертой, вышла в свет первая онегинская глава. В предисловии поэт уточнял: «Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» (V, 427)¹. Поскольку в облике автора отчетливы автобиографические пометы, пушкинское уточнение поманило многих исследователей сопоставлять: что там было с Пушкиным и с общественной жизнью в конце 1819 г.? Ага, в это время, легально и нелегально, активно действовали декабристы. Только сами декабристы еще не знали, что они декабристы. Название им дало событие 14 декабря 1825 г. Знания, полученные задним числом, могут сильно модернизировать понимание предшествующих событий. Пушкин, общаясь с будущими декабристами, не знал, что они — декабристы. Только и внутри в ту пору можно было судить о масштабах и общественном значении этого движения. Справедливо замечает Л.Г. Фризман: «...Место декабристов в русской литературе определилось лишь после 1825 года. Только после восстания стало возможно осмыслить их историческую роль, дать целостную характеристику декабризма как общественного движения»². То, что было на виду, получило у Пушкина точное определение: «...уж эта мне цензура! Жаль мне, что слово *вольнлюбивый* ей не нравится: оно так хорошо выражает *libéral*, оно прямо русское, и верно почтенный А.С. Шишков даст ему право гражданства в своем словаре, вместе с шаротыком и с топталищем» (Н.И. Гречу, 21 сентября 1821 г.; X, 27).

Нет надобности радикализировать воззрения Пушкина, да и не вольнодумство подвигнуло поэта приступить к созданию его главного поэтического творения. В предисловии к первой главе сделано довольно странное заявление: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника...» (X, 427). Глава еще только отправляется к читателю, неизвестно, будет ли замечено сходство героев поэмы и романа, а поэт пишет об этом сам; это «сбивается» на прямую подсказку. Правда, отсылка к поэме мало что проясняет: поэт сам был не удовлетворен прорисовкой Пленника. Впрочем, об этом герое Пушкин высказался со всей четкостью в письме к приятелю: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (В.П. Горчакову, октябрь–ноябрь 1822 г.; X, 42).

Такое состояние ведомо Пушкину изнутри, в частности оно отразилось в стихотворениях «Кокетке», «Приятелю», «Алексееву», но эти стихи 1821 г. А в 1819 г. написаны «Стансы Толстому», где как раз

¹ Здесь и далее пушкинские произведения, с указанием тома и страницы, цитируются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979.

² *Фризман Л.Г.* Декабристы и русская литература. М., 1988. С. 10.

рано повзрослевший друг напутствуется: «Будь молод в юности твоей!» (I, 333).

Описываемое явление не имеет строгой датировки, по Пушкину, оно свойственно «молодежи 19 века» (сюда попадает интересующий нас рубеж 20-х гг.). Поэтому не будем придавать отправной вехе «Евгения Онегина» (конец 1819 г.) исторического значения. Для Пушкина это века бытовая. Сам он вышел «на свободу» в 1817 г. и слегка развел этот рубеж жизни для себя и для своего героя, чтобы не афишировать и без того слишком явную автобиографическую закуску героя.

По первому замыслу, Онегин — молодой человек с преждевременной старостью души. Его возраст указан точно: «Всё украшало кабинет / Философа в осьмнадцать лет» (V, 16). Что самое важное — светский образ жизни, который таил немало удовольствий, который «измлада» манил воображение героя, очень быстро утратил свою привлекательность: «рано чувства в нем остыли», «Красавицы *не долго* были / Предмет его привычных дум» (V, 21), злора фортуну и людей ожидала его «на самом *утре* наших дней» (V, 24).

Онегина обычно понимают как типическое порождение светского образа жизни. На самом деле эталон светского поведения представлен поэтом поздно, в заключительной восьмой главе, в виде условного персонажа N.N., от начала и до конца сохраняющего репутацию «прекрасного человека». Этому эталону Онегин соответствует только в первом звене своей самостоятельной жизни, когда был и франт, и хват. Соответственно «свет решил, / Что он умен и очень мил» (V, 9). В деревне герой не как все, и репутация у него иная — неуч, сумасброд, фармазон.

Надо учитывать, что, хотя в романе показана вся начальная биография Онегина, героем пушкинского романа он становится, порвав с общим образом жизни. Он сразу представлен «добрым приятелем» поэта, но подружились автор и герой, когда оба свергли бремя условий света и отстали от суеты.

Первый из трех этапов духовной биографии Онегина состоит из двух частей: первая — обыкновенный светский образ жизни, вторая — то, что названо хандрой. Состояние это для героя мучительно, но в содержательном отношении непереоценимо: у Онегина хватает способностей отвергнуть обыкновенный образ жизни и поискать непроторенных путей. Он не сразу нашел приемлемое решение? Только ведь и решаемая задача не из простых.

Исключительно важный этап творческой истории открывается главой четвертой. По существу заново воссоздана биография героя. Существенно удлинена светская жизнь поэта: «Вот как убил он восемь лет, / Утратя жизни лучший цвет» (V, 69). Соответственно меняется мотивировка разрыва Онегина со светом: теперь это заурядная пресыщенность. Она мельком помечалась (альтернативно!) и в первой главе: «Измены утомить успели; / Друзья и дружба надоели...» (V, 21).

Не меньшее значение четвертой главы и в том, что она рисует Онегина излечившимся от его хандры. Но ведь, возникшая уже в концовке первой главы и переходя во вторую и третью главы (т.е. в объеме первой части романа), потоком идут сообщения о скуке героя. И новизны деревенских впечатлений ему хватило всего лишь на два дня. Эти факты неотменяемы, только их уместно поплотнее сдвинуть туда, где им и место: в самое начало поселения столичного денди в деревне. С появлением Ленского в качестве стимулирующего собеседника Онегин

обретает позитивные ценности. Его состояние получит обозначение «вольность и покой»: это ценность, активно утверждаемая в поэзии того времени. Онегин будет нацелен на решение для себя важнейших мировоззренческих вопросов (перечисленных в строфе XVI второй главы), т.е. будет занят отнюдь не скучным делом. Герой по-прежнему влечет к себе поэта как психологическое явление, но уровень проникновения в образ становится много выше.

Новое состояние Онегина обозначается демонстративно — на фоне осенних картин, которые поэт сопровождает восклицаниями: «приближалась / Довольно скучная пора...» (V, 81); «В глуши что делать в эту пору?» (V, 82). (Роман отразил фактическую ситуацию: осень еще не стала для Пушкина любимым временем года).

Представляется просто невероятным, что новое состояние Онегина не нашло бы выражения в сюжете. Но — не будем строить на этот счет каких-либо конкретизирующих предположений: за отсутствием опоры им не выйти из гадательной сферы. Только косвенное соображение. Сейчас нами воспринимается слишком неожиданным и потому излишне решительным «первоначальный» декабристский вариант судьбы Онегина, зафиксированный в воспоминаниях М.В. Юзефовича. Но ведь он восходит к откровениям Пушкина! Поэт мог иметь в виду намечавшиеся повороты сюжета, которые, возможно, сократили бы дистанцию между «бытовым» и «историческим» Онегиным.

Подтверждение такой версии находим и в черновиках четвертой главы. Здесь прямым «следствием свиданья» становится разговор соседей с Лариной о необходимости везти Татьяну на «ярмарку невест»; эпизод будет сохранен, но перенесен в главу седьмую. В составе черновика четвертой главы возникает и обширный внесюжетный эпизод о жизни поэта в Одессе: не заготовка ли это для главы о путешествии Онегина? (Я полагаю, что эпизод увлек Пушкина прежде всего содержательно — как знак преодоления затянувшегося духовного кризиса поэта; своим личным обновлением автор тотчас поделился с героем). Очень возможно, что дуэль с Ленским не предусматривалась. Когда возникла дуэльная ситуация и Ленскому понадобился секундант, его пришлось объявить, не очень логично, приятелем Онегина, пусть не очень сердечным.

Поэт дописывал (в черновике) четвертую главу, когда до него дошла весть о событии на Сенатской площади. Жизнь обрушила какой-то оставшийся для нас неизвестным вариант сюжета с обновленным героем. В тревожный 1826 год, когда решалась судьба декабристов, а в связке со следствием по их делу и судьба самого поэта, Пушкин распутывал именно теперь завязавшийся новый сюжетный узел: написаны главы об именинах Татьяны и о дуэли бывших приятелей. Вряд ли эти главы задумывались ранее. «Обновленный» Онегин только промелькнул в концовке четвертой главы, а сюжетно его судьба пошла не на взлет, сорвалась в падение.

Концовка романа, устремлявшегося в непредсказуемую для самого автора даль, долгое время не томила поэта. Но настал момент, когда и повороты сюжета, и дорисовка героев сделались невозможными без ориентации на финал. Первая зарубка на этом пути — послетекстовая помета при публикации шестой главы: «Конец первой части». Вызывалось, с учетом характерной для Пушкина композиционной симметрии, предположение, что вторая часть была бы по объему равна первой, т.е. возник план окончить роман двенадцатой главою. Предпо-

ложение, что роман мог иметь и третью часть, я не разделяю: роман строился как судьба заглавного героя, но не как хроника избранного исторического отрезка.

Сколько вариантов могла иметь концовка романа? Ответ, да еще с учетом альтернативности как творческого принципа Пушкина, получается неожиданным: единственный, безальтернативный, декабристский. Не ради конъюнктуры поднимаю я эту тему (какая уж тут конъюнктура в наше время). Не потому, что прикипел к теме в советский период нашей истории. Не отдаю дани стремлению писать наперекор современной моде. Не на косвенных данных строится моя концепция. Ставлю целью адекватно понять произведение Пушкина.

В истолковании романа наблюдается парадоксальная переакцентировка: завышается декабристский потенциал начальных глав (через внетекстовую биографию поэта) — и, напротив, не в полную меру раскрывается декабристское содержание финала. В советские годы преобладала версия, что Пушкин привел бы Онегина на Сенатскую площадь, но цензура делала этот вариант невозможным. Ныне отношение к революциям поменялось, так что и резкие оценки декабризма теперь не новость. Соответственно конструируется такая концепция: предположение о декабристской судьбе героя основано на недоброкачественном, косвенном источнике; Пушкин идейно откачнулся от декабристов еще до восстания; симпатии к каторжникам основаны исключительно на чувстве дружбы.

У Пушкина был период охлаждения его вольнолюбия — в годы затянувшегося духовного кризиса 1823—первой половины 1825 гг., но кризис был преодолен, что означало духовное возвращение поэта в стан декабристов. Говорят, Пушкин перерос декабристов. Такое утверждение некорректно. Пушкин имел возможность обдумывать случившееся, извлекать уроки из поражения восстания, но последующие прозрения нельзя представлять как пророческие предчувствия.

Всячески отделяют от декабристов героя. Для этого производится перерасчет сюжетной хронологии романа по авторскому времени, т.е. времени создания романа, чтобы воскликнуть: героя не было в Петербурге в момент восстания.

Увлекаясь гипотетическими версиями, исследователи не замечают того, что вошло в печатный текст. А там — звено автопортрета (в строфе III), где о пушкинской музе сказано: «И молодежь минувших дней / За нею буйно волочилась, / А я гордился меж друзей / Подругой ветреной мой» (V, 143). А в концовке в серию прощания с читателями включены такие лица: «Иных уж нет, а те далече», «Без них Онегин дорисован» (V, 163, 164). И возникают вопросы, на которые исследователь *обязан* дать ответ: *кого* (и почему) «нет», *кто* «далече», *без кого* дорисован Онегин? Не гипотетический, а *печатный* текст романа не обходится без декабристов.

А что, если сопоставить совершенно одинаково построенные утверждения, к тому же включенные в одну строфу? «*Но те, которым в дружной встрече...*» — «*А та, с которой образован / Татьяны милый идеал...*» (V, 163, 164). Фразы *по форме* абсолютно идентичны, а *по содержанию* контрастно противоположны. Основа связки — в частях речи. Существительные дают предметам имена. Местоимения — вместо имен, они на предмет только указывают. Первая фраза ведет нас, как воспоминание, «на шум пиров и буйных споров» (V, 143); ныне за нею просвечивают кронверк Петропавловской крепости и сибирские

рудники. Только о какой дружной встрече речь? Ее по условиям ссылки просто не было, и переписка отнюдь не идиллична. Но Пушкин включает недостоверную деталь, чтобы в 30-м году сказать о своей приязни к тем, с кем был в сложных отношениях, когда писал и печатал первую главу. Вторая фраза с первой совпадает только заданным импульсом движения, но вектор движения решительно не определен. Забавно, конечно, что находились современники Пушкина, сами себя позиционировавшие на роль прототипа Татьяны (блажен, кто верует). Полагаю, любая конкретика тут обречена оставаться мнением, она не может быть успешно атрибутирована. Отсылка к реальности имеет символическое значение: у Пушкина даже умозрение сохраняет свое жизнеподобие.

Внешнее сходство по сути контрастных утверждений здесь значимо. Надобно видеть наличие в онегинском повествовании двух рядов деталей. В одном ряду — детали, предназначенные для сопоставления и уязки: уяснение их связей обеспечивает понимание своеобразной пластики повествования романа в стихах. Подлинность поздней любви Онегина к Татьяне можно доказывать разными способами, но в принципе достаточно сослаться на авторское свидетельство: «Сомнения нет: увы! Евгений / В Татьяну как дитя влюблен...» (V, 153). Такое сравнение уже встречалось в третьей главе, когда искренняя любовь Татьяны противопоставлялась расчетливой игре светских кокеток. Сравнение было естественным, поскольку детскостью отмечена вся натура героини. То же сравнение применительно к многоопытному Онегину удостоверяет непосредственность, подлинность его чувства.

Во втором ряду — детали автономные: они функционально выразительны и потому сохраняются, но сопоставлять их противопоставлено — возникают «противоречия». Кто владеет «автографом» письма Татьяны? В третьей главе поэт утверждает: «Письмо Татьяны предо мною...» (V, 60), в восьмой главе — что Онегин «хранит» это письмо. Поэт демонстративно заявляет, что противоречия такого рода он исправлять не хочет. Можно понять — почему: такие детали хороши каждая на своем месте. Признание автора в третьей главе — кульминация его признания в любви к героине. Сообщение восьмой главы не просто восстанавливает фактическую достоверность. При получении письма взволновало Онегина, но ходу своему чувству герой не дает, и вспыхнувший огонек угасает. Угасает совсем? Или что-то под слоем пепла остается тлеть? И позволяет взору изъяснить нежность в знак поздравления Татьяне на ее именинах? Поскольку свидание для Онегина не имело следствий, потеряло значение и письмо. Оно, допустим, при отъезде героя из деревни, могло быть просто забыто или отправлено в камин — а вот хранится. Теплая деталь!

Тут можно видеть одну из особенностей повествования романа в стихах. Оно пульсирует. Связки между деталями не прописываются. Пластика переходов отдается на откуп воображению читателя (читателю еще и решать, какие детали надо соединять в общую картину, а какие не надо).

В последней строфе даны разноплановые детали — с тем отличием, что поэт их соединяет сам. Нарочитая неопределенность отсылки к прототипу Татьяны подтягивает к себе и хотя бы слегка маскирует слишком определенные и откровенные признания поэта. Да ведь Пушкин проводит в печать *запретную* тему: должен же он был соблюдать хотя бы минимальную осторожность!

Хочется договорить, поскольку возник частный вопрос: образ Татьяны имеет прототип или прототип обозначен в тактических соотношениях? Категоричен В.С. Непомнящий: «В Татьяне воплотилась пушкинская жажда веры в высший смысл бытия. Такая вера не может быть почерпнута из книжек или разговоров, она не рождается теоретическим путем, в голове, и не может быть усвоена из чужой головы: чтобы обрести веру, нужно иметь живой ее пример. Таким живым примером для Пушкина стала Татьяна, созданная им самим. Ничего удивительного в этом нет: настоящий художник способен наделить своего героя такими чувствами, такими достоинствами, о каких он сам может только мечтать. Татьяна потому и “верный идеал” Пушкина, что она воплощает его мечту о том, каким надо быть человеку — в частности, ему самому, поэту»¹. С трудом, но пойдем усложненные размышления исследователя: вера не зарождается в голове; голова художника может породить живой пример; пример поможет обрести веру. Усложнение высказывания прячет главное: по этой схеме идеал человека конструируется умозрительно.

Я соглашусь с этим суждением частично: образ Татьяны — литературный образ, он придуман поэтом, не срисован с какого-либо лица. А все-таки нужно было поэту пометить жизненный источник идеала, но не умозрение; образ Татьяны придуманный — а живой. Для понимания Татьяны рассуждения В.С. Непомнящего неплодотворны. Бытовая религиозность героини обозначена четко, но не ясно, откуда Татьяна почерпнула «высший смысл бытия»: книги, которые она читает, — светские, про любовь. Ее религиозное чувство и духовно-эмоциональная жизнь не жестко сопрягаются, но обладают и автономией.

Вера Татьяны человечна, а не схоластична. Такова же и вера Пушкина. Напротив, В.С. Непомнящий следует иным путем. Критерии оценок им почерпнуты не изнутри, а извне: это «высшие ценности». Соответственно для него главный мировоззренческий вопрос не «что» или «как», а «для чего». Беда в том, что ответ тут получается не конкретный, а универсальный, на все случаи жизни: Божий промысел такой. Причем такое заключение не выходит за рамки констатационного уровня, поскольку сдерживается каноном: пути Господни неисповедимы. Перед человеческим разумением, которое исповедует Пушкин, пределы ставят только его физические возможности. Идейных запретов и ограничений нет: «Я понять тебя хочу...»

Пушкин блестяще воспользовался жанровыми особенностями своего произведения: это не роман, а роман в стихах. Декабристов по условиям времени не могло быть в сюжете, но они образовали в романе свою поэтическую тему.

Декабристская ситуация в «Онегине» отнюдь не сводится к личным отношениям поэта с пострадавшими на междоусарствии. Драма 14 декабря изменила взгляд Пушкина на человека и историю. Романтический историзм признавал исторические заслуги только исключительных личностей, «властителей дум». Теперь обрушился барьер между человеком просто и исторической личностью.

Можно видеть яркую победу историзма Пушкина. Романтиков привлекали только крупные исторические личности. Теперь на исто-

¹ Непомнящий В. Книга, обращенная к нам. // Москва. 1999. № 6. С. 156.

рических весах определяется потенциал любого человека. Поэт не стесняется отрицательных ответов, поскольку следом возникает новый мировоззренчески важный вопрос: почему человек не смог реализовать свои способности?

В результате «Евгений Онегин» действительно из романа о современности перерастает в исторический роман о современности. В него вошли крупнейшие исторические события эпохи — Отечественная война 1812 г. (в седьмой главе) и ее логическое следствие — движение декабристов. Не показано само восстание? А поэт находит остроумнейший ход: он останавливает сюжетное действие ранней весной 1825 г. По сюжетному времени событие еще не произошло! У героя есть время для самоопределения.

Малая вероятность прихода Онегина в стан декабристов расхолаживает многих рассуждать на эту тему. Напрасно! Дело в том, что духовная близость Онегина к декабристам — не гипотеза, а реальный факт. Непосредственных заговорщиков было не так уж много. Околодекабристская среда была широкой и мощной. Она включала людей весьма значительных, среди которых были Вяземский, Грибоедов, сам Пушкин. Онегин — тип массовидный, и в том его значение как показатель общественного тона. Пушкин (в «Путешествии в Арзрум») призывал прозревать даже не реализованные, потенциальные возможности человека. Б.Т. Удодов относительно судьбы Онегина делает такой итоговой вывод: «Сопоставляя начала и концы сложной эволюции героя, мы видим, как из типичного светского аристократа, денди, живущего чисто внешней жизнью по заранее распisanным ритуалам, рождается человек с напряженной духовной жизнью»¹. Однако, по мысли исследователя, такой вывод снимает остроту вопроса, мог или не мог Онегин стать декабристом: «Поскольку главное в образе Онегина — его *духовное рождение* как человека, не столь уж, видимо, важно, станет ли он декабристом или нет, ибо не декабрист со временем становится целостным человеком, а лишь сформировавшийся человек мог стать сознательным членом тайного политического общества, декабристом»². Все, что отсюда идет в пользу Онегина, — верно. Но в сопоставлении с декабристами для Онегина есть и критический элемент, его нет надобности затушевывать. Не хочется забывать, что в эпоху создания романа люди из аристократических семей пожертвовали положением в обществе, самой жизнью во имя народа, во имя общественного блага, совершив подвиг нравственного альтруизма. Может быть, это «узко», но это высоко идеально. Герцен писал о декабристах как о «фаланге героев». Вот какого рода люди — современники нашего литературного героя, вот какой высокой мерой он поверяется.

Нельзя не согласиться с Б.Т. Удодовым: стать декабристом означает прежде того стать человеком. Онегин стал человеком. Если бы он стал декабристом, он стал бы героическим человеком. Он вряд ли войдет в фалангу героев. Но эта двойственность его положения полностью отвечает двойственности положения «лишних людей»: они поднимаются над стереотипом общества — и не находят форм активного самоопределения. Первый их шаг достоин высокого уважения. Неспособ-

¹ Удодов Б.Т. Пушкин: художественная антропология. Воронеж: изд-во Воронежского гос. ун-та, 1999. С. 136.

² Там же. С. 136—137.

ность сделать второй, решающий шаг вызывает либо сочувствие, либо порицание (первое, видимо, предпочтительнее). Но двойственность типа не может исключить и двойственного к нему отношения.

Декабристская тема романа в стихах — реальность, и нет оснований ее игнорировать. Онегин дорисован «без них», но — *с думами поэта о них*. Соответственно роман о современном герое преобразовался в исторический роман. Исторический фон здесь был прорисован с самого начала; историческим романом произведение стало тогда, когда реальные события стали влиять на изображение героев и даже на вымышленный сюжет. Пушкин не удаляется в прошлое. Он впервые показал, как современность становится историей. Это решение возводится в творческий принцип. Тригорский знакомый поэта А.Н. Вульф записал в дневнике мысль Пушкина: «Непременно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться. Теперь уже можно писать и царствование Николая, и об 14-м декабря»¹. Это особенно важно, если понимать значительность наблюдаемых событий. На этот счет мотивировку находим в последнем лицейском послании Пушкина: «Чему, чему свидетели мы были!» (Ш, 341).

¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 450.

С.В. Денисенко (Санкт-Петербург)

Прошлое и будущее в сюжете о настоящем: «Необыкновенная история» И.А. Гончарова

Текст, о котором пойдет речь в моих заметках, безусловно, можно считать уникальным в русской литературе XIX в. Рукопись «Необыкновенной истории» И.А. Гончарова — законченное произведение с заглавием и подзаголовком («истинные события / истинное происшествие» — в первонач. ред.), с подписью и датой, была положена автором в конверт, запечатана именной сургучной печатью, снабжена надписью¹, в которой были оговорены условия ее хранения — была прочитана и опубликована спустя много лет после смерти автора (в 1924 г.).²

И до сих пор этот текст остается самым «неудобным» для историков русской литературы. «Неудобность» его заключается собственно в «щепетильности» вопроса, затрагиваемого автором: речь, как известно, идет о так называемом плагиате И.С. Тургенева.

Заданная тема («Настоящее как сюжет») спровоцировала меня к размышлениям о том, что же является «прошлым», что «настоящим», что «будущим» в «Необыкновенной истории» И.А. Гончарова.

Но для этого, прежде всего, стоит уяснить, наконец-то, к какому же литературному жанру принадлежит рассматриваемый нами текст.

А жанровая принадлежность этого текста до сих пор не определена. Немногочисленные исследователи и публикаторы «Необыкновенной истории» как-то не озадачивались этим вопросом. Единственный случай: В.А. Туниманов в одной из своих статей вскользь называет «Необыкновенную историю» «памфлетно-литературной исповедью»³. Думается, однако, что ученый имел в виду скорее психо-эмоциональную рецепцию, а не жанровую характеристику.

Исповедью считается «литературно-художественное произведение или часть его, где повествование ведется от первого лица и рассказчик впускает читателя в самые сокровенные глубины своего внутреннего мира (в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля одно из значений исповеди определяется как «искреннее и полное соз-

¹ «Вверяю заключающиеся в сем пакете простые, лично до меня касающиеся бумаги, Софье Александровне Никитенко для распоряжения с ее стороны таким образом, как я ее просил. Иван Гончаров. 19 мая 1883 года».

² Рукопись сопровождается авторским «Примечанием», содержащим завещательное распоряжение Гончарова по поводу дальнейшей судьбы рукописи (л. 99 об. арх. паг.). Такое же распоряжение, в краткой форме повторяющее смысл «Примечания» и со ссылкой на него, предваряет рукопись (л. 1, запись на полях слева): «NB. Из этой рукописи, [через <двадцать пять лет?>], после моей смерти, может быть извлечено, что окажется необходимым, для оглашения, только в том крайнем случае, который указан в Примечании (помещенном в конце рукописи, на 50-м листе), то есть если бы в печати возникло то мнение, [что слухи] те слухи и та ложь, которые я здесь опровергаю! В противном случае — прошу эти листы, по воле умирающего, предать огню, [январь 1876 года. И. Гончаров] или же хранить в Императорской Публичной Библиотеке, как материал для будущего историка русской литературы, июль 1878 года. И. Гончаров».

³ См.: Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: Избр. ст. СПб., 2013. С. 451.

вание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел»). К жанру исповеди примыкают дневник, автобиография, роман в письмах, которые могут принадлежать как к художественной, так и к художественно-документальной литературе».

Однако Гончаров ставил перед собой несколько иные задачи: «Я набросал обстановку этих обстоятельств и лиц настолько, насколько мне это было нужно для цели этой памятной записки. Герою ее будет одна личность — Тургенева, в сношениях со мной, и последствия этих сношений» (л. 3¹).

Еще раз повторю, что перед нами уникальное в истории литературы произведение, с трудом, наверное, поддающееся жанровой характеристике. И его вряд ли можно назвать «исповедью» — если мы будем исходить из интенции самого автора.

Скорее всего, мы имеем дело с многожанровой структурой. Попробуем определиться. Наверное, это инвектива (обличительная речь) с элементами апологии (защитительная речь) и «завещания» (обращения к потомкам, к «будущему историку литературы»). И все это оформляется автором в жанре «воспоминаний»... При этом автор дает заглавие: «Необыкновенная история», которое для современного читателя прочитывается как некое «нон-фикшн» и, безусловно, отсылает к «Обыкновенной истории», истории вымышленной.

Напомню, что в период написания Гончаров тесно общается с А.Ф. Кони, юристом, читает его юридические работы и даже анализирует их (см. переписку). С юридическим документом Гончаров, конечно же, знаком... Инвектива и апология имеют, конечно, аналоги в литературе — и в том числе, в русской литературе. Но в таком «чистом виде», как у Гончарова — аналогов, кажется, не найдется.

И он, этот чиновник и бюрократ (как его характеризовали некоторые современники) в своей закрытой и запечатанной семье печатями «исповеди» прибегает к «официозному» для русской литературы жанру.

Он, последователь Пушкина и Гоголя.

А ему ничего и не оставалось.... И не было сил ни на что другое...

Собственно, «юридический текст» — а priori это уже сюжет о настоящем. Человек, выступающий с обвинительной (инвектива) или защитительной (апология) речью в суде, — должен говорить о настоящем. Для Гончарова в тексте «Необыкновенной истории» описываемые им события — «настоящее время»:

«А надо бы было уйти, не говоря ни слова, и я ушел бы и бросил перо навсегда, если б знал все вперед, что случилось после и что тянется еще до сих пор!» (л. 12)

«Так все и произошло и так происходит до сих пор!» (л. 16).

«Он и теперь, при каждом слухе, что я будто пишу новый роман, бросается из-за границы сюда и старается непременно увидаться со мною, чтобы потом опять уверять и здешних и зарубежных друзей, что я все пишу — по его совету, что ли, или с его помощью, — кто его

¹ Здесь и далее текст «Необыкновенной истории», сейчас подготовляемый к АПССиП И.А. Гончарова, цитируется нами по рукописи: РНБ. Ф. 209 (И.А. Гончаров). № 5. Лл. 1—99 об. арх. паг.

знает! Иначе, напиши я что-нибудь, не увидясь с ним, конечно, все поймут, что и все прошлое — ложь! Он боится и мечется как угорелый!»

«И все эти ползучие манеры, эти кошачьи ходы и выходы — он хочет приписать и приписывает мне (с больной головы на здоровую) и выставляет, под рукой, конечно (но я вижу теперь) не себя, а меня ужасно тонким, хитрым, лукавым и рассказывает, как я замечаю, что не он меня, а я его ищу, добиваясь свидания с ним. Это продолжается и до сих пор» (л. 36 об.).

До сих пор все говорили о «болезненной психике» Гончарова — но до сих пор никто из исследователей не удосужился поверить его обвинения против Тургенева. Разговоры о болезни писателя были спровоцированы им самим. Но здесь я хочу сказать, что в данном тексте мы имеем дело с «сюжетом о настоящем».

В определенный момент Гончаров распечатывает свой конверт и пишет туда дополнения. Дело в том, что Тургенев как раз в это время участвует в международном конгрессе по поводу авторского права. И Иван Александрович, явно не перечитывая своих записок, повторяется.

Для него это — настоящее.

Но, вместе с тем, прошедшее и будущее его, как великого писателя, тревожат. Он беспокоится о прошлом: его мемуарная часть «Необыкновенной истории» связана с Тургеневым.

И о будущем. Точно так же, как с Тургеневым в диалогах «о прошлом» (он сказал, я сказал), в тексте появляется «будущий читатель» — и именно с ним Гончаров ведет диалог, ничем не отличающийся от «тургеньевского диалога»:

— «А кто вас знает, — скажете вы, неизвестный мне читатель (кому попадутся когда-нибудь, после моей смерти, эти страницы), — кто вас знает! Тургенев тоже скажет или напишет многое в свое оправдание...» (л. 64 об.)

На страницах «Необыкновенной истории» живут равнозначно и Тургенев (прошлое и настоящее) и будущий читатель (будущее). И автор (Гончаров). И этот автор ведет диалоги на равных и с теми, и с другими. Немного это, впрочем, напоминает «диалоги в царстве мертвых», популярных в начале XIX в.

Мы сколь угодно долго можем говорить о «болезненности», сиречь о параноидальности Гончарова. До сих пор все исследователи ссылаются на работу Тер-Микаильянц о психическом состоянии Гончарова. Работа почти столетней давности.

Но, как мне кажется, дело историков литературы — анализировать текст вне зависимости от психологического состояния автора. И вот тут интересна позиция публикаторов и исследователей этого текста. И в контексте нашей конференции. Они читывали «настоящее» — т. е. болезненное состояние Гончарова. «...но все это данные уже для психиатрического диагноза гончаровской болезни, а не биографический и тем более историко-литературный материал», — писал самый, пожа-

¹ И.А. Гончаров и И.С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского Дома. С предисл. и прим. Б.М. Энгельгардта. Пб., 1923. С. 27.

луй, толерантный по отношению к Гончарову исследователь. И даже в публикации (самой на сегодняшний день авторитетной) Н.Ф. Будановой¹, в комментариях практически отсутствуют ссылки на тексты Тургенева.

Таким образом, все исследователи апеллируют к «сюжету о настоящем» — т. е., к сюжету о психической болезни Гончарова, которая, собственно, задана (быть может, параноидально-нарочито) самим автором.

Но, еще раз говорю, исследователи забыли «прошлое» — контекст. И потому не позаботились о будущем.

Что же сейчас получается?

В тургеневедении обычно замалчивается вопрос о «заимствованиях» — и тем более, относительно Гончарова...

В гончароведении уже плохим тоном считается упоминание о заимствованиях вообще...

Кажется, автор «Необыкновенной истории», заботясь о будущем, добился своего.

¹ *Гончаров И.А. Необыкновенная история. (Истинные события) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н.Ф. Будановой // И.А. Гончаров: Нов. материалы и исслед. (Лит. наследство). М., 2000. С. 184—304.*

Е.М. Болдырева (Ярославль)

Литературоведческое исследование феномена
автобиографического метатекста: проблемно-
методологические аспекты (на примере романа
И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»)

Особое место в ряду автобиографических произведений первой половины XX в. занимает роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», по праву считающийся одним из вершинных творений в литературе Русского Зарубежья. Статус «Жизни Арсеньева» как высшей точки бунинского творчества был отмечен уже в рецензиях на роман эмигрантской критики (Ю. Айхенвальд, П. Пильский, К.И. Зайцев, Г. Адамович, М. Алданов, З. Гиппиус, Ф. Степун, В. Вейдле, Ю. Мандельштам, И. Демидов, А. Савельев). Уже тогда критиками был поставлен вопрос о жанровом статусе «Жизни Арсеньева» и возможности позиционирования его как автобиографического романа. За долгие годы развития буниноведения этот вопрос так и остается открытым: жанровые номинации «Жизни Арсеньева» оказываются в высшей степени разноречивы: «то, чем он заменил роман» (В. Вейдле), «книга» (Ю. Мальцев), «феноменологический роман» (Ю. Мальцев, Л. Колобаева), «экзистенциальная автобиография» (В. Заманская), «лирический роман» (Н. Вольнская), «длинная поэма в прозе» (С. Крыжицкий), «роман с автобиографической основой» (А. Полупанова), «роман-воспоминание» (Б. Аверин) и т.п.

Для разрешения проблемы жанровой идентификации «Жизни Арсеньева» необходимо определение имманентных объекту исследования методологических принципов, которое позволит осмыслить роман не как сферу применения различных литературоведческих штудий, а как особое явление, продуцирующее собственный «объясняющий» код. В этом смысле продуктивным становится рассмотрение романа в контексте всего творчества Бунина как единого автобиографического метатекста.

Автобиографический метатекст может быть позиционирован с учетом следующих критериев:

1. Собственно *метатекстовый анализ* предполагает рассмотрение автобиографического романа в контексте всего творчества писателя. Метатекстовая природа автобиографического произведения может быть рассмотрена в двух аспектах. Во-первых, это структурно-семиотическое понимание метатекстовости как особого кода, расшифровывающего первичный язык, как рефлексии текста над собственными генетическими и типологическими параметрами, то есть системы автометаописаний. Во-вторых, это понимание метатекстовости в «автоинтертекстуальном» аспекте как выявление той универсальной модели, автобиографического метатекста, концентрирующего в себя авторский автобиографический духовный комплекс, синтезирующий все устойчивые мотивы его творчества и проявляющийся в наиболее полном и развернутом виде именно в автобиографическом романе. Тезаурус метатекстового аспекта образуют понятия *автобиографический метатекст, автобиографический центон, автобиографема, автобиографическая реинтерпретация, автобиографическая авторефлексия.*

Автобиографический метатекст (автоинтертекст) — с одной стороны, это автобиографический духовный комплекс и принципы автобиографического письма, составляющие сущность автобиографической поэтики автора и реализующиеся во всем корпусе его произведений. С другой стороны, это автобиографический роман как высшая точка формирования автобиографической поэтики, как интеграция личностных инвариантных семантических комплексов, представленных во всем корпусе текстов писателя, и их преобразование в новое смысловое единство, обнажающее инвариантный код смыслопорождения, который вовлекает в единый трансформационный комплекс как единицы тематического и композиционного уровня, так и грамматические средства, определяющие смысловое развертывание текста и репрезентирующие авторскую модель мира. В качестве близкого данному понятию можно использовать термин *«автобиографический центон»*, позиционирующий автобиографический роман как своего рода финальный центон, как совокупность автореминисценций, новую «ткань» из старых цитат, синтез на качественно ином уровне тех мотивов, образов, сюжетных ситуаций, которые представлены в предшествующем творчестве писателя, образующих иерархическую систему *автобиографема*. На протяжении всего творчества в произведениях писателя автобиографический метатекст постепенно формируется сначала как латентная, имплицитная структура. Его маркерами являются и разнообразные автобиографические аллюзии, и автометаописательные фрагменты, и повторяющиеся из текста в текст лейтмотивы, постепенно приобретающие статус автобиографема. В этом смысле автобиографический роман оказывается «проявителем» и «закрепителем» автобиографического метатекста, именно на его основании мы можем судить о принадлежности того или иного художественного элемента к автобиографическому дискурсу. По сути, автобиографический метатекст является неким авторимейком творчества писателя, транспонированием его инвариантной модели в другую систему и позволяющим отразить не столько собственную жизнь, сколько собственное творчество. Автобиографический роман как метатекст есть и экспликация основных дискурсивных стратегий автора: то, что в раннем творчестве представлено как органический параметр текста, в автобиографическом метатексте становится предметом авторефлексии, поэтому можно сказать, что автобиографический роман выполняет функцию автобиографического метатекста по отношению ко всему творчеству писателя: автобиографический роман становится основой для «перечитывания» предшествующих текстов автора сквозь призму проблематики памяти и автобиографического письма. Другая трактовка автобиографического метатекста заключается в том, что автобиографический роман обладает ярко выраженной авторефлексивностью, и писатель рассуждает над принципами организации своего автобиографического дискурса в разнообразных автоматаописаниях.

Автобиографема — структурно-семантический компонент автобиографического текста (метатекста, интертекста), устойчивый, репродуцирующийся во множестве текстов автора элемент, манифестирующий одну из важнейших составляющих и «состава души», автобиографического духовного комплекса, и художественного мира писателя. Критерием принадлежности того или иного элемента к «автобиографическому тексту» автора, иначе говоря, критерием позиционирования его как автобиографемы, является: а) частотность повтора в раз-

ных текстах, б) связь с магистральной для автобиографического дискурса категорией памяти, в) корреляция с важнейшими темами творчества писателя, г) присутствие в финальном центре — автобиографическом романе. Классификацию автобиографем можно произвести в соответствии с двумя принципами. *По степени обобщенности* выделяются:

— *Автобиографема-деталь* (так, у Бунина это жук, шмель, луна, месяц, звезда, курган, мистраль, облако, дым, туман, сухой блеск, тишина)

— *Автобиографема-эмоция или сенсорный образ* (разнообразные синестетические ощущения и «оксюморонные» чувства: «блаженно-мучительный», «горькая и сладкая грусть», «горькие и счастливые дни» и т.п.)

— *Автобиографема-ситуация* (событие) (охота, церковная служба, «солнечный удар», смерть)

— *Автобиографема-топос* (сад, усадьба, церковь, поезд, дорога, улицы города)

— *Автобиографема-концепт* (одиночество, музыка, бессцельность, древность, память, творчество, «живая жизнь», «тайна» и др.)

В функционально-типологическом аспекте можно выделить:

— *Референциальные автобиографемы*, имеющие соответствия в претекстовой реальности, как те события (первая любовь, столкновение со смертью, первые творческие опыты и т.п.) или эмоциональные состояния, которые были реально пережиты автобиографическим субъектом и, будучи экстраполированными в собственное творчество, породили множество текстовых модификаций.

— *Фикциональные (литературные) автобиографемы*, сформировавшиеся в творчестве писателя как интертекстуальные рефрены (например, устойчивая «формула» бунинской лирики «шмель – блеск – одиночество»)

— *Концептуализирующие автобиографемы* (как правило, в этой роли выступают автобиографемы-концепты) выполняют функцию концептуализации референциальных и литературных автобиографем (выявления семантического потенциала, репрезентативного для авторской мемориальной концептосферы) и их интеграции в целостную картину мира.

— *Дискурсивные автобиографемы* представляют собой реализацию семантических комплексов автобиографем в формально-семантических средствах языка, вербальные аналоги концепта (устойчивые лексикоды, ритмико-синтаксические конструкции и т.д.).

— *Композиционные автобиографемы* обеспечивают связность единого текста, создавая при этом разные «преломления» и скрещения и переводя сеть ситуативных и концептуальных функциональных зависимостей в линейную последовательность. Композиционные автобиографемы определяют принципы взаимодействия прочих автобиографем и модели их комбинирования и сопряжения. Например, для Бунина одной из композиционных автобиографем станет скрещение ситуации «церковная служба» с концептами «музыка», «древность» и «тайна» или сопряжение топоса сада с интегральным концептом памяти и с предметными образами зноя, блеска, тумана, тишины.

В результате эта многоступенчатая иерархия сцеплений, система зависимостей порождает авторскую модель мира и собственной личности

Автобиографическая авторефлексия — присутствие в тексте автор-метаописательных фрагментов разных типов: обнажение *автобиографического инварианта* и ироническая дискредитация возможности следования идеальным законам жанра, сложившимся в литературной традиции, рассказывание самого процесса автобиографического письма, и в конечном итоге осознание и обоснование собственного модуса памяти как онтологической, эпистемологической и аксиологической основы жизни и творчества.

Автобиографический инвариант — устойчивый комплекс интра-текстуальных структурных параметров аутентичной автобиографии, включающий в себя прежде всего «сюжетную формулу», систему событий и мотивов, своего рода «обязательную программу». Этот ряд констант, структурирующих автобиографию, вполне очевиден и определяет логическую последовательность повествования: первое воспоминание, семья, учеба, первая любовь, первые творческие опыты и т.п. Кроме того, автобиографический инвариант подразумевает и наличие определенных темпоральных и нарративных констант. Временная организация предполагает априорное первичное разграничение двух хронотопов — изображающего и изображаемого с различными вариантами их фиксации, сложность механизма взаимодействия двух пространственно-временных ситуаций: не романский рамочный принцип, а перманентные разнонаправленные передвижения по хронологической прямой, разные типы соотношения хронотопов повествователя и героя, наличие вторичной темпоральной градации, вторжение в повествование других временных полей. Повествовательный инвариант определяется автодиегетическим типом повествования и тройной идентичностью автор = повествователь = герой.

2. *Референциальный аспект* анализа метатекста подразумевает, что произведение не ставит своей целью точное и правдивое воссоздание объективной реальности — авторской биографии, а подвергает фикционализации один или несколько автобиографических критериев: фикционализация сюжета, т.е. отбор, селекция событий собственной жизни в соответствии с интегральной авторской интенцией, фикционализация тождества автор — нарратор — персонаж, когда ономастический критерий совпадения имен нарушается или очевидны явные отличия автора и нарратора-персонажа в структуре личности и ее духовно-эмоциональной сфере. Таким образом, приоритетным аспектом анализа становится выявление интегральной авторской интенции как магистрального принципа фикционализации, порождающего механизма, в соответствии с которым происходит моделирование фикционального образа самого себя, или бытия-себя-в тексте. Тезаурус данного подхода составляют следующие вводимые нами понятия: *автобиографическая оптика, автобиографическая интенция, автобиографический «доминантный» код, каузальные доминанты автобиографического акта.*

Автобиографическая интенция — понимается как характеристика авторского намерения, включающего в себя общий комплекс *каузальных доминант автобиографического акта*, систему ценностных приоритетов, определяющих основные принципы отбора событий и впечатлений для выстраивания автобиографического дискурса и общую интегральную установку (*автобиографический «доминантный код»*), становящуюся смысло- и структурообразующим параметром автобиографического дискурса, в соответствии с которой осуществляется са-

мопрезентация и самоконструирование субъекта. Кроме того, автобиографическую интенцию необходимо понимать не только как проект, но и как авторскую дискурсивную стратегию, т.е. целенаправленное структурирование личностного смысла, манифестированное в целостной и взаимосвязанной системе определенных речевых средств и приемов. В качестве метафорического аналога возможно использовать понятие *автобиографическая оптика* — принципы реконструкции, деформации и моделирования собственной автобиографии в тексте (своего рода «автофикциональная призма»). Автобиографическая оптика определяет такие параметры текста, как принцип отбора и селекции элементов автобиографического текста, селекционная практика реализуется в референциальном аспекте (отбор тех событий собственной жизни, которые осмысляются автором как важные и необходимые для самоидентификации) и в аспекте дискурсивной деятельности (степень «сгущенности» или «растянутости» того или иного элемента в тексте, соотношение повествовательного и событийного времени, «хронологические границы» автобиографического текста, которые становятся началом и концом повествования и др.

Каузальные доминанты автобиографического акта — причины обращения разных писателей к жанру автобиографии или автобиографического романа. К основным каузальным доминантам автобиографического акта можно отнести временное дистанцирование (свойственное определенному, как правило преклонному, возрасту стремление вспоминать события прошлого), информативная реставрация прошлого, окончательное закрепление в слове всех явлений прошлого, безвозвратно канувших в небытие пространственное дистанцирование от хронотопа прошлого (одной из таких причин в русской литературе, несомненно, стала эмиграция “первой волны”), семантическое дистанцирование (чувство полного конца прошлой эпохи и осознание абсолютной невозвратимости прошлого: в русской литературе подобным фактором стала революция 1917 г., ставшая для большинства писателей знаком конца дворянской культуры), желание семиотизировать свою жизнь, заставив ее двигаться в антиэнтропийном направлении, превратить себя из человека — материального объекта в человека — текст, преодолев смерть и выстроив в единый логический ряд разрозненные факты своей биографии, подчинив всю жизнь одной идее.

3. *Стилистический, или языковой (дискурсивный) анализ* автобиографического метатекста предполагает выявление способов борьбы с упорядоченным нарративом, преодолевающих ограниченные возможности языка, разрушающих синтагматическую упорядоченность текста и способствующих не только обеспечению цельности и самоидентичности, но и «комбинаторному приращению смысла» собственного «я», рождаемого из дискурса. Теоретические понятия, обоснованные нами в рамках данного аспекта: *автобиографическая орнаментальность, автобиографическая эмблема (sygne de la memoire)*.

Автобиографическая орнаментальность — особый тип построения автобиографического романа, эксплицирующий его определенную изоморфность орнаментальной прозе, когда автобиографический нарратив с установкой на событийность, миметическую вероятность изображения мира, психологическое правдоподобие внешних и ментальных действий подвергается парадигматизации и подчиняется принципу лейтмотивности и эквивалентности, выполняющим смыслопорождающие функции. Автобиографическая история может раство-

ряться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста. Автобиографическая орнаментальность проявляется и в иконизации текстовых элементов, когда устойчивые мемориальные эмблемы становятся эквивалентами мемориального континуума в целом. В отличие от архитектоники орнаментальной прозы, где выявление лейтмотивов и эквивалентностей оказывается стратегией интерпретации, в автобиографическом тексте эта аналитическая процедура может быть определена как принцип работы памяти, ориентированной на разрушение причинных и временных связей и воспроизводящей фрагменты прошлого бытия в виде неструктурированного, дискретного, ассоциативного письма.

Автобиографическая эмблема (sygne de la memoire) (вещный эквивалент памяти) — возникающие в автобиографическом тексте конкретные реалии, эксплицирующие механизмы работы памяти и представляющие собой конкретно-образный эквивалент архитектоники автобиографического дискурса и авторскую модель памяти. Выступает как проявление автобиографической орнаментальности, являя собой феномен иконизации и сюжетной реализации формальных элементов.

Таким образом, творчество Бунина представляет собой единый автобиографический метатекст, разрабатывающий различные способы автобиографического письма с целью максимального освоения мемориального пространства и достижения абсолютной самоидентификации путем синтеза Я — памяти — искусства. Категория памяти становится интегральной основой всего творчества Бунина, что в конечном итоге приводит к осознанию и обоснованию собственного модуса памяти как онтологической, эпистемологической и аксиологической основы жизни и творчества.

Е.О. Горшкова (Ярославль)

«Роман с ключом»: соотношение факта и вымысла в моделировании художественной реальности (на материале романа О. Форш «Сумасшедший корабль»)

Жанровая модификация «роман с ключом» берет начало от французского *roman a clef* (роман с ключом) XVI—XVII вв. — особого типа романа, в котором зашифровывались известные личности (творчество Ф. Рабле). История «романа с ключом» касается, в основном, зарубежной — французской и английской — литературы: в XVIII в. это произведения Д. Дефо, Дж. Свифта, в XIX — Ч. Диккенса, У. Теккерея, в XX — Т. Манна, О. Хаскли. В русской литературе «роман с ключом» как самостоятельный жанр формируется в 20-е гг. XX в. Безусловно, случаи «кодирования» известных личностей в литературных текстах до XX в. Нередки — Чацкого и Онегина «расшифровывают» как Чаадаева, в образе Базарова видится Писарев и т. п. Однако здесь «кодирование» (если таковое имеет место) является лишь приемом создания литературного персонажа, типа и не может быть возведено в ранг повествовательной стратегии. В таком случае «зашифрованные» личности не являются «ключами», поскольку актуализируют только историко-документальный, биографический материал. «Ключ» также представляет собой «средство интерпретации образно-символического плана «закодированного» текста»¹, то есть может быть наполнен различным смыслом, в зависимости от степени культурной осведомленности реципиента.

«Роман с ключом» сформировался в русской литературе в русле мемуарно-документально-биографической тенденции, которая была чрезвычайно актуальна в 1920-е гг.: «писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа»². Данная жанровая категория синтезирует в себе признаки мемуаров, биографии и документалистики, имея при этом расхождения с ними. Так, в отличие от мемуарной прозы, в «романе с ключом» временная дистанция между событием и его изложением минимальна (о петроградской жизни начала 1920-х О. Форш пишет уже в 1930 г.). Несмотря на явное стремление к документальности, «роман с ключом» как жанр испытывает сильное влияние культуры модернизма, то есть неизбежно стремится к искажению существующей реальности, вследствие чего происходит разрыв причинно-следственных сюжетных связей и замена их ассоциациями, реминисценциями, аллюзиями. Также может отсутст-

¹ Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://vestnik.yspu.org/releases/novyeIssledovaniy/326/>.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 205.

воват четкая хронология событий: автор свободно перемещается во времени. В отличие от автобиографического романа, в котором фигурируют персонажи, знакомые самому автору и его ближайшему окружению, но не читателю, в «романе с ключом» «зашифрованы» известные и легко узнаваемые личности, так как «кодирование» не является для данного жанра самоцелью.

Таким образом, жанр «роман с ключом» отражает преломление документально-биографической традиции на стыке двух литературных эпох.

Анализ текстов, попадающих в жанровую категорию «роман с ключом»¹ (среди которых роман О. Форш «Сумасшедший корабль»), позволил нам согласиться с ее существующим определением: «*Роман с ключом*» — синтетический жанр, в котором повествователь — свидетель и участник событий — соединяет историко-документальное и историческое видение эпохи, производя «кодирование» таким образом, что «осведомленный» читатель получает возможность совмещать две стратегии рецепции: анализ внутренней структуры знака: от означенного к означаемому, т. е. идентификация персонажей как личностей известных людей, и выявления логики означивания в пространстве означающих, т. е. текста»². Явное преобладание в «романе с ключом» символического над документальным, дающее возможность множественной интерпретации, подтверждается самими авторами текстов, которые дают своеобразные инструкции по их восприятию. «... пусть читатель не ищет здесь личностей: личностей нет. Обладая достаточным воображением, автор бесчинствует с персонажами по принципу гоголевской “невесты”, дополняя одних другими, либо черты, чуть намеченные в подлиннике, вытягивает ну просто в гротеск, либо рождает целиком новых граждан»³, — откровенно говорит О. Форш.

Для большей наглядности нам представляется целесообразным использовать систему жанровых признаков «романа с ключом», разработанную исследователями.

1. Используемый материал — реальные события, факты и лица, «которые автор стремится вывести в обобщенный план размышления о судьбах русской культуры»⁴. Для О. Форш это жизнь петроградского Дома искусств (ДИСКа) в 1920-е гг. Автора интересует не только литературное бытование жителей ДИСКа (она подробно описывает манеру читать стихи, отмечает написание новых произведений, приводит легко узнаваемые цитаты), но и частная жизнь (случай с протухшими в

¹ См.: Иванов Вяч. Вс. Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920—1930-х годов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 596—613.

² Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века...

³ Форш О. Сумасшедший корабль. М., 1990. С. 13.

⁴ Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века...

дороге яйцами для голодающих писателей, растопка буржуйки подрамником и многое другое).

2. Неомифологизм как принцип повествовательной организации. Историко-культурная реальность предстает в романе как миф¹. Сам образ Сумасшедшего корабля, дома-корабля, отсылает читателя к Ноеву ковчегу, последнему оплоту человечества перед лицом стихии. Культурная ситуация рубежа веков и литературных эпох воспринимается О. Форш как гибель старого мира. Автор использует мифологические образы русских богатырей: Еруслан (М. Горький), могучий и справедливый, связывает две эпохи, два литературных лагеря — защищает «перед “нами” “их”, а перед “ними” “нас”»; Микула (Н. Клюев), «приземистый, обросший, страшный, земляной, как Вий», — воплощение хтонического, первородного начала, воспеватель матери-земли. Он является противовесом «рыцарству, с худосочной дамой», ушедшей эпохе, которая окончилась со смертью ее последнего рыцаря — А. Блока. Гаэтан-Блок — тоже, по сути, мифологема, созданная самим автором: описывая его похороны, О. Форш недвусмысленно говорит о том, что хоронят не человека и даже не гениального поэта, а «в муке погасшее» солнце века. Нельзя не сказать о мифологическом пласте петербургского текста в романе, берущем начало в творчестве Пушкина, Гоголя, Достоевского. По закону литературного преемничества, Петербург-Петроград осмысливается как город смерти, проклятый город, готовый сгинуть в безвременье. При этом Петербург перекликается в романе с Римом, «вечным городом».

3. Автор романа тождествен повествователю, который одновременно занимает позицию наблюдателя и является участником событий. Это «усиливает достоверность документального дискурса романа с ключом»². Создается образ автора, который занимает активную позицию, открыто определяя границы собственных полномочий и читательского восприятия, моделирует имплицитного читателя и вступает с ним в диалог («Читатель, все в порядке», «...сейчас же автор себе позволяет только скромно настаивать на необходимости развития у граждан воображения...»). Кроме того, О. Форш помещает в текст героя-прототипа самой себя как реального автора — писательницу Доливу; в некоторых эпизодах (например, последнее выступление Гаэтана-Блока) автор делегирует свои полномочия Сохатому.

4. Персонажи, действующие лица романа. Традиционным для «романа с ключом» является использование псевдонимов, масок при введении в текст реально существовавших деятелей эпохи. Это делается отчасти из желания избежать претензий цензуры, но в большей сте-

¹ См.: *Иванов Вяч.Вс.* Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» // *Избранные труды по семиотике и истории культуры.* С. 614—625.

² *Сорокина С.* Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века...

пени — ради избавления от связей с внетекстовой реальностью. О. Форш «зашифровывает» под именем Жуканца личность В.Б. Шкловского, А. Белый становится Инопланетным Гастролером, Геня Чорн — это Евгений Шварц и т. д. Также для «романа с ключом» обязателен автобиографический персонаж, актуализирующий метатекстуальные элементы повествования. «Автор в те голодные годы <...> работал над новым реализмом...», «Нет, не окончилась фабула Сохатый в предыдущей волне...», «Надо заканчивать, и страшно», — отпускает ремарки самому себе автобиографический персонаж О. Форш. Стоит отметить, что при этом роман не моноцентричен, т. е. ни один герой (в том числе автобиографический) не довлеет над другими. Если в «Театральном романе» М. Булгакова персонажи и события даны сквозь призму видения Максудова и, соответственно, окрашены субъективизмом автора, то персонажи «Сумасшедшего корабля» относительно равноправны и независимы как друг от друга, так и от автора.

5. Организация хронотопа. Не только персонажи и события «Сумасшедшего корабля» носят символический характер, приобретает его и сама действительность 1920-х гг. Петербург-Ленинград соотносится с «вечным градом» Римом, Дом Искусств воспринимается как Ноев ковчег. В результате читатель, как, впрочем, и сам автор, затрудняется определить пространственно-временные координаты, освобождаясь от связей с реальной действительностью и получая возможность воспринимать не конкретные топографические точки, а культурные знаки-символы.

Анализ романа О. Форш «Сумасшедший корабль» позволяет сделать вывод о том, что обращение к жанровой форме «роман с ключом» позволило писательнице осмыслить противоречивый характер переломной эпохи в рамках неклассической литературной парадигмы, когда конкретно-историческое изображение мира сменяется художественной универсализацией за счет использования мифологических кодов, актуализации широкого спектра культурно-исторических реминисценций и металитературных фрагментов. Данная парадигма рассчитана на читателя-сотворца, способного не только дешифровать антропонимы, но и включить изображенную в романе эпоху в общекультурный контекст. Автор при этом приобретает статус демиурга, способного создать текст-миф, отражающий универсальную сущность эпохи.

Ф.В. Кувишинов (Липецк)

Четвертый жанр Даниила Хармса

Творчество Д.И. Хармса обращает на себя внимание жанровым разнообразием до такой степени, что автора «Случаев», «Ивана Иваныча Самовара», «Елизаветы Бам» и т.д. невозможно отнести ни к одной категории художников слова: прозаик, поэт, драматург? Несмотря на то, что ряд исследователей (Ж.-Ф. Жаккар, А.А. Кобринский и др.) указывают на смещение в творчестве Хармса ведущего жанра с поэзии в прозу к середине 30-х гг., Хармс от поэзии вовсе не отказывался. Однако наше внимание привлекло эпистолярное наследие писателя, которое характеризуется, в первую очередь, дружеским письмом.

Н.И. Белунова указывает на ряд устойчивых признаков «структурно-семантических особенностей» дружеского письма: «<...> 1) наличие облигаторной реализации коммуникативно-прагматической оси «Я — ТЫ», 2) диалогизация, 3) политематичность, 4) полифункциональность, 5) синтез элементов различных функциональных стилей, 6) отражение особенностей речевого этикета, 7) специфическая структура, формализованная границами, фиксирующими начало и конец письма»¹.

Указанные признаки отчетливо проявляются в письмах Хармса, как любовных, так и дружеских. Однако в них можно усмотреть и другие признаки, которые характерны для письма Хармса. Во-первых, это *полиадресатность*, т.е. обращение к нескольким лицам одновременно:

«Дорогая Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич, Яков Семёнович и Валентина Ефимовна.

Передайте от меня привет Леониду Савельевичу, Валентине Ефимовне и Якову Семеновичу.

Как вы живёте Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич и Яков Семёнович? Что подельывает Валентина Ефимовна? Обязательно напишите мне Тамара Александровна, как себя чувствуют Яков Семёнович и Леонид Савельевич.

Я очень соскучился по Вас, Тамара Александровна, а также по Валентине Ефимовне и Леониду Савельев, и Якову Семёновичу. Что, Леонид Савельевич, всё еще на даче или уже вернулся? Передайте ему, если он вернулся, привет от меня. А также и Валентине Ефимовне и Якову Семёновичу и Тамаре Александровне. Вы все для меня на столько² памятны что порой кажется, что я вас и забыть не смогу. Валентина Ефимовна стоит у меня перед глазами как живая и даже Леонид Савельевич, как живой. Яков Семёнович для меня как родной брат и сестра, а также и Вы как сестра, или, в крайнем случае, как кузина. Леонид Савельевич для меня как шурин, а так же и Валентина Ефимовна как некая родственница»³. [из письма от 1 августа 1932 г.]

Во-вторых, это *жанровое смещение*, когда письмо неожиданным образом переходит в иной жанр, (рассказ или философское рассужде-

¹ Белунова Н.И. Дружеское письмо творческой интеллигенции как эпистолярный жанр // Филологические науки. 2000. № 5. С. 83.

² Здесь и далее сохраняем авторское написание при цитировании.

³ Хармс Д. Незданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1—3 / Сост., прим. В.Н. Сажина. СПб, 2001. С. 64—65 [далее: Хармс Д.].

ние-зарисовка), и вполне сопоставимо в этом моменте с характерными хармсовскими произведениями:

«Я прочёл очень интересную книгу о том, как один молодой человек полюбил одну молодую особу, а эта молодая особа любила другого молодого человека, а этот молодой человек любил другую молодую особу, а эта молодая особа любила, опять таки, другого молодого человека, который любил не ее, а другую молодую особу.

И вдруг эта молодая особа оступает в открытый люк и надламывает себе позвоночник. Но когда она уже совсем поправляется, она вдруг простужается и умирает. Тогда молодой человек, любящий её, кончает с собой выстрелом из револьвера. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, бросается под поезд. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, залезает с горя на трамвайный столб и касается проводника и умирает от электрического тока. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, наедается толчёного стекла и умирает от раны в кишках. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, бежит в Америку и спивается до такой степени, что продаёт свой последний костюм; и, за неимением костюма, он принуждён лежать в постеле и получает пролежни и от пролежней умирает»¹. [из письма от 28 июня 1932 г.]

В этом отрывке нам очевиден такой художественный прием, как *последовательность*. В своей работе, посвященной структурообразующим элементам логики художественного мира Хармса, этот элемент логики мы, к сожалению, не выделяли². Однако оригинальность приведенного текста не вызывает сомнений: перед нами самостоятельный рассказ с типичной для Хармса градацией событий, комическим сюжетом и трагикомическим финалом, который отсылает нас к реальным событиям, которые буквально произойдут с автором письма через несколько дней, а именно: ссылка Хармса в Курск, где он по большей части проводил свое время, лежа на кровати, в силу особенностей своего характера предпочитая не выходить на улицу и не общаться с курянами. Таким образом, перед нами, с одной стороны, рассказ, а с другой — ироническое и грустное описание автором своего реального бытового положения:

«Дорогой Алексей Иванович.

Курск — очень неприятный город. Я предпочитаю ДПЗ. Тут, у всех местных жителей я слышу за идиота. На улице мне обязательно что-нибудь говорят вдогонку. Поэтому я, почти все время, сижу у себя в комнате. По вечерам я сижу и читаю Жюль Верна, а днем вообще ничего не делаю»³. [из письма Л. Пантелееву от 23 июля 1932 г.]

И далее в том же духе:

«Я чувствую себя хорошо и спокойно, но только до тех пор, пока я сижу в своей комнате. Стоит пройтись по улице, и я прихожу обратно злой и раздраженный. Но это бывает редко, ибо я выхожу из дома раз в три дня. И то: на почту и назад»⁴. [из письма Л. Пантелееву от 10 августа 1932 г.]

¹ Хармс Д. С. 64.

² См.: Кувшинов Ф.В. Художественный мир Д.И. Хармса: структурообразующие элементы логики и основные мотивы [Монография]. Липецк, 2013.

³ Хармс Д. С. 69.

⁴ Хармс Д. С. 70.

Смешение жанра вообще характерно для поэтики Хармса, который свободно сочетает в своих произведениях прозу, драму, поэзию, философское рассуждение и т.п. Эту особенность эпистолярного наследия Хармса отмечает и комментатор издания Хармса В.Н. Сажин: «Все это разнообразное смешение жанров, кажется, стоит отнести на счет осознанного учета Хармсом сформировавшейся веками традиции философского трактата в форме дружеского письма, прозаического диалога, поэмы, романа или даже стихотворения»¹.

Текст у Хармса существует не сам по себе, он явно направлен на прочтение, на активное восприятие со стороны читателя. Об этом говорит другой исследователь творчества обэриутов: «Специфика обэриутского текста в целом заключается в том, что для него воспринимающий, слушатель — лицо не пассивное, не безразличное. Обэриутская поэтика <...> нацелена на эффект восприятия»².

Философичность хармсовских писем наиболее полно отразилась в посланиях к Я.С. Друскину («О том, как меня посетили вестники», 22 августа 1937 г.; «Связь», 14 сентября 1937 г.; «Пять неоконченных повествований», предположительно, 1937 г.³), К.В. Пугачевой (16 октября 1933 г., 4 ноября 1933 г.).

Вместе с тем для писем Хармса характерно и типичное для такого жанра изображение бытовой жизни, сопровождаемой жалобами на здоровье⁴, на бытовые неурядицы⁵, на дороговизну продуктов⁶, решение финансовых вопросов⁷ и т. д.

Нельзя обойти вниманием и интимную сторону писем Хармса, который влюблялся легко, с одной стороны, а с другой — тяжело переносил отсутствие взаимности. Любовные послания Хармса (Т.А. Липавской, К.В. Пугачевой, Р.И. Поляковской) носят игриво-возвышенный характер, что объясняется недоступностью «муз». В то же время письма, обращенные ко второй жене Хармса Марине Малич, носят характер бытовых записок, что подчеркивает близость этих двух людей.

Все это объясняется и задумкой автора, и душевным настроением, и адресатом. Тональность писем Хармса сильно меняется в зависимости от задач: деловое это письмо или любовное, письмо разочаровавшегося любовника или непрофессионального философа и т. д.

Все вышесказанное указывает на пограничный характер эпистолярного наследия Хармса, на что указывает и В.Н. Сажин: «Письма Хармса отмечены тем же своеобразием, что и его произведения других жанров — это, одновременно, классический эпистолярный жанр, но и

¹ Сажин В.Н. [комментарии] // *Хармс Д.* С. 95—96.

² Валиева Ю. Даниил Хармс: вопросы прагматики // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса / Научн. ред. А. Кобринский. СПб.: ИПЦ СПб УТД, 2005. С. 18.

³ В издании, по которому мы цитируем тексты Д.И. Хармса, 1937 год стоит в угловых скобках (<1937>), в известном издании Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. писатель, 1988, составленном А.А. Александровым, этот текст подписан 27 марта 1937 г.

⁴ Письмо Л. Пантелееву // *Хармс Д.* С. 71.

⁵ Письмо Б.С. Житкову // *Хармс Д.* С. 55.

⁶ Письмо К.В. Пугачевой // *Хармс Д.* С. 76.

⁷ Письмо Г.Е. Цыпину // *Хармс Д.* С. 60—61.

художественное произведение <...>. Большинство сохранившихся писем Хармса — черновики; мы не можем даже судить о многих из них, были ли они в конце концов посланы адресатам, и это тем более придает его письмам *пограничный* (выделено нами. — Ф.К.) жанровый оттенок — возможно, сам автор писал некоторые из них не столько в расчете на прочтение адресатом, сколько создавал некий творческий текст в жанре «письма»¹.

Жанр письма удобен для Хармса своей гибкостью, это своего рода эксперимент: реакция адресата на предыдущее письмо определяет дальнейшее развитие поднятых тем или переход на новые темы, развитие тональности письма или переход на новый тон. В отличие от произведения, предназначенного для печати, которое может и вовсе быть ненапечатанным или напечатанным через довольно продолжительное время, письмо как градусник определяет степень удачливости задумки и ее реализации. Восемь писем Липавским² подтверждает нашу версию (за исключением последнего, восьмого, которое больше по жанру подходит под определение «записка»). Дело в том, что при всем хармсовском минимализме и лаконичности в повествовании (см., например, рассказы «Петров и Комаров», «Встреча»³ из рукописного сборника «Случаи») письма к Липавским поражают своей многословностью. Да и не только к Липавским. Это еще раз позволяет предположить, что письмо как жанр было своего рода творческим полигоном для писателя.

Действительно, пространство письма позволяет и ненароком предложить для оценки творческий набросок, и сообщить о насущных проблемах, и просто, что называется, подурачиться. При этом ответ адресата сразу покажет, насколько успешным была реализация замысла предыдущего письма. Лишенный возможности опубликовать «взрослые» произведения, Хармс находил реальный отклик у читателей своих писем. Тот факт, что до нас их дошло не так уж и много, объясняется самим временем и атмосферой, которые не щадили авангардистов⁴.

¹ Сажин В.Н. Указ. соч. С. 96.

² Непосредственно, судя по обращению, шесть писем обращены к Г.А. Липавской, но, скорее всего, Хармс адресовывал в таком виде письма к обоим супругам.

³ «Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе во свояси. Вот, собственно, и все» // Хармс Д. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Новая Анатомия. СПб.: Азбука, 2000. С. 324. [также сохраняем авторское написание]

⁴ При этом следует учесть почти маниакальную привязанность Хармса к *любому* тексту, который он бережно хранил. Если бы не аресты Хармса, до нас дошло бы больше материала...

С.Ф. Меркушов (Тверь)

Интерпретация текстов прошлого сквозь призму сюжетов настоящего в книге эссе Михаила Елизарова «Бураттини. Фашизм прошел»

Начну статью с выдержек из работ некоторых исследователей, чьи интересы так или иначе соприкасались с вопросами времени в истории, искусстве и литературе.

Во второй половине минувшего столетия были высказаны три независимых друг от друга, но практически одинаковых точки зрения на проблему соотношения настоящего и прошлого. Первая принадлежит Клоду Леви-Строссу: «...полная и интенсивная жизнь [человека — С.М.] — это миф, который возникнет у людей будущего столетия, а перед ним самим, возможно, предстанет как таковой несколько лет спустя и вовсе не проявится для людей будущего тысячелетия»¹.

Вот суждение Бориса Успенского об искомым частях временной оси²: «Итак, с точки зрения настоящего производится отбор и осмысление прошлых событий — постольку, поскольку память о них сохраняется в коллективном сознании. Прошлое при этом организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего»³.

Наконец, привожу мнение Ирины Савельевой и Андрея Полетаева, заявленное в их труде «История и время: В поисках утраченного»: «...прошлое, реконструированное историками, неразрывно связано с настоящим и во многом определяется им»⁴.

Процитированные соображения вполне применимы к текстам эссеистики, в частности, к вышедшей в 2011 г. книге Михаила Елизарова «Бураттини. Фашизм прошел», отмеченной характерными чертами жанра эссе. Действительно, по мысли Георгия Немеца, «эссе как жанр литературы и публицистики представляет собой особый дискурс, в котором подвергается концептуализации категория времени. Именно категория времени в эссеистическом тексте имеет свою специфику, поскольку связана с проблемами понимания/интерпретации, аргументации/рецепции текста. Эссе позволяет исследователю видеть проблему времени как в ракурсе элемента идейно-композиционного содержания текста, так и в аспекте его фабульно-сюжетной организации в движении от Автора к Читателю»⁵.

Мир книги, о которой здесь пойдет речь, зиждется на первых экспонированных сентенциях, как на трех «китах», а в работе Георгия

¹ *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль [1962] // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Пер. с фр. М.: Республика, 1994. С. 315.

² Если воспринимать время именно как прямую, протянутую из прошлого в будущее.

³ *Успенский Б.А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) [1988—1989] // *Успенский Б.А.* Избр. Труды: в 2 т. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 1. С. 18.

⁴ *Савельева И.М., Полетаев А.В.* История и время: В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 664.

⁵ *Немец Г.Н.* Концептуализация времени в эссеистике В.В. Набокова: проблемы рецепции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 23.

Немеца синтезируется своеобразие временных форм в текстах эссеистики, что позволяет нам также использовать понятийный аппарат данного ее фрагмента по отношению к тексту Михаила Елизарова. В «Бураттини. Фашизм прошел» на текстуальном фоне прошлого (советские мультфильмы, советское и зарубежное кино, авторские и народные сказки и др.), всплывает настоящее как актуализируемый сюжет, благодаря чему текст получает непривычную трактовку. Уже из названия книги вытекает эта ее стержневая тенденция. «Бураттини» — тряпичная кукла-перчатка, та же марионетка — прообраз общества и его гегемона (цепь «буратино-бураттини-муссолини»), тем более, что антизвонку лозунгу «Фашизм не пройдет!» звучит елизаровский жестокий, а возможно, и горько-иронический пассаж: «Фашизм прошел», вторая словоформа которого имеет значение направления и завершения действия¹.

По верному замечанию критика Валерия Бондаренко, Михаил Елизаров, помимо прочих деконструируя и советские художественные и визуальные тексты для детей, «показывает относительность “вечных” смыслов и истин, к которым ... склонно всякое тоталитарное мышление»². То есть, писатель хочет освободить читателя и зрителя от оков навязанных с детства правил однобокого восприятия любого текста, обросшего легендами быта и бытия. Но развенчание мифологизации советских и не советских текстов, а в итоге вскрытие вымышленности и иллюзорности человеческой жизни, может производиться с позиций *«прочитаемости прошлого в перспективе настоящего»*, когда *«текст прошлого определяется сюжетом настоящего»*. Особенно показательна в таком ключе интерпретация Михаилом Елизаровым сказки Николая Носова «Незнайка на Луне». Хронологически ее сюжет, по мысли автора эссе, решается в контексте нашей реальности. Михаил Елизаров, анализируя произведение Николая Носова, отталкивается прежде всего от сюжетов настоящего, часто эпизодически наполняя ими свой текст. Сегодняшний вывернутый наизнанку навязанный мир с поддельными ценностями предстает у Носова в елизаровском толковании собственно в качестве лунного антимира, в котором худшие возвысились над лучшими и всё подчинено власти капитала. Если подчеркивается монструозность лунного правительства — «властителей мировых лунных финансов»³, то сразу — отсылка к современным, и не только внутренним, олигархическим аналогиям; говорится о бесконечном муссировании нынешним социумом «действующих» комплотов глобалистов, масонов, евреев — в носовском тексте обнаруживается реализация мондиалистского заговора. Мир идеальный, базированный на противоположных лунному приоритетах — добра, духовности, красоты (который, судя по тексту Елизарова, не изжит еще и в настоящем) — имеет место на альтернативной Земле Носова. Умные, добрые и справедливые пришельцы оттуда прибывают на Луну (символически и текстуально — планету смерти) и всех спасают. Главный елизаровский посыл, усматриваемый читателем в этой симметрично-

¹ Подобные умпостроения, думаю, возникали у Михаила Елизарова уже оттого, что он по своим убеждениям социалист и антилиберал.

² Бондаренко В. Михаил Елизаров: «Бураттини» прогноз // Вечерний гондольер (интернет-журнал). 15.12.2011. № 168.

³ Елизаров М. Бураттини. Фашизм прошел. М.: Астрель: АСТ, 2011. С. 25.

сти носовских цивилизаций и сегодняшних фактически разделенных публик-сфер (хотя бы даже по принципу «читающие-не читающие»), видится в необходимости проникновения прекрасного в ужасное для воскрешения Духа: «Высший русский мир освобождает своего униженного ущербного брата»¹.

Стереотипизирующее, рамочное мышление человека настоящей реальности во многом уже определило его тоталитарное сознание². Если взять на вооружение одну из прописных истин социальных наук, то можно сказать, что сознание человека *настоящего* давно адаптировалось к насилию, не столько к внешнему, сколько к внутреннему. Человек принял его в качестве естественных ограничителей действительности и самого себя. Михаил Елизаров исследует хрестоматийный фильм Владимира Бортко «Собачье сердце» руководствуясь именно этим положением. В эссе «“Собачье сердце” — сбитые ориентиры. Киноверсия» расставляются акценты так, что зрительские симпатии полностью должны были бы быть на стороне Шарикова, тогда как у определенной части публики, по словам Елизарова, Преображенский и Борменталь «неизменно вызывают коллективный спазм сочувствия и классовой солидарности»³.

Все размышления писателя об этом киноварианте повести Михаила Булгакова, опять же, навеяны настоящим, сюжеты которого снова вторгаются в рассматриваемый им текст прошлого. Профессор Преображенский для Елизарова — типичный представитель теперешних (и всяческих) либералов, нелюбовь его к которым известна еще со времен выхода романа «Pasternak». Львиная доля времени врачебной практики профессора (что, между прочим, одинаково и у Михаила Булгакова, и у Владимира Бортко) уходит на обеспечение возможности стареющим распутникам продолжать свои нехитрые занятия. Преображенский — образец современной финансовой элиты, что педалируется Елизаровым через его характерное «не хочу» относительно помощи детям Германии. «Изошренная либеральная жестокость»⁴ проглядывает сквозь лоботомическое решение получить вместо Шарикова, изначально, кстати, являвшегося ничем, покладистое, хлипкое и довольное жизнью существо вроде трепанированного МакМерфи Кена Кизи, правда, в еще более оскотиненном виде: «Преображенский двуличен — как европейское сообщество, бубнящее о милосердии и одновременно устилающее трупами Сербию, Ирак, Ливию»⁵. Преображенский не творец, а подражатель творцу, так называемый «преображатель»: «Акт сотворения Шарикова из гипофиза трупа и собаки — пародия на божественный акт сотворения»⁶. Если следовать Елизарову, то Преображенский производит «Симулякра Симулякровича Ноля»⁷ — сложную удвоенную копию — двойника, «возведенного в квадрат и

¹ Там же. С. 27.

² Критерии сознания, как известно, человек извлекает из окружающей среды, из ее явлений и морально-этических норм, которые приняты в семье, окружении и обществе в целом.

³ Елизаров М. Бураттини. Фашизм прошел. С. 39.

⁴ Там же. С. 39.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Там же. С. 40.

⁷ Там же. С. 41.

помноженного на пустоту»¹. Такая оценка образа Шарикова коррелирует с теоретическими выкладками Михаила Ямпольского о деформациях и мимесисе в разного рода текстах: «Тело движется в лабиринте, в пространстве, расчерченном маршрутами. Тело вписывается в некое место, трансформируется от обживания этого места. Оно деформируется, становится непохожим на самого себя и как бы удваивается «собой прошлым», двойником, демоном. Тело исчезает в лабиринте, умножается им и оставляет вместо себя свое миметическое подобие, двойника, демона»². Пёс Шарик³ лавирует в лабиринте, выбирает маршрут по направлению к профессору, манящему его колбасой для того, чтобы сделать своим подопытным⁴. Становящаяся Шариковым существо оседает в доме Преображенского и «вписывается» в молодую советскую среду, миметируя её законам, вплоть, по Ямпольскому⁵, до подражания физическим актам её членов⁶.

Деструктурируя фильм Дэвида Кроненберга «Муха», Михаил Елизаров и вовсе живописует текущее состояние российского общества. Кроненбергский телепортатор с легкой руки Елизарова перекочевывает в русское настоящее. С его помощью совершаются бесплодные попытки уничтожить постмодернизм, возникший на постсоветском пространстве, и возвратиться в модернизм, существовавший до 1917-го г. Писатель обнаруживает прямую взаимосвязь частотных ныне рассуждений об эпохе политической мимикрии, имитации былого величия России и сюжета «Мухи»⁷: «В камеру телепорта тащат все подряд: Отечественные войны, православие, иудаизм и ислам, Скобелева и Троцкого, храм Христа Спасителя и Белый “Свиток Торы”»⁸. Но все усилия тщетны, так как постмодернизм, аллегорически очерченный в елизаровской трактовке в образе мухи, никогда не будет выкорчеван, мушиный ген разрушения, смерти, не отменить.

Исследование эры подлога продолжается, снова с взаимным перетеканием категорий прошлого и настоящего, в других эссе рассматриваемой книги. В текстах о фильмах «Муха 2», «Кинг-Конг жив», в текстах, собранных под общими заглавиями «Предметы», «Сказки» Ми-

¹ Там же. С. 41.

² Ямпольский М. Демон и лабиринт (*Диаграммы, деформации, мимесис*). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 307.

³ Шарик — полая субстанция, пустотное тело, но и нечто круглое, нулеобразное, в конечном счете - ноль.

⁴ А гророс, данный жест олицетворяет характерный прием либералов по отношению к народу, человеку: подозвать обманным путем и подвергнуть экспериментам, по сути, на добровольной основе. Человек привык к насилию, на этой привычке строится государственная система.

⁵ Ср., его пример из романа К. Гамсуна «Голод», когда в самом начале герой бредет по улицам Христиании за старым калекой, постоянно преграждающим ему путь [См.: 8: 308].

⁶ Кроме своих демиургов, в которых Шарикова отвращает практически всё.

⁷ Настолько же репрезентативна часть фильма Сергея Лобана 2011 г. «Шапито шоу» под названием «Уважение и сотрудничество». В ней чрезвычайно убедительно доказывается живучесть и востребованность фальшивки, эрзаца у существующих ныне классических сынов общества потребления.

⁸ Елизаров М. Бураттини. Фашизм прошел. С. 53.

⁹ Символический смысл которого еще и в актуализации темы малого, ничтожного, вредящего большому и значительному (помимо главного — в моральных, а, стало быть, смертельных характеристиках).

хаил Елизаров комментирует специфику моделирования реальности под тем же углом зрения, что и в предыдущей разработке. Поддельные, «мертвые» игрушечные пистолеты (эссе «Пистолеты»), Барак Обама, отмахивающийся от назойливой мухи, как Кинг-Конг от вертолета (эссе «Кинг-Конг жив»), и пр. — всё свидетельствует о повторяемости и прогнозируемости, подлоге, фальшивке и притворстве, а, следовательно, о закате духовности.

Михаил Елизаров создает зримую картину современности, используя нарративы прошлого. Переходы из одного временного плана в другой совершаются пластично благодаря владению автором всеми приемами герменевтики, тем более что «процесс конструирования реальности в публицистическом дискурсе носит герменевтический характер»¹. «Художественное живет наравне с реальным»² — утверждает автор «Бураттини...», внушая всей своей книгой чувство тревоги в ожидании кульминации *настоящего сюжета настоящего*.

¹ Немец Г.Н. Публицистический дискурс как методологический конструкт // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 3. С. 100.

² Елизаров М. Бураттини. Фаизм прошел. С. 216.

Д.О. Павлова (Самара)

Конспирологический роман как отражение культуры заговора

В данной статье поднимается проблема отражения в художественной литературе не самой реальности, а мифов современности, инспирируемых литературой non-fiction. Речь пойдёт о конспирологическом романе, который создаёт целый пласт «культуры заговора». В качестве псевдодокументальной литературы он продуцирует немислимые, но быстро популяризирующиеся идеи о мировом заговоре, который является причиной всех бед на земле. Новаторы литературы художественного вымысла подхватывают данные теории и используют как сюжетобразующие приёмы для выражения своей рефлексии над современностью. Мы сопоставляем весьма неоднозначную монографию А. Дугина «Конспирология»¹ и романы В. Пелевина «Т» и «S.N.U.F.F.», где исследуются теории геополитической и эзотерической сущности исторического процесса. Современный мир — это битва скрытых начал, разоблачение которых и есть ключ к власти над действительностью.

Монография А. Дугина «Конспирология» представляет собой настоящий учебник по теории заговора. Именно А. Дугин вводит термин «конспирология» в российский обиход, определяя его как «науку о тайнах». В качестве учёного Дугин действительно пишет огромный труд, в котором разбирает множество версий теорий заговора, бытующих на протяжении нескольких столетий и особенно популярных в современной России и за рубежом. Монографию «Конспирология» мы можем использовать как энциклопедию основных теорий заговора, их кодов и языка конспирологического дискурса.

Однако помимо культурологического исследования мифологии культуры заговора, А. Дугин, будучи одним из лидеров Евразийского движения, в этой же книге презентует и свою чисто конспирологическую версию развития истории. Если в первой части все теории заговора сводятся к оккультным традиционалистским интерпретациям (борьба эзотерических сил Света и Тьмы, выраженная в соперничестве тех или иных тайных Орденов), то вторая часть подчинена логике геополитического заговора. То есть, в основе всех войн и катаклизмов в мировой истории лежит борьба Евразии и Америки (суши и моря) как морского (островного) и континентального парадигм освоения земли.

Таким образом, произведение А. Дугина мы также можем рассмат-

¹ Дугин А. Конспирология. М.: РОФ «Евразия», 2005. 624 с.

ривать как конспирологический нон-фикшн, так как он создаёт и популяризирует свою полунаучную теорию заговора. Такой подход может нам наглядно увидеть конспирологию в действии как пропаганду субъективных идей и интерпретаций истории, и следовательно, выявить некоторые черты и формулы конспирологического дискурса, который является основой уже для фикциональных художественных произведений таких писателей, как В. Пелевин, В. Сорокин, О. Славникова, З. Прилепин, Д. Быков, Б. Акунин, А. Пролханов и т.д.

Наиболее ярко идеи А. Дугина, чаще всего в пародийном ключе, воплотились в последних романах В. Пелевина «Т» и «S.N.U.F.F.». Мы не говорим о том, что Пелевин сознательно использует какие-либо теории известного конспиролога, однако творчество автора-постмодерниста во многом базируется на буквализации мифов современной России. Чтобы понять особенности такой прозы, мы обратимся к «учебнику по конспирологии».

Сюжет романа «Т» строится на борьбе разнообразных оккультных сект, а также политических и финансовых группировок за власть над миром и поведением главного героя — графа Т. Роман имеет несколько уровней реальности, в каждой из которых по-разному презентуется та субстанция, которая создаёт мир. Это уровень реальности графа Толстого и Победоносцева, мир писателя Ариэля и надреальность «нарратора» и Соловьёва.

Первый оккультный спор касается креационизма (миф о творении) и манифестационизма (миф о проявлении). А. Дугин характеризует креационизм как традиции, в основе которых лежит миф об изначальном единоразовом акте творения неким демиургом, воплощающим Высший Принцип. При этом Творец и Творение, которые могут вступать в различные отношения, являются абсолютно разными субстанциями и не способны к слиянию, как писатель и его произведение. Манифестационизм, напротив, снимает подобный дуализм: в его концепции мир проявляется как аспекты Бога, Высшего Принципа, его самообнаружение.

Граф Т встречается с княгиней Таракановой, которая рассказывает философию своего покойного мужа. Идея создания мира одним творцом, по мнению Таракановых, родилась в племенах скотоводов, которые предполагали, что на небе существует Бог-гермафродит, один раз оплодотворивший себя и отпустивший жизнь на самотёк. Многобожие же подразумевает непрерывное создание человека каждую секунду разными богами. Сам человек в таком случае является лишь пустой формой, которая становится каждый раз тем, чем её наполняют.

Данные в самом начале две точки зрения воплощаются в дальнейшем повествовании в соперничающих тайных сообществах, которые

борются за душу графа Т, чтобы достигнуть своей цели.

Так, манифестационистскую версию многобожия насаждает на героя Ариэль, доказывая ему, что его поочерёдно пишут 5 человек. Если на уровне восприятия творца такое положение дел является не метафизикой, а реальностью, то в пространстве графа такие идеи воспринимаются как шизофрения либо еретическое поклонение неизвестным богам.

Однако, несмотря на коллективное творчество по созданию мира, Ариэль в отношениях со своим персонажем выступает как единственный Творец, находящийся на недостижимом для творения уровне, тем самым проводя креационистскую идеологию. Он же рассказывает герою идеи своего дедушки-кабалиста, по версии которого вселенная была сотворена Добрым Демиургом, а её тени, которые плодят писатели, идут от Злого Демиурга. Получается, что Ариэль является Злым Демиургом, который создал неправильный мир, отклонившийся от Принципа, и хочет привести чистые души к аду.

Здесь речь идёт о концепции традиционализма Рене Генона, описываемой А. Дугиним. Существует два пути: 1) Инициация, или следование Высшему Принципу, подразумевает движение против хода истории, возвращение через духовную реализацию каждого человека сначала к земному раю (душе), а затем к небесному раю (духу); 2) Контринициация движется по ходу истории через революции и прогресс к апокалипсису и установлению земного и подземного ада.

Следующей оккультной группой выступают христиане, которые вскоре превращаются в секту поклонников «египетскому богу-гермафродиту с кошачьей головой». Кнопф сообщает графу, что за ним охотится секта во главе с отцом-евреем Варсонофием, который должен принести Великого Льва (то есть Толстого) в жертву. Легенда гласит, что египетский фараон Эхнатон поклялся принести богу-гермафродиту самое большое количество жертв. Для этого была придумана религия-единобожие сначала для евреев, а потом и для всех — христианство, чтобы отвратить их от других богов и заставить верить в несуществующую абстрактную сущность. Уверовавшие в это попадали в жертвенное озеро Гермафродита.

Получается, что секта поклонников Коту и Ариэль идут в одном направлении, подменяя графу истинное представление о мире на креационистскую идею безвыходности: по сюжету Т должен умереть. Однако им противостоит другое тайное сообщество, проповедующее учение Соловьёва. Они не имеют столь чёткой организации и иерархии и разбросаны по всему сюжету как отдельные личности, помогающие герою постичь истину.

Все теории запутываются и перепутываются, как будто все ходят

вокруг одного и того же, но никак не могут найти подходящего слова, который должен написать сам граф Т. По сути герой должен прийти от креационизма к манифестационизму, разоблачить контринициатические оккультные общества и восстановить инициатическое движение через духовное возрождение. Получается, что сюжет строится на бесконечном повторении одних и тех же мыслей разными словами, в разных эзотерических парадигмах. Но в итоге герой приходит к своей стандартной идеи: каждый человек со своей отдельной судьбой является субъектом, через которого реализуется осмысленное существование Духа.

Сама структура романа очень похожа на монографию Дугина: в ней так же собрано огромное количество различных указаний на секты, источники, противоборства идей, однако всё в итоге конспирологом сводится к какой-то одной идеи противостояния Святой России силам Дьявола. И как раз эта геополитическая подоплёка находит свою реализацию в реальности Ариэля. Здесь постоянно проскальзывают и идеи о мировом правительстве, и о заговоре банкиров, о власти Америки в лице тёмного властелина Батрака Абрама. В самой России идёт противостояние двух группировок: либеральных и силовых чекистов, которые соответствуют западно-атлантическим и континентальным концепциям ведения политики и экономики в стране (сравните с Дугиным: он выделяет две группировки в период развала СССР — правые либералы и левые социал-демократы). Из-за роста авторитета то одного, то другого компонента, а также из-за действий мирового правительства и изменения цены на нефть, писатель вынужден менять и сюжет романа, что ведёт к резким скачкам в судьбе героя. Однако все эти элементы, взятые из конспирологического дискурса, выполняют лишь одну функцию — увести метафизического читателя от той истины, которую он должен познать вместе с графом Т.

В свою очередь другой роман Пелевина «S.N.U.F.F.», в меньшей степени озабоченный противостоянием оккультных сект, чётко реализует представление о геополитическом противостоянии «ущербного» континента («Оркландия») и «властемущего» острова («Офшара»).

Дугин говорит о разных способах освоения нового пространства, известных в истории человечества, которые порождают свои типы построения государственности и ведения внутренней и внешней политики. Континентальное развитие предполагает построение империи и развитие производственной части экономике. По такому пути развивается Россия, Германия, Китай. Атлантическая концепция исходит из потребностей острова и морской державы, которая не производит что-то сама, а колонизирует береговые страны и центром экономики ставит торговлю (Англия, США, Франция). У каждой из этих группиро-

вок есть свои спецслужбы и тайные агенты, которые издревле ведут борьбу за захват территорий или сфер влияния. На сегодняшний момент, по мнению Дугина, атлантисты победили, развалив Советский Союз, и теперь их задача разложить русский народ нравственно и интеллектуально. Россия же ждёт своего часа, когда она воспрянет и свергнет паразитирующий её Запад.

Такая ситуация далёкого будущего описывается Пелевиным. Мы видим мир наземный, населённый крайне непривлекательными существами — орками, и надземный шар, в котором живут богатые люди и который является недосыгаемым идеалом для орков. Между ними периодически происходят войны, которые несут много оркских жертв и смену правительственного режима. Однако все понимают, что войны начинаются по приказу сверху. Такое положение стран напоминает современное геополитическое состояние, описываемое Дугиным. Орк-ландия — это страна третьего мира, как Ливия или Россия (после развала СССР). Люди этой страны живут в ужасных условиях, безнравственности и внутренних войнах, при этом они питают Бизантиум — Американскую мечту общества потребления, который не создаёт ничего кроме снаффов. Снафф является одновременно извращённым видом развлечения людей верхнего мир и средством контроля над нижним миром (запугивание, смена политического режима, пропаганда отращения к оркам). Кроме того, снаффы выполняют ещё и религиозную функцию: это способ принесения жертвы богу Маниту, который сочетает в себе акт смерти (война и убийства) и акт рождения (порнография на фоне боевых действий).

Получается, что и этот роман не обходиться без эзотерической подплёки. А. Дугин, объясняя причины геополитических войн, приходит к конструированию двух тайных Орденов: атлантические силы зла (Америка как страна мертвецов, Антихриста, поклонения деньгам) и евразийские силы света (Россия как страна возрождения, воплощения Высшего Принципа и Инициации, которая, когда придёт время, победит силы зла и установит рай на земле). Так и здесь религия Маниту, служителями которой являются жители Бизантиума, установилась после прихода Антихриста, который теперь рассматривается в положительном свете, и предполагает обратное течение времени, возвращение к единству создателя (сравните у Дугина: Инициация предполагает течение жизни против хода истории, не от создателя, а к нему). Маниту одновременно является и монитором, и деньгами, и Высшим Божеством в виде чистого света.

На земле же истинная религия утеряна, а поклонение Мониту лишь видимое. Однако в качестве оккультного противоборца существует тайная секта Сжигателей плёнки, которые хотят уничтожить иллюзор-

ную реальность этого Маниту и найти истинное основание жизни. По своей сути это учение ничем не отличается от поиска Читателя графом Т: здесь также субъект должен увидеть ложность креационизма, предполагавшего непреодолимый дуализм мира и отсутствие спасения, и найти в себе того, кто ничего не помнит и не хочет, то есть не создаёт этот мир, а следовательно, происходит акт самообнаружения (проявления) божественного.

А. Дугин выделяет также три типа личности по степени восприимчивости к конспирологическому знанию: гилики (профаны, принимающие текущие нормы и правила жизни), психики (подозрительные люди, обнаружившие двойную реальность: норма и скрытые связи) и пневматики (истинные конспирологи, порождающие теории заговора и постигающие эзотерическую или геополитическую истину). Подобные типы присутствуют и в системе персонажей романов Пелевина.

«Т» и «S.N.U.F.F.» имеют похожую субъектную организацию. В них есть герой прозревающий (орк Грым и граф Т), который оказывается на пути у мирового заговора и ищет истину, то есть выступает в роли конспиролога (или пневматика). И хотя повествование производится другим лицом, мир видится именно его глазами. Рассказ ведётся писателем-создателем мира (создатель реальности Дамилола и каббалист Ариэль), который думает, что он создаёт мир, сам при этом являясь персонажем своей же истории. Поэтому писатель не является конечным творцом и не может постичь эзотерическую истину мира. То есть он является, по терминологии Дугина, психиком, который видит двойственность реальности, но не может выйти за её пределы. Кроме того, именно такой персонаж, наделённый способностью влиять на события, становится главным врагом героя-конспиролога. Победить своего воображаемого или насаждаемого творца и значит разоблачить заговор против истины.

Граф Т и Ариэль находятся как бы в разных метафизических реальностях (пространственных, временных и художественных) и пересекаются только благодаря магическим действиям (съедание пепла рукописи). Ариэль, вторгаясь в жизнь своего персонажа, не предполагает его ответного появления в реальности XXI в. Писатель Дамилола же находится в одной реальности с описываемым персонажем, хотя и отдалён от него на недостижимую высоту (Грым на земле, а Дамилола в офшаре), и их встреча в принципе возможна. Получается, что и герой, и его творец находятся в одинаковом положении, то есть заговорщики не обладают непостижимой сверхсилой. И граф Т побеждает, только когда осознаёт, что Ариэль такой же персонаж, как и он сам, а Грым постигает истину, когда понимает основные правила мира офшара и становится таким же человеком верхнего мира, как и Дамилола.

Вопрос о самоидентичности главного героя, да и человека вообще, становится одним из первостепенных в концепции творчества Пелевина, в чём он далеко уходит от «Конспирологии» Дугина. Писатель настоящей литературы использует элементы мифа о теории заговора лишь в качестве вспомогательных и пародийных компонентов для построения своего сюжета. Главной его задачей является донести до читателя открывшуюся истину, которая как раз таки предполагает развенчание всех масс-медийных мифов, насаждающих человеку иллюзорную реальность. Вопреки всем этим оккультным и мондиалистским симулякрам читатель должен увидеть себя как ответственного и могущественного субъекта, в ком воплощается истинный свет божественного проявления.

И.А. Подавылова (Пермь)

Функция идиллического в биографических романах Ицхака Мераса «На чем мир держится» и Имре Кертеса «Без судьбы»

Роман — синтетический жанр, втягивающий в себя разные составляющие. Одним из компонентов является идиллия. В классическом романе сюжет может строиться на утрате идиллического состояния в результате столкновения с неидиллической реальностью. В модернистском романе возможна противоположная модель: обретение/сохранение идиллического вопреки жизненным обстоятельствам. Особый случай — так называемая концлагерная проза, парадоксальным образом позволяющая проследить становление идиллического, в ситуациях, ему не способствующих.

Осваивая роман-идиллию, «жизненный материал, нарушая иерархию пасторальных ценностей, отнюдь не разрушает жанрового канона пасторали»¹. Неожиданная актуализация традиционных идиллических мотивов, соответствующих «поэзии счастливого быта»² в произведениях такого рода, возможно, была порождена переизбытком послевоенного натурализма.

Структура классической модели романа-идиллии наиболее полно описана М.М. Бахтиным, который отмечал, что «значение идиллии для развития романа <...> было огромным»³. В основе его концепции лежит выявление пространственно-временных принципов организации сюжета. Изучение взаимосвязи традиционных элементов романа-идиллии с явлениями действительности, получившими художественную интерпретацию в романах Ицхака Мераса «На чем мир держится»⁴ (1965) и Имре Кертеса «Без судьбы»⁵ (1975), является целью данной статьи.

В романе Мераса рассказывается о жизни литовской крестьянки, чья юность пришлось на годы Второй мировой войны. Военные обстоятельства вынуждают молодую женщину взять на себя обязанности по воспитанию пятерых детей. При этом жизненный путь персонажа, изображенный в линейной цельности, имеет первостепенное значение,

¹ *Фоминых Т.Н.* Пасторальная топика в романе Андрея Николаева (Андрея Н. Егунова) «По ту сторону Тулы» / Вестник Пермского государственного педагогического университета. Серия «Филология». Вып. 1. Пермь: ПГПУ, 2006. С. 44—53.

² *Юрченко Т.Г.* Идиллия / Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК Интелвак, 2003. С. 289.

³ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 377.

⁴ *Мерас И.* «На чем мир держится». М.: Художественная литература, 1966. Текст в статье цитируется по указанному изданию.

⁵ *Кертес И.* «Без судьбы» / пер. с венгерского Ю. Гусева. М.: Текст: Еврейское слово, 2007. Текст в статье цитируется по указанному изданию.

а годы оккупации включены в общий ход исторического времени. Фабульно роман сводится к хрестоматийно идиллическому происшествию и его последствиям — увлечению девушки молодым, богатым соседом и ее «грехопадению». Собственно сюжет основан на изображении «обыкновенной женщины», даже заурядной, если судить о ней с точки зрения всеобщей горькой участи. «За пределами авторского обзора остается немало даже в судьбе героини, не говоря уже о народной судьбе»¹. Называя роман «балладой», Мерас намеренно затушевывает действительно трагический характер событий, которым посвящена книга, для того, чтобы вывести на первый план идиллическое начало.

Живописание «положительно прекрасного» сложно само по себе, а применительно к ситуации социальной катастрофы сложно вдвойне из-за зыбкости нравственных ориентиров; и в то же время вызывает больший интерес, чем, скажем, повествование об «абсолютном зле». Излишний героический пафос заставляет сомневаться в подлинности происходящего, а намеренно сниженная тональность нивелирует идейный посыл текста. Думается, что сильное эмоциональное воздействие, оказываемое непосредственно через материал повествования, и позиция невмешательства автора позволяют устранить данное противоречие.

Формальные идиллические компоненты: мелодическая строфическая ритмизация текста, лирические отступления, рефрены, «рваные» синтаксические конструкции; кроме того, неожиданные сюжетные ходы, выводы, опережающие начало события, риторические вопросы — композиционно организуют произведение. Повествование строится по принципу диалога, где ответы предшествуют вопросам, которые не задаются напрямую, а развернуто звучат в тексте, следующим за вопросом. Поэтому причины и следствия того или иного сюжетного хода инверсивны, а ответы оказываются не только важнее вопросов, но и ставят под сомнение их резонность.

Идиллическому началу соответствует и кумулятивное выстраивание негативных событий в цепочку, где каждое последующее звено страшнее предыдущего. Существенным оказывается то, что внешние обстоятельства не меняют нравственной позиции героини. Очевидно, что, являясь уже «идеальным», главный персонаж Мераса остается внутренне статичным: он только раскрывается, но не развивается. Не требуя ничего ни от судьбы, не всегда к «ней» справедливой, ни от людей, чьих сыновей и дочерей вырастила, ни тем более от самих детей — «она», не только максимально обобщенный, но и полностью лишенный психологизма образ. Мы можем судить о характере только на основании поступков.

Включая идиллические компоненты в рассказ о жизненных реалиях

¹ Кардин В. По обе стороны колючей проволоки / Вступительная статья к кн. И. Мераса «На чем мир держится». М.: Художественная литература, 1966. С. 4.

времен Второй мировой войны, Мерас обращается к коллизиям, традиционным для данной жанровой формы. Присутствует любовная интрига, втягивающая в себя, кроме главной героини, трех ее возлюбленных: скитальца Винцаса, сына нотариуса Римантаса и русского пленного Виктора. С каждым из них связаны мотивы ожидания «блудного сына», несоответствия социального положения «невесты» более высокому статусу «жениха», «ложной» пары. Приметы, сопровождающие романтическую канву, представляют собой типично пасторальный семантический ряд: весна, розы, липовый цвет, пчелы, мед, звезды, луна и др.

Однако несравненно более важной оказывается функция материнства в образе женщины, проявляющаяся во множестве аспектов. Первый по значимости — мать в прямом и самом высоком смысле слова, не видящая разницы между своим и чужим ребенком. В страшной ситуации выбора: «родное дите за какого-то черномазого», она дает расстрелять единственного сына, спасая беглого мальчика-еврея. Вопреки инстинктивному неприятию нации убийц и захватчиков, берет под крыло осиротевшего «немчонка». Самоотречение, доброту женщина обнаруживает не только по отношению к ребенку. Солдаты-освободители также в некотором роде мальчишки, их тоже нужно, прежде всего, накормить.

С образом матери тесно связаны образы детей, символизирующих душевную чистоту. Они, в свою очередь, заботятся о «жертвенном» животном — в данном случае, об овце. Рядом с детьми всегда возникает мотив сытости, простой, «крестьянской» еды, молока, «куска хлеба», добытого трудом, также восходящих к идиллической традиции.

«Обыкновенность» центральной фигуры романа создается особыми средствами, в том числе и расстановкой характерных акцентов, основным из которых является отказ от индивидуального в пользу чужого. Тем не менее, оппозиция между личным и сторонним отсутствует, ибо главное действующее лицо не противопоставляется окружающей действительности, которая в свою очередь показана весьма реалистично (за счет наполнения ее событиями разной модальности), а целиком и полностью включена в нее. В основе единства — гармоничные отношения героини Мераса с самой собой, ее «идиллическое» мироощущение.

Обобщенно-символический смысл имеет не только фигура «положительно-прекрасной» женщины-матери, но и антагонистичный ей образ детоубийцы и пособника нацистов Анастаса, представителя «чужого» мира, разрушающего «идеальный мир» с помощью насилия. Хотя он оказывается жертвой убийства — «она» вершит правосудие с помощью топора — судьба злодея не вызывает сочувствия. Рука помощницы становится рукой убийцы. Получают отмщение не только ее собственные дети, убитые таким «анастасами», но и все замученные и убитые «дети» — сироты, за них заступает их всеобщая «мать». Од-

нако «той внутренней неизбежности и последовательности, какая была в сцене расстрела <сына — И.П.>¹, так как не показан логически необходимый внутренний конфликт центрального персонажа. Ввиду того, что идиллический герой не может вступать в протипоречие с природой, следовательно, совершать преступление, эпизод убийства разрушает идиллическую систему повествования, завершает историю «ее» жизни, но не сам роман.

В конце книги автор обретает голос — он произносит оправдательный монолог в честь человека, на ком «мир держится», пребывающего в новых этических координатах, заданных войной. В финале происходит метаморфоза не только с главным действующим лицом. Объективного, незаинтересованного повествователя сменяет персонаж — непосредственный участник событий, о которых идет речь в романе. Автор оказывается одним из воспитанников литовки. В целом, сюжет, конечно, не автобиографичен, но все же существенно перекликается с фактами жизни самого Ицхака Мераса. Во времена Второй мировой войны его, еврейского мальчика, укрывали литовские крестьяне².

Избранный писателем путь предельной типизации образа «обыкновенной женщины» ставит перед необходимостью избежать любых личных названий главной героини, удовлетворяясь местоимением «она». Впрочем, в завершении повествования имя открывается — Вероника. Так эпическая история приобретает частный аспект.

Напротив, сюжет романа И. Кертеса «Без судьбы» целиком обусловлен событиями, пережитыми самим автором в пятнадцатилетнем возрасте: арестом и заключением в концлагере. Вина героя (и автора) заключалась лишь в «неправильной» национальной принадлежности. Поскольку ее выбор находится не во власти человека, а личность есть объект, чья жизнь лишь «бессвязная череда исторических случайностей», к которой сам человек «отношения не имеет»³, то индивидуальная судьба обесценивается, становясь уделом одного из многих.

Действительность воспроизводится от лица непосредственного участника событий, юного Кевеша Дердя, в доступных ему суждениях и трактовках. Тем самым обнажается наивно-идиллическое мироощущение героя. Внимание подростка смещено с по-взрослому важных обстоятельств мировой войны и немецкой оккупации, жертвой которых он станет в скором времени, на субъективные детские мелочи — родители, школа, сверстники.

Композицию романа составляют девять логически самостоятельных частей (и соответствующих глав) со следующими смысловыми центрами: арест, дорога в концлагерь, лагерная жизнь, болезнь физическая и духовная, освобождение. Последовательность ситуаций «Без судьбы» отражает внутреннюю логику повествования: пребыванием

¹ Кардин В. По обе стороны колючей проволоки. С. 3–12.

² Биографию И. Мераса см., например: Красильщиков А. Ицхак Мерас // <http://heblit.bravepages.com/im/meras2.html> (дата обращения 27.03.2013).

³ Кертес И. Язык в изгнании. Статьи и эссе. М.: Три квадрата. С. 8.

героя в том или ином пункте фиксируются этапы отношений с миром, очередные фазы прозрения.

Аналогию с Мерасом определяет не только проблематика — стремление человека выжить в страшное военное время, но и соответствие традиционной идиллической фабуле. Однако романная жизнь главного героя — Кевеша Дердя — соотносится с иным, чем у Мераса, содержанием: а именно со скитанием «по чужому миру среди чужих людей»¹. Поскольку момент начала путешествия и его завершение связаны с образом семьи, имеющего, правда, в этих точках полярное значение, идиллическое в романе конкретизируется, в том числе и в семейной хронике.

Отметим, что поэтические понятия «семья» и «дом» у И. Кертеса снижаются иногда до идиллических клише. Сопровождающая их пародийная интонация, обусловлена чрезмерной «стилизацией» Холокоста, столь характерной для «антифашистской нарративы, носившей четко выраженный гуманистический и морализаторский характер»².

Главный герой книги — сын зажиточного венгерского еврея, мещанина. Он живет с отцом, которого однажды забирают в трудовой лагерь, как позже выяснится — навсегда, и с мачехой, к которой Кевеш совершенно равнодушен. В одно ничем не примечательное утро, юношу, следовавшего на работу, «угораздило вляпаться в какую-то идиотскую комедию» — его арестовывают и отправляют в Освенцим. В местах заключения Кевеш Дердя обретает другую семью — лагерьную.

Со- и противопоставление двух семей основано только на данных восприятия Кевеша. Образ мыслей, продиктованный принадлежностью к определенной социальной прослойке (ее рупоры: дядя Вили с его теорией «большой игры, в которой, мы...представляем собой... средство... шантажа», и фатально убежденный в «общей еврейской судьбе», подразумевающей «тысячелетиями длящиеся гонения», дядя Лайош) дает ему возможность оправдать евреененавистничество и жестокость булочника, стало быть, и других антисемитов. Конформность Кевеша и таких, как он, помогает сторонникам нацистов без малейшего сопротивления со стороны «дисциплинированных» мальчишек из хороших семей, для которых «честь дороже», чем побег, собирать их, словно овец в отару, и отправить в лагерь смерти.

Впрочем, Освенцим встречает вновь прибывающих узников «приветливо». Картина, подсмотренная Кевешом, сквозь зарешеченное окошко товарного вагона, поистине идиллична. «Заря была прохладной и пахла свежестью»... Мальчик не догадывается, что маленькое, комичное «строение с узенькими закрытыми окнами» – ворота в ад. Мирной пасторалью кажутся интеллигентному венгру «аккуратная станция», «безупречное шоссе», «футбольное поле», «огороды с ка-

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 165.

² Надь И. От вынужденной участи — к выбору судьбы. О творчестве Имре Кертеса // Звезда. 2003. № 7. С. 188—197.

пустой», «клумбы с цветами». Иллюзорно его восхищение красивыми, вежливыми немцами. Но столь славный и чистенький Аушвиц меркнет, по сравнению с Бухенвальдом, куда Кевеша переводят спустя три дня. Поэтическое, «ласкающее слух» название нового пункта прибытия уже вызывает у юного путешественника «ощущение близкой к осуществлению мечты», а у старожилов Освенцима — чувство легкой зависти. Чудовищные условия Бухенвальда выставляются как гораздо лучшие, вообще «нормальные», по сравнению с обстановкой лагеря смерти. Однако герою недолго суждено наслаждаться «спокойствием» «букового леса». Следующее место назначения — «захолустный» Цейц, где мальчик становится членом лагерной интернациональной семьи. Кого только тут нет: «мусульмане» и «финны», «евреи» и «гойи». Каждый представитель группы занимает свою социальную нишу, кто-то находится в более привилегированном положении, кто-то менее защищен. Кому-то «положено» умереть почти сразу по прибытии, кому-то — дожить до освобождения. В лагере реализуется утопическая модель общества, с точки зрения его «идеального» функционирования. Один из участников «содружества» направляет Кевеша в вопросах житейского благоустройства и духовного равновесия. Взамен герою приходится распрощаться со своим объективно благополучным, счастливым прошлым (с детством, с приятелями, с воспоминаниями, даже с именем, т.е. отказаться от судьбы). Вырванный из личного идиллического мирка, но вопреки здравому смыслу все еще находящийся в поисках гармонии, искомое Кевеш способен увидеть даже в концлагерях, характеризуя «это время иногда даже как счастливое».

В произведении Кертеса идиллична не действительность, в которой пребывает персонаж, идиллично восприятие, в силу его индивидуальных особенностей. Поскольку события, происходящие с Кевешом Дердем, разворачиваются в обратном порядке, что влечет за собой искажение основ бытия, т.е. их качественное изменение, то конец пути главного героя — одновременно и возвращение домой, где его никто не ждет, и метафизическая смерть.

Конфликтом интонаций: эмоционально-наивной и объективно-отстраненной, обусловлен невероятный по силе воздействия дискурс. «Кертес провоцирует читателя мнением ребенка, которое строится на основе терпимости... так его, очевидно, учили... На самом деле герой ничего не понимает, наоборот, заблуждается, и не должен бы понимать, тем более принять ничего, что происходит ... с ним»¹.

Так же, как и в романе «На чем мир держится», ведущая роль в тексте Кертеса отводится не описательным, а изобразительным деталям. Отличие же состоит в том, что меняющиеся состояния внешней и внутренней жизни героя «Без судьбы» им же самим непрерывно интерпретируются. Авторский комментарий здесь и не требуется, по-

¹ Хетени Ж. Порядок хаоса. Имре Кертес и его роман «Обездоленность» // Иерусалимский журнал. 2004. № 18. <http://www.antho.net/jr/18.2004/02.php>
Дата обращения 16.07.2012.

скольку факты, сухо и экономно изложенные пятнадцатилетним узником сами по себе красноречивы. Инстинктивное желание толковать все, что происходит вокруг, указывает на особые качества будущего писателя (восприимчивость, склонность к анализу, внимание к деталям), которыми наделен Кевеш Дердь. Парадокс состоит в том, что попавший в кошмарную, ирреальную среду персонаж сам абсурден, потому, что воспринимает антимир как настоящую реальность, даже весьма положительную.

Наиболее существенное расхождение романов Мераса и Кертеса заключается в принципах художественного построения образов главных героев. В противовес статическому образу героини Мераса, персонаж Кертеса показан в непрерывном внутреннем движении. Но изменение характера Кевеша Дердя не имеет ничего общего с личностным ростом. Духовная деградация подробно исследована автором и представляет собой содержательное ядро романа. Детально показаны внутренняя последовательность и внешние причины этого процесса.

Не испытывая иллюзий относительно равнодушия и жестокости реального мира, «агнец» Вероника, будучи сама «совершенством» постепенно изменяет действительность сообразно своему внутреннему миру, делает ее лучше, «идеальнее». Ее (и авторская) система ценностей допускает даже совершение убийства, поскольку оно направлено на искоренение «абсолютного зла». Кевеш, также невинная жертва, наоборот, объективно враждебный мир сначала считает идеальным, только набравшись отрицательного опыта, взрослея, (по Кертесу — старея), постигает антиутопическую концлагерную реальность. Отравившись «абсолютным злом», он сам становится источником разрушения собственного «идеального» бытия.

Введение пасторального компонента в обозначенные произведения могло решить следующие задачи: уравновесить «немыслимое» содержание и способы его выражения; представить частную проблематику через социальную, где образ духовно чистого существа противопоставлен образу мира, погруженного в хаос, которому, однако «идеальный» герой придает идеальные черты.

Е.А. Абашкина (Самара)

Прием инверсии в современной малой прозе (на примере текстов Л. Горалик)

Современная малая проза сегодня (рассказы, очерки, миниатюры и т.д.) стремится к своей минимизации — тексты становятся короче и короче, что заставляет ученых задумываться о новом термине для подобных литературных реалий (среди предложенных возможных наименований — и минипроза, и минимальная проза, и сверхкраткие рассказы (возникающие, видимо, вслед за английским термином *short short story*)). В качестве авторов, создающих такие тексты, можно назвать Л. Горалик (сб. «Говорит», «Вижу», «Короче» и т.д.), О. Паволгу (сб. «Записки на запястье»), О. Зондберг (сб. «Сообщения: Imerologio») и др.

Подобная минимальная проза может исследоваться с точки зрения своей жанровой природы — и тогда возникает вопрос о том, что перед нами: новый жанр или очередная модификация жанров рассказа, миниатюры, анекдота и т.д. Однако в нашу задачу в рамках этой статьи входит рассмотрение такой прозы с точки зрения ее поэтики — как конструируется столь малый текст, можем ли мы проследить некие общие приемы при создании подобных текстов?

Для творчества современной писательницы Линор Горалик создание таких текстов наиболее закономерно — у нее есть целый ряд циклов подобных «сверхмалых» рассказов — «Говорит», «Вижу», «Например», «Found life», «50 коротких рассказов».

Тексты действительно очень маленькие — некоторые из них не превышают длиной и одного абзаца, и наша задача, среди прочего, показать, как возможно построение на таком малом пространстве вполне внятного сюжета и авторской интенции.

Самый простой способ для объяснения этой краткости — иллюзия фрагментарности, которую эти тексты создают. Так, цикл «Говорит» строится на имитации подслушанных в толпе разговоров (все они начинаются с полуфразы и как будто бы обрываются). Рассказчики в них также остаются безымянными — это практически бестелесные голоса, не отягощенные биографией и ценные лишь той историей, которую они рассказывают.

Циклы «Вижу» и «Found life» и вовсе представляют собой застывшие «неразвернутые» картинки, слепки с действительности — некоторые спонтанные впечатления жителя мегаполиса (например, один из рассказов цикла «Found life» звучит так: «Беременная женщина с эмалированной мисочкой в руке, тяжело пересекающая пустой приморский двор навстречу беременной кошке»)¹. Как впечатления они и не

¹ Горалик Л. Found life [Электронный ресурс] // <http://www.linorg.ru>.

требуют развертывания в длинный текст — малый объем позволяет сохранять ощущение сиюминутности увиденного и услышанного.

Более того, эти фрагменты и не рефлексированы говорящим — что также сокращает их текстуральную протяженность — выводы и размышления о смысле рассказанной истории или показанной картинке остается на совести читателя.

Однако эта сиюминутность текста является заданной стратегией — а значит, речь идет, естественно, не о переносе событий из реальности на бумагу (как это имитирует, например, театр в технике вербатим), но о жестком отборе эпизодов и сцен, свидетельствующем о такой же жесткой авторской интенции.

Для начала заметим, что тексты «сверхмалой» прозы строятся чаще всего вокруг одного образа — яркого, парадоксального и шокирующего, привлекающего внимание читателя.

«— ...себя так научил, что у меня в эти моменты отключается голова. Я робот. Я уже за квартал по запаху знал, что там пиздец. И правда — ничего не осталось от кафе, одна стенка. Тут я у себя в голове рычажок: тик-так. Я — робот, я — робот. Ну потом мы три часа понято что. А мы вообще разбираемся на группы из трех человек, два собирают, один застегивает пакеты, вот я молнией — вжжжик, и типа это не люди были, а просто такие разные предметы мы в мешки собираем. Четыре группы нас было, за три часа закончили. Цви мне говорит: ну давай последний раз обойдем, джаст ин кейс. Ну мне что — я робот. Обходим, по уголочкам смотрим, обломки, где можно, так чуть-чуть ворошим. Вроде все подобрали. И тут я как бы краем глаза замечаю какое-то движение. Я такой — “это что?” Смотрю, а там у стенки, которая не рухнула, такой шкаф стоит, целехонький, и в нем пирожные крутятся. И вот тут меня вырвало»¹.

Ключевой образ для этого фрагмента — шкаф с пирожными, не затронутый взрывом, унесшим жизни множества людей. Почему этот шкаф вызывает такую реакцию у героя, если, взятый сам по себе, он не может ни пугать, ни вызывать отвращения? Потому что данный предмет существует в таком контексте, который делает его целостность невозможной и ужасающей.

Практически рассказ отсылает к бинарным оппозициям — «живое/мертвое», «жизнь/смерть», существование которых в тексте проблемно. Рассказ демонстрирует подвижность границы между «живым» и «мертвым», причем подвижность эта создается не наличием промежуточной зоны между двумя мирами, но возможностью моментально перехода из царства жизни в царство смерти, и наоборот.

Герой воспринимает пространство кафе как место тотальной смерти, своего рода перевернутый мир, где люди «превращены» в «разные предметы», которые собирают в мешки, а сам он, чтобы там находиться, вынужден также «превращать» себя в механизм — «я — робот, я —

¹ Горалик Л. Говорит [Электронный ресурс] // <http://www.linorg.ru>.

робот». И в этом месте, где все разрушено, его шокируют не фрагменты человеческих тел, а обычный шкаф с пирожными — именно в силу своей нормальности и обыденности. Шкаф в данном контексте неизбежно свидетельствует о пространстве жизни — он остается целостным, пирожные в нем кружатся, и это движение резко контрастно неподвижности человеческих тел.

Таким образом, в сознании героя происходит инверсия — он воспринимает катастрофу и смерть как что-то нормальное и обыденное (настолько, что у него существуют уже свои алгоритмы для существования в пространстве смерти), а жизнь и бытовые предметы как нечто ужасное и шокирующее. Под инверсией в данном случае мы понимаем, естественно, не инверсию в лингвистическом смысле (обратный порядок слов), а — пользуясь определением А.С. Ахиезера, сформулированным им в статье «Феномены инверсии, раскола, медиации и срединной культуры» — «способ осмысления бинарных оппозиций, который заключается в резкой смене точки зрения, переходе, а точнее скачке от одной позиции к противоположной, минуя промежуточные стадии»¹. На наш взгляд, понятие инверсии может оказаться довольно продуктивным при работе с текстами малой прозы.

Итак, механизм инверсии предполагает резкий переход от одной точки зрения к противоположной, минуя промежуточные состояния и поиск компромиссов. Если рассматривать приведенный пример, то инверсивна в нем уже сама попытка героя представить себя роботом, ничего не чувствующим и потому хорошо выполняющим свою работу. Однако уцелевший шкаф сводит все усилия героя на нет, и он снова оказывается в «пространстве жизни» — можно сказать, что физическая реакция (тошнота) заставляет его ощутить себя живым, как бы сам он этого ни боялся.

Такой подробный разбор небольшого текста необходим, так как с его помощью можно увидеть, как прием инверсии структурирует текст. Практически инверсия, мгновенный переход от одной позиции к противоположной, становится главным событием текста. Можно сказать, что именно инверсия и делает этот рассказ историей, а не обычной бытовой зарисовкой.

Очевидно, что в рассказе описывается одно событие — главного героя стошнило при виде шкафа с пирожными. Стоит ли это событие того, чтобы о нем рассказывать? Может ли оно быть занимательным для любого слушателя? Однако в действительности речь идет о логическом скачке, о резком сломе представлений героя о мире. При этом переживание этого противоречия еще более усиливается за счет краткости текста — в рассказе нет побочных линий, вся история сведена к парадоксу (люди погибли, а хрупкий стеклянный шкаф уцелел) и об-

¹ Ахиезер А.С. Феномены инверсии, раскола, медиации и срединной культуры // Россия: критика исторического опыта (Социокультурный словарь). М., 1991. С. 116.

рывается как раз в тот момент, когда герой осознает тщетность своих попыток отгородиться от боли и ужаса своей работы.

Таким образом, инверсия в данном случае становится конституирующим принципом, организующим текст и помогающим высказыванию состояться. Противоречие, лежащее в основе текста, помогает высказыванию, построенному исключительно на бытовом материале, избежать монотонности.

Нужно отметить, что в работах ученых инверсия рассматривается прежде всего как феномен, свойственный смеховой, карнавальной культуре (в качестве таковых можно отметить работы Вяч.Вс. Иванова и М.М. Бахтина). Как пишет об этом И.П. Смирнов в статье «На пути к теории литературы», «вместе с тем в социофизической реальности в большом числе наличествуют и контрастные пары такого рода, что у парных элементов есть общий признак и в то же время каждый из них выступает как лишенный свойства противоположной стороны (например: телесный верх/телесный низ, мужское/женское). В этом случае смех может обратиться к такой стратегии переупорядочения мира, в результате применения которой оба полюса приобретают отсутствующие у них признаки.

М.М. Бахтин назвал этот способ комической субституции “логикой обратности”, проследив ее применительно к обоюдным перемещениям верха и низа, которыми характеризуется карнавальное строение тела.

Вяч.Вс. Иванов продолжил наблюдения М.М. Бахтина в приложении к двум группам ритуалов (обрядовые замещения царя рабом и раба царем; взаимные травестийные действия мужчин и женщин), равно определив лежащую в основе обеих групп логическую операцию как “инверсию двоичных представлений”¹.

Действительно, в ряде текстов эта «логика обратности» порождает комический эффект, и такие тексты «сверхмалой» прозы становятся близки к жанру анекдота и его стратегиям (недаром анекдот чаще всего — такое же неразвернутое высказывание, состоящее зачастую из 2—3 предложений):

«— ...хомяка дочка дверью случайно задала, так он плакал. Говорил: “Какой мужик был!”»² — в данном случае комична инверсия понятий человек/животное (и интересен вопрос, каким образом хомяк мог проявить свои «мужские» качества).

Однако чаще всего тексты, не являясь комичными по своей сути, достигают примерно того же, чему служил карнавал в понимании М.М. Бахтина — демонстрируют границы привычного мира, показывая чаще всего на материале повседневности, что понятия человека о норме и логичности — не более чем фикции, не имеющие ничего общего с реальной действительностью.

¹ Смирнов И.П. На пути к теории литературы // Смысл как таковой. СПб: Академический проект, 2011. С. 146.

² Горалик Л. Говорит.

Нужно заметить, что при этом инверсия становится не свойством пространства карнавала, а неотъемлемой чертой пространства повседневного существования человека. Дело в том, что пространство карнавала трактуется чаще всего как пространство локальное (имеющее начало и конец). Люди, переживающие во время карнавала инверсию всех привычных понятий и норм, затем возвращались к нормальной жизни. В рассказах же Линор Горалик герои практически всегда действуют в пространстве повседневности. В этой ситуации инверсия, переживаемая героями, приобретает характер тотального принципа бытия.

Практически тексты демонстрируют, как человек, существующий изо дня в день в привычном пространстве, вдруг словно бы просыпается от монотонности существования, понимая, что сами его представления о норме и должном ущербны. Парадоксальным образом тексты, построенные целиком и полностью на бытовом материале, выхватывают говорящего из повседневности, понимаемой как монотонное и невнимательное существование. В этом смысле они оказываются близки мысли М. Бланшо: философ уподобляет действие рассказа на читателя пению сирен - он неизбежно должен выхватывать его из повседневности и вести в некое запределье, к неизвестности и возможной, но непреодолимо влекущей гибели (статья «Пение сирен»)¹.

Так, несложно увидеть, что практически все тексты цикла строятся на одном и том же приеме — представления говорящего о реальности вступают в противоречие с его действительным опытом. Именно это событие — явление несоответствия между должным и реальным — и является главным предметом рассказа. Таким образом, здесь можно говорить об инверсии — повседневность, которая призвана быть устойчивой средой, становится гетерогенной, динамической, состоящей из микса различных знаков и мнений. Более того, представления о норме, на которых строятся знания о мире каждого из героев, оказываются неустойчивыми и несоответствующими действительности — практически устойчивой в цикле можно назвать только не-норму, бесконечные выверты реальности, с которыми сталкивается говорящий. Так, не-норма в текстах дана явно и зримо, тогда как норма подразумевается, но не явлена в художественном пространстве — постоянно остается той незримой величиной, к которой читателя отсылают рассказанные истории.

Так, в одном из фрагментов рассказчик вспоминает пару, беседу которой он услышал в кафе накануне нового года:

«... такая дама нестарая, такая, знаешь, вообще-то красивая, такой палантин на ней с хвостиками, хорошо покрашенная, и с ней девушка, ну, лет двадцати. И мне так приятно, знаешь, на них смотреть, что они вот тридцать первого декабря днем сидят в кофейне и кофе пьют. Я сижу и слушаю их вполуха, пока меню читаю, и так думаю: вроде, на-

¹ Бланшо М. Песни сирен [Электронный ресурс] // <http://www.lib.ru>.

пример, тетя с племянницей, такие близкие вполне, вот встретились поздравить друг друга с Новым годом, что-то есть в этом все-таки очень красивое <...> и тут эта девочка говорит: “А Аня — ее тоже мама бросила, но не так, как ты меня, а...” — и дальше продолжение фразы. Это я не разобрала уже, у меня на этом месте слух отключился»¹.

Услышанное является для говорящего абсурдным, поскольку не соответствует той буколической картинке, которую он уже создал в своем воображении. Одновременно с этим текст можно трактовать и как пример острого несоответствия представлений о нормальном и должном: то, что для рассказчика является отклонением от нормы, для матери и дочери, разговор которых она подслушивает, находится в пространстве повседневного (дочь вскользь упоминает тот факт, что была когда-то брошена матерью).

В области культуры мысль о нестабильности бинарных оппозиций и представлений человека о норме и должном не нова: так, стратегии постмодернизма показывают, что бинарные оппозиции — не более чем условность, и в культуре в принципе невозможны тотальные смыслы и любая тотальность вообще. Но то, что не является новостью для пространства общечеловеческой культуры, воспринимается как откровение в пространстве жизни отдельного человека. Инверсия, скачок от одного понятия к противоположному, чаще всего мучительны для говорящего, поскольку говорят о кризисе представлений о мире и о том, что привычный и обжитый мир повседневности покрывается трещинами и падает к ногам говорящего.

¹ Горалик Л. Говорит// <http://www.linorg.ru>.

С.А. Бозрикова (Балашов)

Очерк как публицистический нарратив¹

Цель данной статьи — во-первых, показать различие между нарративным и ментативным публицистическим текстом (в частности, очерком); во-вторых, подробнее охарактеризовать очерк как публицистический нарратив.

Нарратив — это сюжетно (дискурсивно) организованная актуализация мира истории (фабулы), способная пробуждать в сознании реципиента аналогичную историю — глобальную целостную репрезентацию мира, вымышленного или реального².

Изначально нарративы (художественные) исследовались в рамках литературоведения. Однако с конца XX века (так называемый «нарративный поворот») нарративные исследования распространяются уже не только на художественные тексты, но и на документальные произведения, истории, рассказываемые людьми в живом общении, кино, онлайн-игры и даже невербальные тексты³.

Что касается проблем журналистского и публицистического нарративов, в отечественной науке, в отличие от Западной, они только начинают изучаться. Среди исследователей, посвятивших свои работы изучению феномена, отметим теоретиков журналистики Л.Е. Кройчика, Б.Я. Мисонжникова, Р.П. Лисеева⁴.

Л.Е. Кройчик отмечает растущую нарративизацию современных публицистических текстов, которая проявляется, главным образом, в двух протекающих сейчас процессах: 1) субъективации повествования: «Текст как нарратив способствует возникновению образа автора: субъект высказывания из чисто стилистической фигуры превращается в объективно существующий персонаж события, в действующее лицо, вызывающее доверие к самому высказыванию»⁵; 2) эстетизации текстов: «издания стремятся сделать слово привлекающим внимание не только благодаря интересу к субъекту высказывания, но и с помощью особых приемов, превращающих *текст* в *произведение*»⁶.

Однако до сих пор нет работ, в которых публицистические нарративные тексты противопоставлялись бы каким-то анарративным, и

¹ Работа выполнена в рамках госзадания Минобрнауки РФ.

² *Татарь Л.Р.* Нарратив и культурный контекст. М.: URSS, 2011. С. 53.

³ *Татарь Л.В.* Указ соч. С. 10.

⁴ *Кройчик Л.Е.* Публицистический текст как нарратив // Новое в массовой коммуникации. Вып. 7—8 (78—79), 2008. С. 6—14; *Мисонжников Б.Я.* Нарратив в системе текстообразующих компонентов медиапроизведения // СМИ в онтологическом и культурном пространстве славянского мира. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. С. 37—48; *Лисеев Р.П.* Автобиографический нарратив в публицистическом тексте // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения. Тезисы выступлений. Санкт-Петербург, 2013. / <http://rus.jf.spbu.ru/conference/3090/3107.html>.

⁵ *Кройчик Л.Е.* Указ. соч. С. 8.

⁶ Там же. С. 6.

описывались бы характеристики именно публицистического нарратива как типа текста.

Опираясь на классификацию Н.В. Максимовой и И.В. Кузнецова, в основе которой лежит общепризнанное различие двух атрибутов субстанции — протяженности и мышления, мы предлагаем рассматривать публицистические тексты как нарративы и ментативы¹.

Текстовым признаком в различении нарратива/ментатива является тип развертывания текста. «Первый способ, нарративный, связан с моделью текстопорождения, в которой доминантными являются координаты «Кто / Что — Где — Когда»: движение текста базируется на смене одного или одновременно нескольких этих компонентов. <...> Второй способ связан с текстовой моделью ментатива. В ней движение текста задается иными координатами: «Что это означает — Почему это возможно — При каких условиях нечто происходит — Чем это подтверждается — Каков антитезис к данному тезису ...» В этом случае в референтной зоне складываются отношения между мыслями, между идеями (а не между хронотопически локализованными предметами в их виртуальной проекции)².

Нарратив может включать вкрапления ментатива. Однако в целом произведение интегрируется речью повествователя. Так же и ментатив может включать нарративные фрагменты, но они служат в данном типе текста иллюстрациями к размышлениям, составляющим базу произведения.

Одним публицистическим жанрам свойственна преимущественно нарративная модель текстопорождения (житейская история, публицистическая сказка (легенда)); вторым — ментативная (комментарий, рекомендация (совет), обще-исследовательская или полемическая статья); третьи представлены как нарративными так и ментативными моделями (очерк, фельетон).

Согласно Л.В. Татару, базовой единицей публицистического нарратива (как и художественного) является точка зрения, представляющая своего рода «клетку» текста, порождаемую взаимодействием четырех его уровней, каждый из которых образует вид текстовой сетки: 1) пространственной, 2) темпоральной, 3) нарративно-речевой, 4) модальной. Первые три актуализируют два плана композиции: объектный (сюжет + хронотоп) — (1 + 2) и субъектный (3). Модальная сетка актуализирует все формы выражения авторского отношения к миру истории и объединяет объектный и субъектный планы композиции³.

Что касается ментатива, получается, что точка зрения функционирует в данном типе текста на субъектном и модальном уровнях, а на объектном — нет.

Как уже было сказано, некоторые публицистические жанры пред-

¹ Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив-ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11, 2007. С. 54—67.

² Кузнецов И.В., Максимова Н.В. Указ. соч. С. 58, 59.

³ Татару Л.В. Указ. соч. С. 53—54.

полагают развертывание текста по обоим моделям. Например, отечественный очерк представлен как нарративным типом текста (включая все четыре плана выражения точки зрения), так и ментативным (где можно выделить нарративно-речевой и модальный (субъектный и оценочный) планы, а пространственный и темпоральный (сюжет и хронотоп) — едва ли).

Остановимся подробнее на очерке как публицистическом нарративе.

На сегодняшний день очерк является, пожалуй, одним из самых распространенных жанров нарративной публицистики, образно и персонафицированно представляющем фактуально-достоверную информацию в виде драматически развивающейся истории. Современные российские очерки печатаются преимущественно в толстых литературных журналах (в рубриках литература nonfiction, свидетельства и т.д.), а также в виде книг (часто целой серией, представляющей единое крупное публицистическое произведение).

Рассмотрим существующие отечественные типологии очерка и выйдем, какие виды очерка являются публицистическими нарративами, а какие — нет.

По типу построения выделяют три разновидности очерка: с событийной (хроникальной), логической и эссеистской композицией¹.

При событийной композиции явления и события описываются во временной последовательности. Авторские рассуждения, описание героев прерывают действие на какое-то время.

При логической композиции очерк представляет не рассказ о событии, явлении или каком-либо отрезке жизни героя «во времени», а авторское рассуждение. Эпизоды события могут включаться в изложение, но только как повод для рассуждения.

При эссеистской композиции развертывание текста осуществляется за счет ассоциаций, порождаемых авторской мыслью².

Очевидно, что очерк с событийной композицией обеспечивает функционирование точки зрения на всех четырех уровнях: пространственном, темпоральном, нарративно-речевом и модальном, в то время при логической и эссеистской структурах сюжет и хронотоп (пространственный и темпоральный планы) не обязательны.

По способу тематического развертывания Л.М. Майданова различает очерк с плановым и скачкообразным тематическим развертыванием.

«При *плановом* развертывании, утверждает данный исследователь, одна тема подготовленно переходит в другую, ее развивающую. Здесь,

¹ Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. СПб, Изд-во Михайлова В.А., 2001 / <http://evartist.narod.ru/text/81.htm>: Лускаева Л.Р., Майданова Л.М. Жанры публицистического стиля // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: «Флинта», «Наука», 2003 / <http://stylistics.academic.ru/> и др.

² Лускаева Л.Р., Майданова Л.М. Указ. соч.

как правило, дается развернутое повествование, в котором каждое действие, каждая ситуация плавно сменяется другими, тем самым создавая объемное представление о характере того или иного явления».

Скачкообразность, считает Л.М. Майданова — намеренное разграничение. Резкое размежевание тем, неожиданные переходы к новой теме, слияние тем в единое целое происходит на фоне всего текста, в свете общей концепции публикации»¹.

В очерке как нарративе может происходить как плановое так и скачкообразное тематическое развертывание.

При плановом развертывании действия и ситуации плавно сменяются другими в соответствии с естественным ходом событий. Безусловно, возможны скачки в будущее или прошлое героев (или какие-то иные скачки), но они воспринимаются не как новые темы, уводящие от первоначальной истории, а как вставки, дополняющие основное повествование. Например, действия в очерке «История болезни» И. Ясиной² развиваются планомерно: автор описывает события своей жизни с момента, когда автор узнала о своей болезни, до настоящего времени. Ситуации плавно сменяются. В тексте имеются ретроспекции и проспекции, но они осуществляются в рамках единого сюжета.

При скачкообразном тематическом развертывании, сюжет нарратива не соответствует естественному ходу событий, а происходят смены историй в соответствии с единым тематическим замыслом нарратива. Например, «Долина смертной казни» А. Приставкина³ представляет ряд очерков о жизнях разных людей, объединенных единой темой смертной казни.

По способу типизации выделяют очерк с собирательной и избирательной типизацией. В первом случае в вымышленном персонаже и событии обозначаются признаки определенного типа социального поведения, характера или явления. Во втором случае — в реальном единичном персонаже или действии выявляются черты и свойства, принадлежащие данному типу людей и событий⁴.

Очерковый нарратив представлен обоими вариантами: например, «730 дней в сапогах» А. Ефимова⁵ — пример очерка с собирательной типизацией. Главный герой — собирательный персонаж — молодой человек, описывающий путь от призывника и духа до дембеля. «Грех

¹ Майданова Л.М. Структура и композиция газетного текста (средства выразительного письма). Красноярск, 1987. С. 134. Цит. по: Ким М.Н.: <http://evartist.narod.ru/text/81.htm>

² Ясина И. История болезни // Знамя. 2011. № 5 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/5/ia8.html>

³ Приставкин А. Долина смертной казни // Дружба народов. 1999. № 9 / <http://magazines.russ.ru/druzhba/>

⁴ Журналистское мастерство / Пол пел. Е.В. Барнева. О.А. Петрова. Н.Э. Шишкин. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2008 / <http://media.utmn.ru/>

⁵ Ефимов А. 730 дней в сапогах // Дружба народов. 2005. № 9 / <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/9/e2.html>

жаловаться» М. Осипова¹ — сборник очерков с избирательной типизацией. Главный герой данного нарратива — сам автор (известный в России врач-кардиолог, работающий в последнее время в Тарусской больнице), излагающий события «борьбы» провинциальной больницы с районной администрацией, непосредственным участником которой он являлся.

Отметим, однако, что сейчас большей популярностью, как на Западе, так и в нашей стране, пользуются адресные, документальные очерковые нарративы с избирательной типизацией.

По предмету отображения выделяются следующие типы очерка: проблемный (предметом отображения в очерках такого типа выступает некая проблемная ситуация, за ходом развития которой следит очеркист), портретный (предметом такого очерка выступает личность), путевой (описание неких событий, происшествий, встреч с разными людьми, с которыми автор сталкивается в ходе своего творческого путешествия)². Поскольку предмет отображения не имеет прямого отношения к типу текстопорождения, каждый из представленных разновидностей очерка может представлять нарратив. Приведем примеры: «Мой муж Григорий Бакланов» Э. Баклановой³ — портретный очерковый нарратив, «Три дня в Ельце» А. Макушинского⁴ — путевой, «Беды наши общие» Ю. Жидкова⁵ — проблемный.

По типу авторского повествования очерки делятся на следующие категории:

1) повествование от третьего лица: автор объективно описывает события, не участвуя в них;

2) повествование от первого лица единственного числа: ·

— повествователь — участник события. Такой текст может строиться так, словно автор заново переживает событие, не зная его финала, или как рассказ об уже свершившемся событии.

— повествователь — исследователь. Автор оказывается на месте действия, изучает факты, документы, беседует с людьми и на глазах читателя реконструирует события, вырабатывает оценку;

3) повествование от первого лица множественного числа. Часто «мы» появляется в путевых очерках, где автор ведет рассказ не только от своего имени, а от всех участников воая⁶.

Поскольку публицистический нарратив (как и любой другой) в

¹ Осипов М. Грех жаловаться // Знамя. 2007. № 12 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/12/os10.html>

² Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000 / <http://evartist.narod.ru/text2/06.htm>

³ Бакланова Э. Мой муж Григорий Бакланов // Знамя. 2011. № 1 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/1/ba11.html>

⁴ Макушинский А. Три дня в Ельце // Знамя. 2010. № 3 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/ma11.html>

⁵ Жидков Ю. Беды наши общие // Знамя. 2010. № 3 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/3/zh14.html>

⁶ Журналистское мастерство. <http://media.utmn.ru/>.

принципе предполагает рассказчика, все типы авторского повествования возможны в очерковом нарративе: «Смерть сварщика Лакеева» Н. Лосевой¹ — третиличный нарратор; «Грех жаловаться» М. Осипова² — перволичный нарратор-участник события, не знающий финала; «История болезни» И. Ясиной³ — перволичный нарратор, повествующий о свершившемся событии; «Десант под Вязьмой» О. Хафизова⁴ — перволичный нарратор-исследователь; «Три бывальщины» Э. Кочергин⁵ — перволичный нарратор от множественного числа.

По социально-тематическому признаку выделяют деревенский, производственный, военный и т.д. виды очерков⁶. Возможность создания очеркового нарратива не находится в прямой зависимости от темы публицистического произведения. Очерковые нарративы охватывают широкий круг проблем, поэтому классификация по социально-тематическому признаку справедлива для них. По нашим наблюдениям, на сегодняшний день наиболее популярными темами публицистических нарративов очеркового типа в России являются нестоличная жизнь (особенно медицина в провинции): очерки В. Авченко «Приключения Винни-Пуха», «Дальневосточное зазеркалье», «Дом у подножья вулкана»⁷, «Грех жаловаться» М. Осипова⁸, «Инфаркт», «Записки провинциала» Ю. Жидкова⁹ и т.д.; политика: «Байки кремлевского диггера» и «Прощание кремлевского диггера» Е. Трегубовой¹⁰, «Тюрьма и воля» М. Ходорковского и Н. Геворкян¹¹ и т.д.; известные люди: разнообразные очерки в журналах типа «Караван историй», «Story»; истории с разнообразными нестандартными ситуациями (война, армия, болезнь, нестандартные ситуации на работе): «Война матерей» В. Бакина¹, «Кусок чужой войны» А. Бабченко¹, «История болез-

¹ Лосева Н. Смерть сварщика Лакеева // Московские новости. № 524 / <http://mn.ru/columns/20120210/311269432.html>.

² Осипов М. <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/12/os10.html>.

³ Ясина И. <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/5/ia8.html>.

⁴ Хафизов О. Десант под Вязьмой // Знамя. 2012. № 10 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/h9.html>.

⁵ Кочергин Э. Три бывальщины // Знамя. 2010. № 15 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/5/ko12.html>.

⁶ Журналистское мастерство / <http://media.utmn.ru/>.

⁷ Авченко В. Приключения Винни-Пуха // Знамя. 2012. № 10 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/av14.html>; Авченко В. Дальневосточное зазеркалье // Знамя. 2011. № 6 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/6/av15.html>; Авченко В. Дом у подножья вулкана // Знамя. 2012. № 3 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/3/a17.html>

⁸ Осипов М. <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/12/os10.html>

⁹ Жидков Ю. Инфаркт // Знамя. 2011. № 2 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/z11.html>; Жидков Ю. Записки провинциала // Знамя. 2011. № 12 / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/12/z12-pr.html>

¹⁰ Трегубова Е. Байки кремлевского диггера: Ad Marginem, 2003; Трегубова Е. Прощание кремлевского диггера: Ad Marginem, 2008.

¹¹ Ходорковский М., Геворкян Н. Тюрьма и Воля: Говард Рорк. 2012.

¹ Бакин В. Война матерей // Дружба народов. 2004. № 12 / <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/12/ba8.html>.

ни» И. Ясиной² и т.д.

Таким образом, очерк как публицистический нарратив отличается от ментатива тем, что точка зрения функционирует в нем не только на нарративно-речевом и модальном уровнях, но и на пространственном и темпоральном (хронотоп, сюжет). Очерковый нарратив обладает хронологической (событийной) композицией; характеризуется, по большей части, плановым тематическим развертыванием и избирательной типизацией. По предмету отображения, социально-тематическому признаку и типу авторского повествования, классификации, разработанные для очерка в целом, справедливы и для очерка как нарратива.

¹ Бабченко А. Кусок чужой войны // Art of War, 2007 / http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/text_0070.shtml.

² Ясина И. / <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/5/ia8.html>.

Научное издание

Настоящее как сюжет
Материалы международной научной конференции

Ответственный редактор С. В. Васильева

Подписано в печать 1.08.2013

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 21 п. л.

Тираж 200 экз.

Издательство Марины Батасовой

(4822) 450–459, 8 920 684 6879

