

*Н. Ковтун*



**ТРИКСТЕР  
КАК ГЕРОЙ  
НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

**На материале русской прозы  
второй половины XX — XXI века**

ФЛИНТА

*Н. Ковтун*

**Трикстер как герой нашего времени**

**На материале русской прозы второй половины XX — XXI века**

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
АССОЦИАЦИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА  
И ЛИТЕРАТУРЫ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

**Серия «Универсалии культуры»**

**Выпуск XII**

**Н. Ковтун**

**ТРИКСТЕР  
КАК ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

**На материале русской прозы  
второй половины XX — XXI века**

Монография

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
2022

Красноярск  
КГПУ им. В.П. Астафьева  
2022

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2=411.2)6  
К56

**Редакционная коллегия:**

Pr. *Nonaka Susumi*, Saitama University (Япония)  
Pr. *Jens Herlth*, University of Fribourg (Швейцария)  
Pr. *Jasmina Vojvodić*, University of Zagreb (Хорватия)

**Рецензенты:**

Pr. *Richard Tempest*,  
University of Illinois at Urbana-Champaign (США)

Pr. *Евгений Добренко*,  
University Ca' Foscari of Venice (Италия)

**Ковтун Н.В.**

К56 Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX – XXI века) : монография / Н.В. Ковтун. – Москва : ФЛИНТА ; Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. – 408 с. – (Универсалии культуры. – Вып. XII).

ISBN 978-5-9765-5140-4 (ФЛИНТА)

ISBN 978-5-00102-562-7 (КГПУ им. В.П. Астафьева)

Монография посвящена анализу образа *трикстера* (*trickster* от англ. *trick*) в современной русской литературе. В буквальном переводе с английского слово *трикстер* означает *обманщик, хитрец, ловкач*. В книге исследуется специфика функционирования и атрибутирования образа трикстера в словесности рубежа XX–XXI вв.: от лагерной прозы с ее интересом к «голому человеку» до текстов, созданных в эпоху постмодерна. Особое внимание уделено исследованию причин популярности трикстера в традиционалистской прозе, авторам которой свойственен монологический тип художественного мышления и одновременно интерес к игровому образу высказывания, смеховым моделям средневековой культуры. Кроме того, в книге показано, как появление героя-трикстера, осознающего свою связь с мифом, помогает решить трагические вопросы, стоящие перед порубежным сознанием. Подчеркивается жизнеутверждающий, витальный потенциал образа современного плута, ловкача, выявлены присущие ему возможности, средства осознания и представления трагического. Мы старались показать, что актуальность самой *идеи трикстера* связана как с усталостью от «вторичной», игровой стратегии постмодернизма, когда подозрение в иронизме тотально, так и с тем колоссальным давлением, которое испытывает современный человек и которое трикстер может ослабить. Ностальгия по идеалу, *культурному герою*, способному ответить на вызовы времени, оборачивается и потребностью в трикстере как испытателе самой этой возможности.

Издание адресовано филологам, специалистам по теории культуры, историкам и всем любителям российской словесности.

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2=411.2)6

ISBN 978-5-9765-5140-4 (ФЛИНТА)  
ISBN 978-5-00102-562-7 (КГПУ им. В.П. Астафьева)

© Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022  
© Издательство «ФЛИНТА», 2022  
© Ковтун Н., 2022  
© Ковтун В., иллюстрации, 2022

# Оглавление

<b>Введение</b> .....	5
-----------------------	---

## **Часть 1. ОБРАЗ «ГОЛОГО ЧЕЛОВЕКА» В «ЛАГЕРНОЙ ПРОЗЕ»**

<b>Глава 1. «Голый человек» в раннем творчестве А. Солженицына</b>	
1.1. «Голый человек» – история и поэтика образа.....	35
1.2. Иван Денисович как трикстер.....	47
1.3. Иван Денисович в зеркале «новой лагерной прозы».....	55
<b>Глава 2. Человек непокорный на фоне «кромешного мира»</b>	
2.1. Образ «кромешного мира» в повести А. Солженицына «Раковый корпус».....	70
2.2. Костоглотов как «голый человек» – стратегия воплощения образа.....	77

## **Часть 2. ТРИКСТЕР В ОКРЕСТНОСТЯХ ТРАДИЦИОНАЛИСТСКОЙ ПРОЗЫ**

<b>Глава 1. Образы двойников в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры»</b>	
1.1. «Близнечная пара» – варианты художественной реализации.....	86
1.2. Калина Дунаев и Егорша – эсхатологический вариант двойничества.....	91
1.3. «Близнечная пара» Фома и Ерема в контексте тетралогии.....	95
1.4. «Георгиевский комплекс» в аспекте проблемы двойничества.....	97
<b>Глава 2. «Двоемирие» и «пограничные» герои в поэтике В. Шукшина</b>	
2.1. Образ трикстера в художественном мире писателя.....	108
2.2. Город как зеркало для чудака в ранних текстах автора.....	111
2.3. Городские топосы и их обитатели в поздних рассказах В. Шукшина.....	117
2.4. «Человек в шляпе»: варианты репрезентации образа.....	147
<b>Глава 3. Трикстер в поздних рассказах В. Распутина</b>	
3.1. Образ Сени Позднякова в контексте архетипа трикстера.....	165
3.2. Трикстер и бабы-богатырки.....	180
3.3. Трикстер и «ангельские создания».....	184
<b>Глава 4. Трикстер в прозе «нового реализма»: сила притяжения и отталкивания</b>	
4.1. «Новый реализм»: успехи и поражения.....	191
4.2. Трикстер в художественной системе М. Тарковского.....	195
4.3. Образы «золотого хозяина», охотника и чудака в прозе писателя.....	204
4.4. Женщина-амазонка в текстах М. Тарковского.....	213



### **Часть 3. ТРИКСТЕР КАК ГЕРОЙ «ПОКОЛЕНИЯ ОТСТАВШИХ»**

#### **Глава 1. Литературная родословная «серединного» персонажа**

1.1. «Голый человек» в прозе «замолчанного поколения».....	220
1.2. Андеграундный персонаж В. Маканина и окрестности.....	224
1.3. Образ «подпольного» мира в повести «Лаз».....	227
1.4. Трикстер в системе персонажей повести.....	231

#### **Глава 2. Образ трикстера в романе В. Маканина**

##### **«Андеграунд, или Герой нашего времени»**

2.1. Интертексты образа Петровича.....	238
2.2. «Андеграунд» – пространство, символика, контексты.....	247
2.3. «Тени в пещере»: идеология двойничества.....	254
2.4. Двойники-женщины: специфика художественного воплощения.....	264

#### **Глава 3. Герой-странник в прозе А. Битова**

3.1. Образ мира и человека в повести «Человек в пейзаже».....	273
3.2. Герои-двойники: их функции и атрибуты.....	279
3.3. Пейзаж мироздания: структура, «врата» и пароли.....	288

### **Часть 4. ТРИКСТЕР В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА**

#### **Глава 1. Пограничный герой в ранней прозе Л. Улицкой**

1.1. Образ мира-балаганчика в повести «Сонечка».....	300
1.2. Судьба мастера. Творчество как фокус и откровение.....	306
1.3. Женщины-трикстеры – специфика образной репрезентации.....	318
1.4. Философия игры в повести «Веселые похороны».....	332
1.5. Женские образы в свете мотива оборотничества.....	342
1.6. Трикстер как мист – грани схождения и отталкивания.....	353

#### **Глава 2. Слово и Тело в романе Т. Толстой «Кысь»**

2.1. «Русский миф» и его остранение в тексте.....	359
2.2. «Гороховый народец» и власть: механизмы соблазна.....	366
2.3. Сюжет Бенедикта: между героем и трикстером.....	373
2.4. Образ Пушкина в романе: идол, буратино и «наше все».....	381

<b>Вместо заключения</b> .....	396
--------------------------------	-----

Жизнь – слишком важная вещь,  
чтобы говорить о ней серьезно.

О. Уайльд

Если затоскую по реализму,  
я, скорее, отправлюсь в цирк.

И. Бродский

## Введение

Каждая эпоха выдвигает своего героя. В истории отечественной культуры язычество сопрягается с образом *богатыря*, средневековье культивирует фигуру *схимника*, Новое время делает акцент на образе *героической личности*. Каркас русской классики опирается на типы «маленького человека», «лишнего человека» и «подпольного» сидельца. Советская литература, во многом развивая идеи Просвещения, моделирует образ героического *Пролетария* как нового Мессии. В словесности рубежа XX–XXI вв. актуализируются модели экзистенциального героя и «героя поколения», образ которого находит отражение в мемуарно-автобиографической прозе. За фигурами признанных героев времени, однако, зачастую маячит образ *трикстера*, в переломные моменты выдвигающийся на передовые рубежи культуры. В ситуации *неопределенности* он легко осваивается, сохраняя активность и витальную энергию. Любовь к хитрецам, чудаковатым персонажам отражает не только сегодняшняя литература, им ставят памятники, о них создают мультфильмы: от Незнайки до Масяни.

*Цель нашей монографии* – проанализировать специфику функционирования и атрибутирования образа трикстера в современной русской литературе: от лагерной прозы с ее интересом к «голому человеку» до текстов, созданных в эпоху постмодерна. Представляется важным выявить причины популярности трикстера в традиционалистской прозе, авторам которой свойственен монологический тип художественного мышления и одновременно интерес к игровому образу высказывания,

к смеховым моделям средневековой культуры<sup>1</sup>. Кроме того, необходимо показать, как появление героя-трикстера, сознающего свою связь с мифом, помогает решить трагические вопросы, стоящие перед сознанием рубежа XX–XXI вв. Следует рассмотреть жизнеутверждающий, витальный потенциал образа, присущие ему возможности, средства осознания и представления трагического. Выявить изменения самой парадигмы трикстера от эпохи к эпохе, от текста к тексту, подчеркнув особенности, актуальные в каждый из культурных периодов.

*Трикстер* (*trickster* от англ. *trick*) в буквальном переводе с английского означает «обманщик, хитрец, ловкач». Интерес к образу *лицедея*, *шута* и его инвариантам актуализируется в переломные периоды, когда происходят смена исторических эпох, слом культурных парадигм, в этом осколочном пространстве богатыри и праведники неуместны. «Общество спектакля», по определению Г. Дебора, не оставляет для них места<sup>2</sup>. А. Битов симптоматично назвал XX в. «Ха-Ха» веком<sup>3</sup>.

Образу трикстера посвящено множество работ в различных областях знания: от антропологических, психоаналитических до философских и филологических, они дополняют, уточняют, опровергают одна другую, что соответствует амбивалентности самой природы образа: трикстер – близнец культурного героя, противопоставленный ему «как глупый, наивный или злокозненный, деструктивный умному и созидательному», фигура шута-озорника вбирает в себя целый набор «отклонений от нормы, ее переворачивания, осмеяния»<sup>4</sup>.

При этом «безумная», «подрывная», «переворачивающая» все нормы деятельность трикстера парадоксальным образом обладает и культурсозидательным потенциалом: «За ошибкой безумия, – пишет М. Фуко, – кроется истина, прокладывающая

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // *Respectus Philologicus*. 2011. № 19 (24). P. 65–81.

<sup>2</sup> Дебор Г. *Общество спектакля* / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999.

<sup>3</sup> Битов А. Перепуганный талант, или Сказание о победе формы над содержанием // *Звезда*. 2000. № 10. С. 84.

<sup>4</sup> Мелетинский Е. *О литературных архетипах*. М.: РГГУ, 1994. С. 39.

себе путь»<sup>1</sup>. Важнейшая функция трикстера и заключается в том, что он является кардинально отличной силой, позволяющей достичь спасения через грех<sup>2</sup>. «Беспорядок – неотъемлемая часть жизни, и Трикстер – воплощенный дух этого беспорядка. Его функцией в архаическом обществе, вернее, функцией мифологических сюжетов, о нем повествующих, является внесение беспорядка в порядок и, таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозванного»<sup>3</sup>, – резюмирует К. Кереньи. А. Дуэхи подчеркивает, образ трикстера с архаических времен формирует особый тип дискурса – *амбивалентный* дискурс, когда «текст открывается для множества значений вместо одного определенного, причем ни одно из этих значений не является исключительно “правильным”, поскольку по мере того, как развивается нарратив в трикстерских рассказах, конвенциональные уровни значений утрачивают релевантность». В таких повествованиях язык суть семиотическая деятельность. «В этой игре, осуществляемой с помощью и на материале означающих, значение становится возможным только благодаря открывающемуся пространству *между* означающими»<sup>4</sup>.

П. Радин – первый, кто рассмотрел образ трикстера в его эволюции<sup>5</sup>. К. Юнг увидел трикстера как воплощение «тени» человека<sup>6</sup>. У. Доти и У. Хайнс понимают трикстера как куль-

---

<sup>1</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 59.

<sup>2</sup> Grottanelli C. Tricksters, Scape-Goats, Champions, Saviors // History of Religions. 1983. Vol. 23, No. 2. P. 117–139.

<sup>3</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 258.

<sup>4</sup> Doueuhi A. Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives // Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms / ed. by William J. Hynes and William G. Doty. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1993. P. 199.

<sup>5</sup> Radin P. The Trickster: A Study in Native American Mythology / comment. C.G. Yung, K. Kerenui. New York: Schocken Books, 1956.

<sup>6</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для детей и юношества, 1996.

турную манифестацию, для интерпретации которой необходимо обращаться к конкретному контексту<sup>1</sup>. Мифологическая природа образа рассматривается в классических трудах М. Бахтина, К. Леви-Стросса, Е. Мелетинского, М. Элиаде, В. Топорова, вплоть до современных исследований А. Жолковского, Т. Струковой, Л. Абрамян, Д. Гаврилова, М. Липовецкого, Е. Добренко, Н. Тамарченко, Д. Скрипченко и др., анализирующих плеяду трикстеров в культуре, словесности XX–XXI вв. И, как правило, классический трикстер сочетает в себе всю противоречивую сумму определений, демонстрируя их миру в момент предъявленных миром испытаний. В специальной работе, посвященной определению образа трикстера, В. Самойлова вынуждена признать, что «до сих пор среди антропологов и религиоведов не существует какой-либо определенной и однозначной точки зрения на проблему определения трикстера и его роли в мифологии»<sup>2</sup>.

Время трикстера в мире и литературе приходится на период открытия фиктивности устоявшихся норм, «когда общество перенасыщено цинизмом и сознает это»<sup>3</sup>. В образах, маркированных чертами трикстера, и растрачивается избыток цинизма, через них исследуются жизненные перспективы. Явление трикстера обязательно подчинено сверхцели, «что стоит за пределами (выше) тех целей, для решения которых коллектив выбрал вполне определенные типовые (стандартные) схемы. Достижение сверхцели всегда предполагает новое, неожиданное, нестандартное решение, причем непременно на путях, противоположных известным схемам»<sup>4</sup>. Такая сверхцель не может быть решена коллективом, который всегда ориенти-

---

<sup>1</sup> Hynes W.J., Doty W.G. (ed.) *Mythical Trickster Figures: Contours, Context and Criticisms*. P. 6.

<sup>2</sup> Самойлова В.Е. Проблема определения трикстера // *Казанская наука*. 2012. № 9. С. 152.

<sup>3</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 6 (100). С. 244.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Образ трикстера в Енисейской традиции // *Традиционные верования и быт народов Сибири XIX – начало XX вв.: сб. ст.* Новосибирск: СО АН СССР, ИИФиФ, 1987. С. 6.

руется на общее, закономерное, и требует героя-«чужака», стоящего вне общины, обладающего особым типом поведения, психологическим складом. Появление трикстера – знак потребности в индивидуальности, личности, которая в традиционалистской прозе часто маргинализируется.

В истории изучения образа трикстера стоит различать *культурный архетип* и *мифологического героя*, к которому принадлежат персонажи мифологии и национального фольклора. К фольклорной модели восходит целый ряд литературных типов, таких как *шут, лицедей, скоморох, Иван-дурак, самозванец, «голый человек» (знаменитые Фома и Ерема)*, они отличаются друг от друга функционально и атрибутивно, но одновременно содержат относительно устойчивый набор черт, позволяющий выстроить соответствующую парадигму. Этот набор свойств, качеств мы и будем называть *архетипом трикстера*, учитывая, что определение К.-Г. Юнга (трикстер как воплощение тени, «двойника» героя) существенно уточнено в новейших филологических штудиях. Отметим здесь одну из последних работ на данную тему, где исследуется феномен *двойника-антипода*, коррелирующий с образом трикстера, – монографию И. Франка «Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования»<sup>1</sup>. Для нашего исследования важно определение М. Липовецкого, понимающего под архетипом трикстера «не “молекулу” коллективного бессознательного, а всего лишь относительно устойчивую риторическую конструкцию, повторяющуюся в литературах и культурах различных эпох»<sup>2</sup>.

В ряду принципиальных для нас текстов классические работы М. Бахтина, которого К. Исупов назовет «героем-“трикстером” современной ноосферы»<sup>3</sup>, «Культура и взрыв»

---

<sup>1</sup> Франк И. Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования. М.: Издательский дом ВКН, 2020.

<sup>2</sup> См.: Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество. С. 227.

<sup>3</sup> Исупов К. Уроки М.М. Бахтина // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / сост. К. Исупов. СПб.: РХГИ, 2001. Т. I. С. 8.

Ю. Лотмана, «Трикстер, или Путешествие в Хаос» Ю. Чернявской. Лотман считает, что культура движима развитием контраста между привычной для социума моделью поведения и парадоксальным, необычным проявлением личности<sup>1</sup>. Эпатажное, вызывающее поведение существует на фоне нормы как «конфуз», «изъян», создающий динамическое напряжение между должным и непредсказуемым. В итоге происходит «взрыв», определяющий вхождение новации в семиосферу. Неистовство, парадоксальность проявления в многочисленных культурных контекстах связано с поведением *идеального любовника* или *художника*. Когда безумие становится предметом для подражания, перемещается в массовую культуру, возникает впечатление, что оно суть проявление закономерного процесса исторического развития. Автором «взрыва» Ю. Лотман и называет *сумасшедшего*, который противостоит как проявлению ума, так и глупости. Его качества – *оригинальность мысли, рискованность, непредсказуемость* – идут вразрез с привычными жизненными нормами.

Ю. Чернявская, задаваясь вопросом: возможно ли, чтобы ум «умного» и глупость «дурака» (Ивана-дурака, солдата Швейка и др.) сходились в некой общей точке, – отвечает утвердительно, называя ее «точкой безумия» или «точкой Трикстера»: «Трикстером может стать и умный, и дурак – в случае “отказа” от привычных моделей “ума” или “дурости”. Трикстер – живое воплощение ситуативности»<sup>2</sup>. Каждая культура основывается на том или ином балансе между *трикстером* и *культурным героем*, ибо от трюков, «игры» рано или поздно нужно переходить к «делу», если автора вообще беспокоит проблема *понимания*. Преобладание кокой-то одной стратегии, воплощенной в образе, оборачивается катастрофой, распылением реальности.

В сложных отношениях с идеей трикстера находится *феномен юродства*. Традиция юродства есть «социальная легализация трикстерской функции», как и институт королевских

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 42.

<sup>2</sup> Чернявская Ю.В. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек. 2004. № 3. С. 40.

шутов<sup>1</sup>. Они возникли достаточно поздно, когда культура приобрела устойчивость, незыблемость, позволяющую над собой смеяться и профанировать себя изнутри. Для юродства, как показали Д. Лихачев и А. Панченко, смешное составляет только «внешнюю» сторону поведения. Мнимое безумие, смех юрода – добровольно принимаемый христианский подвиг<sup>2</sup>. Юродивый не столько высмеивал, сколько потрясал мир, забывший Христовы заповеди: «Смех в его образе как бы мутировал, изменял своей природе, служил не обновлению мира и изменению жизненных порядков, а его отрицанию, “освежению” идеальных богоугодных истин. Смех как Христова метла»<sup>3</sup>. Значимость инаковости юрода в том и состоит, что она служит проводником в мир идеального, подсвечивающего реальность, придающего ей бытийный статус. Безумие юродивого – показатель чистоты сознания, которому доступны предельные формы веры, истины, бессмертия.

Воплощению идеи юродства в актуальной прозе мы посвятили ряд программных статей<sup>4</sup> и здесь касаться не будем. Подчеркнем, однако, что шокирующая, уродливая культура юрода способствует осознанию, разрешению противоречий между сакральным и профанным, идеалом и реальностью,

---

<sup>1</sup> Пилипенко А., Яковенко И. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 56.

<sup>2</sup> Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви / сост. И. Ковалевский. Репринт. воспроизв. изд. 1902. М.: РППО «Союзбланкоиздат», 1991.

<sup>3</sup> Назинцев В.В. Смеховая синергетика мира // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 1. С. 41.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 93–102; Ковтун Н. Богатырь – юрод – интеллеktуал: к вопросу о трансформации образа праведника в поздних рассказах В. Распутина // Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе: сб. науч. ст.: в 2 ч. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2014. Ч. 2. С. 304–314; Ковтун Н. Юродствующий герой в поэтике В. Распутина // Остров любви БорФеда: сб. к 90-летию Б.Ф. Егорова / ред. А. Дмитриев и П. Глушаков. СПб.: Росток, 2016. С. 459–469.



что обещает новую перспективу, выход из тупика скепсиса и отчаяния<sup>1</sup>. «Юродивый – самая современная, постмодернистская форма святости. В юродивом противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности, мучительности и таинственности. Оно в нем не только осознано, но и свято: силой благодати и христианского смирения, которое в высшем незнании обретает опору и знание, в последней потерянности и отверженности находит себе самое надежное убежище», – настаивает Т. Горичева<sup>2</sup>.

Отечественная словесность XX в. отрефлексирована и через мифологему *юродствующих авторов*, к которым с известной долей условности относят столь непохожих друг на друга А. Белого<sup>3</sup>, Н. Клюева<sup>4</sup>, Д. Хармса<sup>5</sup>, А. Платонова<sup>6</sup>, Вен. Ерофеева<sup>7</sup>, А. Синявского<sup>8</sup>, Э. Лимонова времен создания романа «Это я, Эдичка» (1976), в котором очевидны интонационные переключки с поэмой «Москва – Петушки» (1970). В высшей степени красноречиво признание персонажа «Дмитрия Александровича», уточняющего самооценку автора – Д.А. Пригова: «...Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью

---

<sup>1</sup> Мотеюнайте И. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Псков: Тип. ОЦНТ, 2006.

<sup>2</sup> Горичева Т. Постмодернизм и христианство. Л.: ЛГУ, 1990. С. 57.

<sup>3</sup> Силард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства (Набросок темы) // *Studies in 20th Century Russian Prose* / ed. by Neils Åke Nilsson. Stockholm, 1982. P. 80–107.

<sup>4</sup> Есаулов И. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 172.

<sup>5</sup> Гладких Н.В. Шутовство и юродство как культурный феномен и творчество Даниила Хармса // *Проблемы литературных жанров: тезисы X Междунар. конф.*: в 2 ч. Томск, 2002. Ч. 2. С. 103–106.

<sup>6</sup> Гюнтер Х. Юродство и «ум» как противоположные точки зрения у Андрея Платонова // *Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov / Slavica Helvetica*. 1998. Bern 58. S. 117–133.

<sup>7</sup> Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 315.

<sup>8</sup> Генис А. Правда дурака. Андрей Синявский // Генис А. *Расследования – ДВА*. М.: Подкова, Эксмо, 2002. С. 24–36.

в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую»<sup>1</sup>.

В современных работах о трикстере сделаны попытки выделить характерные черты образа. У. Хайнс выделяет шесть основополагающих признаков<sup>2</sup>, Б. Бэбкок-Эйбрахамс увеличивает их до шестнадцати<sup>3</sup>. В нашей работе мы выделяем следующие ключевые особенности, на которые и будем ориентироваться.

1. *Амбивалентность образа*, вмещающего прямо противоположные черты и признаки, сакральное и демоническое, божественное и человеческое, живое и кукольное, природное и искусственное. Трикстер свободен от исполнения традиций и следования устойчивой шкале ценностей. Такой герой не столько аморален, сколько внеморален, по Л. Хайд. Он открывает новые, неожиданные возможности, «a method by which a stranger or underling can enter the game, change its rules, and win a piece of the action»<sup>4</sup>. С этой позиции в русской литературе интересны образы Зилова из драмы А. Вампилова «Утиная охота» (1967)<sup>5</sup>, критика назовет персонажа «Печориным XX века», новым «героем нашего времени»<sup>6</sup>. Парадигму продолжают образы Венечки из поэмы Вен. Ерофеева

---

<sup>1</sup> Сергей Гандлевский – Дмитрий Александрович Пригов. Между именем и имиджем // Литературная газета. 1993. 12 мая.

<sup>2</sup> Hynes W.J. Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide // Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism. P. 33–45.

<sup>3</sup> Babcock-Abrahams B. «A Tolerated Margin of Mess»: The Trickster and His Tales Reconsidered // Journal of the Folklore Institute. 1975. Vol. 11, No. 3. P. 159–160.

<sup>4</sup> Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N.Y.: North Point Press, 1998. P. 204.

<sup>5</sup> Шестакова Н.В., Плеханова И.И. Виктор Зилов – плачущий демон или смеющийся трикстер? (О типологической идентификации героя) // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 124–135.

<sup>6</sup> Липовецкий М. «Шестидесятники» как «потерянное поколение»: трагикомедии Александра Вампилова (1937–1972) // Континент. 2000. № 104. С. 336–349.

«Москва – Петушки», Петровича из романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), героев-мастеров из ранних текстов Л. Улицкой<sup>1</sup>. Так, известный художник Роберт Викторович из повести «Сонечка» (1992) легко меняет веру, страны, женщин, отказывается от собственных обетов и обещаний. Он сохраняет отдельность советской идеологии даже в лагере ГУЛАГа, рисует портреты жен лагерных начальников «левой рукой». Так шут, игрок профанирует, остраивает парадные образы власти, позже создает полотна, наполненные глубоким мистическим смыслом, сохраняющие преемственность с древними традициями, символами Каббалы<sup>2</sup>.

2. Особая *витальность трикстера*, обусловленная в том числе его свободой от условностей, связанностью со *стихией смеха* – силой, «игра которой в мифах рождает богов, производит саму жизнь, а в обыденности дарит радость существования. Она сообщает обаяние витальности тем, кто стал ее проводниками»<sup>3</sup>. Смеховое начало в мировой культуре, как правило, проявляется в кризисные, переходные эпохи: «В такие периоды выявляется относительность того, что казалось прочным и неизблемым, происходит комическое снижение господствующей идеологии, возникает иное соотношение старого и нового. По законам комического смех, порожденный резкой социальной критикой, может стать начальным элементом разрушения общепринятых устоев, ведущим к видоизменению самого смеха»<sup>4</sup>.

Не случайно теория карнавала М. Бахтина складывается в период усиливающегося давления монологической советской системы. Конечно, ее не стоит рассматривать как непосредст-

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Игра как способ миропостижения в повести Л. Улицкой «Веселые похороны» // Русская литература. 2013. № 1. С. 210–217.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Известия Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2014. № 1. С. 233–248.

<sup>3</sup> Плеханова И.И. Смех и ирония в современной поэзии: сб. ст. М.: Флинта, 2021. С. 4.

<sup>4</sup> Спиридонова Л. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 5.

венную реакцию автора на развернувшиеся исторические события, но многие вопросы и ответы на них были сформированы на фоне определенного культурного контекста. «Смеховая культура – это идеальный, если угодно – идеализированный фон, которым измеряется степень деформации официальной культуры. Пункт за пунктом конкретно разоблачаются формы проявления официальщины»<sup>1</sup>. К. Исупов подчеркивает: «Роман Рабле обладал силой научающего цинизма»<sup>2</sup>. И. Смирнов обращает внимание на особое положение осмеиваемого: «Придавая человеку свойства, которые противоречат общественной норме, смех расшатывает союз осмеиваемого с коллективом»<sup>3</sup>.

В этом отношении интересны образы трикстеров в современной традиционалистской прозе в диапазоне от Федора Кузькина Б. Можаяева («Из жизни Федора Кузькина», 1966), Егорши Ставрова Ф. Абрамова из тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978), чудиков В. Шукшина до Сени Позднякова из рассказов В. Распутина 1990-х гг.<sup>4</sup> и странников М. Тарковского. Так, герой Б. Можаяева виртуозно манипулирует советскими риторическими штампами, спасая свою витальность, личное пространство от произвола партийных чиновников. Показательно первое название повести – «Живой». Статическому, заданному, предсказуемому, обособленному герою советской литературы здесь противопоставляется открытая, внутренне бесконечная динамика *живого*. Не случайно дальнейшая публикация повести под этим названием была запрещена.

---

<sup>1</sup> Гюнтер Х. Михаил Бахтин: теоретическая альтернатива социалистическому реализму // Бахтинский сборник. М.: Лабиринт, 1997. Вып. 3. С. 60.

<sup>2</sup> Исупов К. Тезисы к проблеме «М.М. Бахтин и советская культура» // Бахтинский сборник. Вып. 3. М.: Лабиринт, 1997. С. 10.

<sup>3</sup> Смирнов И.П. Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ ИРЛИ. Л., 1977. Вып. 32. С. 309.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Система антиномий художественного мира В. Распутина: Идеализация, демонизация, трансформация (на материале рассказов 1990-х годов) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: материалы Междунар. науч. конф., посвященной 70-летию В. Распутина. М.; Иркутск, 2007. Вып. 16: Мир и слово В. Распутина. С. 70–92.

Тенденция противостояния плута, игрока государственной системе подавления человека формируется стихийно и синхронно. В 1966 г. выходит первая новелла будущего плутовского цикла Ф. Искандера «Сандро из Чегема» (1966–1973) с центральным героем-гедонистом, трикстером. «Новизна формы – в соединении антиномичного: темы деградации рода – с апологией гедонизма, мифологической картины мира – со смеховой интерпретацией трагической истории Чегема как зеркала истории страны, героя-плута, танцора и бездельника, с персонификацией витальности корневой крестьянской культуры. Парадоксальное единство антиномий обусловлено концепцией творения мира как праздника бытия»<sup>1</sup>. Плут Сандро – прирожденный тамада, не труженик-крестьянин, а танцор, фокусник, но именно он – «любимец самой жизни», проводник ее божественной праздничной силы, и потому оправдан. Смех как витальная сила стимулирует свободу самосознания, волеизъявления, языковой игры, или, как формулирует К. Исупов: «Смех утверждает идею внесмысловой (самодостаточной) горизонтальной витальности»<sup>2</sup>.

Поэтика образа соответствует его трикстерской природе, описание сосредоточено на *grimace, жесте* персонажа. Язык Сандро полон оксюморонов, парадоксов, шутки многоаспектны, их философская глубина зачастую неожиданна. Стратегия героя проговаривается как трикстерская: «Дядя Сандро... почувствовав, что кратчайший путь к истине будет для него наиболее гибельным, решил не поддаваться, а навязать свой путь к истине»<sup>3</sup>. В произведении жизнь представлена как могучая, всеохватная стихия, где и смерть – только одно из событий в цепи родовой преемственности. Конец патриархального мира преодолевается жизнеутверждающей, карнавальноей

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Герой-трикстер на сцене и в романе // Плеханова И.И. Философские проблемы литературоведения: Теория витальности в связи с философией, теорией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта. Иркутск: ИГУ, 2014. С. 118.

<sup>2</sup> Исупов К. Уроки М.М. Бахтина // М.М. Бахтин: pro et contra. С. 21.

<sup>3</sup> Искандер Ф. Сандро из Чегема. Ann Arbor: Ardis, 1979. С. 58.

энергией героя, его смехом, побеждающим страх смерти, отсюда же витальное восприятие сюжета и самого текста: «Художенственная функция Сандро совпадает с функцией плута, шута и дурака в ранних формах романа: Бахтин! Только дядя Сандро сохраняет эту роль по отношению к сюжету реальной – и часто смертельно опасной, – а не литературной истории», – замечает М. Липовецкий<sup>1</sup>. Герой Ф. Искандера является и в функции *медиатора*, соединяющего, казалось бы, противоположные миры: мир Чегема и пространство тоталитарной власти. Блистательное лукавство персонажа особенно подчеркнуто на фоне образа Сталина: «Дядя Сандро избегает смерти только благодаря своей сказочной, плутовской сноровке, позволяющей быстро и безошибочно отвечать на коварные загадки судьбы. Именно в контрасте со Сталиным плутовской образ дяди Сандро наполняется философским жизнеутверждающим смыслом»<sup>2</sup>.

3. *Трикстер как медиатор*, проникающий через все преграды, соединяющий в речи, поведении ритуалы, языки различных культур. Литературный трикстер работает с преобразованием ограничений и границ языка, что нельзя свести только к языковой игре и что особенно ярко проявляется в творчестве писателей-эмигрантов, выходцев из иных этнических культур<sup>3</sup>. Трикстеры обживают перекрестки, границы между мирами животных и людей, живых и мертвых, праведных и грешных, это отражено и в функции *оборотническа*. К. Кереньи пишет, что область трикстера – «ничья земля, пространство между установленными границами собственности; пространство, где все еще возможны открытия и кражи»<sup>4</sup>. Названная

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. «Знаменитое чегемское лукавство»: странная идиллия Фазиля Искандера // *Континент*. 2000. № 103. С. 281.

<sup>2</sup> Каневская М. Кратчайший путь к истине: децентрализация дискурса у Фазиля Искандера // *Новое литературное обозрение*. 2005. № 2 (72). С. 237–238.

<sup>3</sup> Lock H. Transformations of the trickster, 2002 [Электронный ресурс]. URL: [www.southerncrossreview.org/18/trickster.htm](http://www.southerncrossreview.org/18/trickster.htm) (дата обращения: 28.06.2021).

<sup>4</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология. С. 259.

особенность сближает *трикстера* и *юрода*: «Олицетворяя двоякость самых разных культурных противоположностей, юродивый играет роль посредника (медиатора) в общественной жизни, в том числе роль посредника между царем и его подданными, между идеологическими партиями (в период раскола), между явленным и тайным мирами»<sup>1</sup>. А. Генис подчеркивает, что единственный способ перебраться из одной действительности в другую – измениться самому, претерпеть метаморфозу: «Собственно, граница – это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору направлении»<sup>2</sup>. Трикстер и обеспечивает развитие, динамику бытия, он вносит антиномии в социальное пространство, придавая ему целостность. Как парадоксальный образ он символизирует диалектическое устройство мира, его единство и многообразие. Причем заданный вектор развития может быть и трагическим, и позитивным по своим итогам.

4. *Лиминарность, ситуативность трикстера*, обитающего в промежуточных, гетеротопических пространствах. Общая подвижность как производная черта от лиминарности, ювенильности объясняет «неопределенность, нефиксированность функции трикстера»<sup>3</sup>. Трикстер по определению *человек дороги*, отличается от путника отсутствием перспективы возвращения, его движение вечно, ибо будущее никогда не наступает. Стоит подчеркнуть приверженность героя *иному, другому, кривому пути*, который, как правило, осуждается коллективом, нацеленным на стабильность, предсказуемость собственного бытия. Мифологический трикстер, по наблюдению В. Топорова, «всегда ищет свой единственный шанс на необщих путях»<sup>4</sup>. «Кривой» путь отличает и лжеца, фольклорного дурака, к которому трикстер близок. Неизвестный, неожиданный, нетривиальный путь как *трюк* – важнейшее

---

<sup>1</sup> Смирнов И.П. Древнерусский смех и логика комического. С. 312.

<sup>2</sup> Генис А. Расследования – ДВА. С. 111.

<sup>3</sup> Минин Ю.И. «Мифологический плут» по данным психологии и теории культуры // Природа. 1987. № 7. С. 43.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции. С. 6.

оружие трикстера в схватке с судьбой<sup>1</sup>. В условиях имперского абсолютного государства лиминарность трактуется и как соотнесенность с опытом противостояния деспотии. Так, в начале XX в. создается мифология «Подпольной России» (термин С. Степняка-Кравчинского), изначально связанная с новой модернизированной элитой, оставшейся чуждой государственным структурам, народу, неукорененной в традиции и в настоящем<sup>2</sup>. История этой радикальной интеллигенции исключительно литературна, ее основания восходят не столько к политическим текстам или примерам политической борьбы, сколько «к произведениям русского искусства»<sup>3</sup>.

Реальность советского монологического государства позволяет прочесть лиминарность как связанность с опытом противостояния террору, с историей ГУЛАГа: от текстов А. Солженицына, В. Шаламова, Ю. Домбровского до «новой лагерной прозы», представленной именами Г. Яхиной, З. Прилепина, Е. Водолазкина<sup>4</sup>. Характерен в этом отношении образ «голового человека» – *эка*, лишенного всех богов, ритуалов, еды и одежды, необходимых для жизни, вплоть до креста нательного. Трикстер не создает своей культурной среды, но, внедряясь в существующий порядок, «переворачивает», травестирует его. Подрыв структуры происходит изнутри путем обнаружения ошибок, несуразностей, обнажающих фиктивность культурной, социальной, политической нормы. На этой стратегии построены тексты *соц-арта*, прежде всего «Советские тексты»

---

<sup>1</sup> Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: сб. в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. М.: РОУ, 1993. С. 87–112.

<sup>2</sup> Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

<sup>3</sup> Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб.: Труд, 1907. С. 2.

<sup>4</sup> Ковтун Н. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.



(1979–1984) Д.А. Пригова, да и сам образ ДАП отмечен чертами *трикстера*<sup>1</sup>. Ряд писателей, вольно или невольно выстроивших свой *авторский миф* с учетом трикстерской парадигмы, включает образы К. Чуковского, Ю. Олеши, М. Зощенко, А. Толстого<sup>2</sup>, вплоть до А. Синявского<sup>3</sup> с его монографией об «Иване-дураке»<sup>4</sup>, Л. Рубенштейна и З. Прилепина с его страстием к образу «пацанов» – героев с выраженными карнавальными чертами<sup>5</sup>.

5. Трикстер – лицедействующий герой, органично связанный с *творческим началом*, художественным жестом, фокусом – *игрой*, что отличает его от классического плута, заботящегося только о своей выгоде. Ю. Лотман подчеркивает: «...у творчества два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала»<sup>6</sup>. Трикстер виртуозен в словесной игре, легко сочиняет небывлицы, анекдоты, истории, подобно герою «Бухтин вологодских завиральных» В. Белова (1969). Бухтина – заведомая ложь, в «которой здравый смысл вывернут наизнанку». Автор, однако, подчеркивает народное происхождение «бухтин», здесь есть и социальная сатира, и самоирония, и поиск ответа на бытийные

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Два трикстера: Абрам Терц vs Д.А.П. // Энергия кризиса: сб. в честь Игоря Павловича Смирнова / под ред. И. Калинина, К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 289–323.

<sup>2</sup> Чекушин В. Между циником и трикстером: стратегия выживания А.Н. Толстого в 1930-е годы // Филологический класс. 2019. № 4 (58). С. 101–108.

<sup>3</sup> Об А. Синявском точно написал А. Генис: «В его словаре художнику сопутствует донельзя сниженный словарный ряд: дурак, вор, лентяй, балагур, шут, юродивый». См.: Генис А. Расследования – ДВА. С. 30.

<sup>4</sup> Синявский А.Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001.

<sup>5</sup> Гудкова С.П., Дубровская С.А., Шаронова Е.А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского гос. лингвистического ун-та. 2013. № 4. С. 191–195.

<sup>6</sup> Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 662.

вопросы через шутку, гротеск<sup>1</sup>. Имя героя-рассказчика – Кузьма Иванович Барухастов – отсылает к образу известного трикстера – Федора Кузькина Б. Можаява. Анекдотическая форма может включать истории, полные трагизма, как в рассказе «Миль пардон, мадам» (1967) В. Шукшина или текстах о Сене Позднякове В. Распутина.

Один из самых ярких трикстеров в русской словесности XXI столетия – генерал Ларионов из романа Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» (2014), который принимает гениальное решение, разыгрывает трюк, театральное действие. Он предлагает солдатам своей армии, не успевшей отступить, обреченной на расправу большевиков, перевоплотиться в обитателей опустевшего провинциального городка и тем спасает сотни жизней, обеспечивая себе славу в веках. Заметим, в традиционалистской прозе, ориентированной на достоверность изображаемого, «рефлексия игры представлена не декларативно, но в рассмотрении ее духовной, психологической проблематики и в разработке приемов выстраивания целого»<sup>2</sup>.

Трикстеры часто витийствуют на *пир*ах и *свадьбах*, которые суть их вотчина, где они добиваются собственного торжества. В былинах Киевской Руси пир объединял в едином пространстве *святых, богатырей, бражников и голь*, символизируя богатство, единение мира. «Еда, трапеза воплощала в себе идею порядка, требовавшего освящения, изгнания “бесов” – постоянных врагов человеческой культуры»<sup>3</sup>. В былине об Илье и Идолище прелюдией служит рассказ о том, как богатырь еще до освобождения княжеского двора, захваченного Идолищем, отворяет для *голей кабацких* погребца, уничтожает

---

<sup>1</sup> Перцев Е. Поэтика вымысла в «Бухтинах вологодских завиральных» // Литература как игра и мистификация: материалы Шестых Международ. науч. чтений «Калуга на литературной карте России». Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2018. С. 24–27.

<sup>2</sup> Плеханова И.И. Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем: монография. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2016. С. 118.

<sup>3</sup> Новичкова Т.А. Пир в кабаке. К эволюции одного поэтического канона // Русская литература и культура Нового времени. СПб.: Наука, 1994. С. 213.

целовальников<sup>1</sup>. Смысл происходящего – борьба с «басурманами», спасение Киева (Царьграда). В этом контексте мотив кабацкого поведения Ильи, погром кабаков с винными погребами, приспособленными для торговли, рассматривается как протест против внутреннего разложения, против распрей. Богатырь раскрывает кабаки для голей, приглашая на безденежный, свободный пир.

В былине «Илья и Царьград» даровой пир, устроенный богатырем для цареградских голей, назван уже «славой великой». В образе калики Муромец попадает в город, и только нищие, голь перекатная, скинувшись по полушке поят богатыря. Илья разбивает погреба питейных домов, поит голей, после «подвига» возвращается в Киев. Былинный кабац, встроенный в эпическое время и пространство, станет и знаком его упадка, на смену ему придут балладные «кружала государевы», где место богатыря на кабацкой печи займет *кабацкое Горе*. Голь, все пропивший молодец, отчуждается от дома, родных и близких, теперь его окружение – убийцы, доносители, заключившие союз с Горем. Кабак соотносится с «роковым местом, где горе настигает свою жертву»<sup>2</sup>.

В современной литературе мотив кабацкого свободного пира маркирует судьбы Сандро из Чегема, художников андеграунда Л. Улицкой. Герой рассказа В. Распутина «Новая профессия» (1999), ставший профессиональным тамадой, возродить эту традицию уже не может, явление сокровенного Града становится его личным прозрением и иллюзией одновременно. Небылицы плетет и Сеня Поздняков, «кабацкие речи» закрепляют за героем статус «чужака», деревенского шута<sup>3</sup>. Еще М. Бахтин, первый в отечественной культуре тематизиру-

---

<sup>1</sup> Песни, собранные П.Н. Рыбниковым / под ред. А.Е. Грузинского. М., 1909. Т. 2, № 175.

<sup>2</sup> Новичкова Т.А. Пир в кабаке. С. 225.

<sup>3</sup> Ковтун Н. «Человек играющий» в поздней традиционалистской прозе: на материале цикла рассказов В. Распутина о Сене Позднякове // Время и творчество В. Распутина: материалы Междунар. науч. конф., посвященной 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина. Иркутск: ИГУ, 2012. С. 306–320.

ющий Другого<sup>1</sup>, отмечал, что трикстер связан с особым эстетическим хронотопом: «Плут, шут, дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы <...>. Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во-вторых, – и это, конечно, связано с первым, – самое бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, – и это опять вытекает из предшествующего, – их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедеи жизни, их бытие совпадает с ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»<sup>2</sup>. У М. Бахтина роль трикстера рассматривается через призму «формально-жанровой маски» романного повествователя, сыгравшей значительную роль в становлении жанра.

6. Трикстер обязательно связан (прямо или косвенно) с *сакральным контекстом*, с пророчеством, визионерством: «Трикстер – предшественник Спасителя, и, подобно ему, он одновременно Бог, человек и животное. Он и недочеловек, и сверхчеловек, бестия и божество»<sup>3</sup>, – пишет К. Юнг. Продолжая идеи европейских исследователей<sup>4</sup>, М. Липовецкой называет эту особенность – ключевой: «Это качество и отличает

---

<sup>1</sup> Демидова Е.В. Я и Другой: смысл и ценность: О ценности другого в философии поступка М.М. Бахтина через призму современных дискуссий о другом // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. I. С. 9–30.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 309.

<sup>3</sup> Радин. П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев / с комм. К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 276.

<sup>4</sup> Vecsey C. The Exception Who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster // Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms. P. 106–121.

трикстера от банального жулика»<sup>5</sup>. Л. Макариус поясняет – фигура трикстера свидетельствует, что «сакральность не имеет ничего общего с добродетелью, интеллектом или достоинством: трикстер производит священное, нарушая табу, что и придает ему магическую силу – которая, в свою очередь, отождествляется со священным»<sup>2</sup>. Это свойство очевидно в образах Сандро из Чегема, «чудиков» В. Шукшина, подобных бунтующему баяшке из рассказа «Верую!» (1971), свободно интерпретирующего постулаты ортодоксальной веры, отражается в персонажах В. Распутина: от Сени Позднякова до Пашуты («В ту же землю...», 1995), связанных с постулированием новых религиозных ритуалов, опровергающих традиционную обрядовость.

Лицедействующие герои Ф. Абрамова, прежде всего старообрядец Евсей Мошкин, Егорша Ставров, обыгрывают, разрушают прежние ценности ортодоксальной веры, при всем трагизме ситуации их действия оказываются пророческими<sup>3</sup>. Попытки создания новой системы религиозности характерны и для постмодернистской словесности: «Сегодня о чем-то таком довольно серьезно рассуждает Виктор Ерофеев. Какие-то мировоззренческие амбиции обнаружил Александр Иванченко в романе “Монограмма”. А роман Виктора Пелевина “Чапаев и Пустота” вообще был назван “первым в России дзен-буддистским романом”»<sup>4</sup>.

К парадигме трикстера ряд исследователей относят и образ *Святителя Николая* – крестьянского бога, покровителя скота. Во многих русских сказках в качестве основного действующего персонажа фигурирует Никола Чудотворец, за которым угадывается наследие великого языческого Бога – Велеса<sup>5</sup>. Именно

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество. С. 231.

<sup>2</sup> Makarius L. The Myth of Trickster: The Necessary Breaker of Taboos // Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms. P. 84.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Поэтика двойничества в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18, № 4. С. 263–283.

<sup>4</sup> Ермолин Е. Обнуление очевидностей. Кризис надежных истин в литературе и публицистике XX века. Ярославль: Факел, 2019. С. 180.

<sup>5</sup> Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: МГУ, 1982. С. 31–117.

этот святой в национальном фольклоре связывается с чародейством, почитается как покровитель *путников, торговцев*, умеющий договариваться с *разбойниками – трикстерами*<sup>1</sup>. В духовных стихах «О Каликах перехожих» св. Николай становится заступником моряков, распорядителем ветров. Встретить его можно либо на дороге – это пилигрим, «калика перехожий», дорога – его вотчина, как и у Гермеса; либо в лесу, где он покровительствует животным, подобно Велесу. Святитель Николай откровенно наставляет служителей церкви, вместе с богатырями выступает на стороне *голи перекатной*, беззащитной перед властью, у которой только и остается опора – смех да Чудотворец. Важно, что св. Николе, «как и Трикстеру, приписывается способность противодействовать верховной небесной власти (библейскому Господу или даже Христу)»<sup>2</sup>. Соответственно, св. Никола выступает как крестьянский святой, покровитель простого народа. Б. Успенский отмечает, что он может именоваться даже «смердовичем», «мужицким заступником», «бурлацким богом». Не случайно образ св. Николы подсвечивает фигуры ключевых героев-действующих в традиционалистской прозе, о чем существуют специальные исследования<sup>3</sup>.

М. Липовецкий, вослед Г. Дебору, Ж. Батаю, М. Фуко, объясняет связи трикстера с сакральным контекстом через теории *трансгрессии* и *символической экономики*, предполагающие, что «основой сакрального является состояние интимизации

---

<sup>1</sup> Кузнецова В.С. Николай Чудотворец порукой: фольклорные и книжные версии сюжета // Проблемы исторической поэтики, 2021. Т. 19, № 1. С. 7–38.

<sup>2</sup> Гаврилов Д. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Социально-политическая мысль, 2006. С. 203.

<sup>3</sup> См.: Мянновска И. Образ Николая Чудотворца в прозе Бориса Зайцева // От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI веков: сб. ст. в честь проф. Х. Вашкевич / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. Краков, 2014. С. 207–222; Ковтун Н. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина // Универсалии культуры / отв. ред. Н. Ковтун, Е. Анисимова. Красноярск: СФУ, 2012. Вып. 4: Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики: монография. С. 60–85.

субъекта с миром, предполагающее освобождение от власти “вещественности”, под которой понимается не только зависимость от материальных объектов, но и превращение самого человека в одну из вещей»<sup>1</sup>. В современной цивилизации, однако, когда религиозные верования ослаблены, производство сакрального опирается на архаические механизмы интимизации, на ритуалы, сохраненные в памяти культуры. Важнейшими в этом ряду Ж. Батай называет *ритуалы потлача*, вырывающего человека «из убожества вещей, чтобы вернуть к порядку божественного»<sup>2</sup>. Смерть, обжорство, эротизм, война, пьянство, пиры, дары, разнообразные формы трансгрессии, вплоть до преступления, – все это философ относит к разновидностям *потлача*. Идеи смерти современного искусства, необходимости воссоединения культурного авангарда и революционной критики общества активно отстаивались в 1950-е гг. во французском журнале с характерным названием «Потлач» (1954–1957), одним из ключевых авторов которого был Г. Дебор. В актуальной культуре с этой стратегией в известной степени соотносим феномен «гонзо»-журналистики, введенный в современное медиапространство Х. Томпсоном<sup>3</sup>.

*Потлач* признан важнейшей стратегией трикстера в советской литературе, заметим, он же характеризует образ трикстера как мифологического героя в целом. В актах «растраты» и генерируются «негативные» ценности (лень, непочтительность, бунт, пьянство, плотоядность), которые открывают новые перспективы свободы. Давящая атмосфера утвержденного цинизма официальной идеологии взрывается изнутри, чувство освобождения, перспективности иного бытия – то, что трикстер оставляет в наследство. Стратегия разрушения – «не в практической, а в чисто духовной сфере. А именно – преодоление любых

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество. С. 232.

<sup>2</sup> Батай Ж. Проклятая доля / пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. М.: Гнозис-Логос, 2003. С. 51.

<sup>3</sup> Скрипченко Д.В. Образ трикстера в медиапространстве // Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016: материалы заочной интерактивной конф. (ИРЛИ РАН, 2016): в 2 кн. СПб.; Воронеж, 2017. Кн. 2. С. 263.

социальных барьеров, творчество форм прямого (независимо от сложившихся социальных отношений и связей, от признаваемых всеми условностей) межчеловеческого контакта, утверждение безусловной ценности человека как участника подобного общения. Это – дело чудака, отдельного наследника архаического го трикстера», – пишет Н. Тамарченко<sup>1</sup>.

Популярность трикстеров в отечественной литературе XX–XXI вв. аргументируется целым набором причин и обстоятельств. Ю. Слезкин связывает это с *меркурианством* (отсылка к богу-трикстеру Гермесу-Меркурию), под которым понимается интерес модерной цивилизации к *Другому*, к профессиональным ловкачам – предпринимателям, посредникам, актерам, торговцам, продающим не столько вещи и земли, сколько приемы, навыки, умения манипулировать людьми и обстоятельствами<sup>2</sup>.

Интерес к трикстеру в *советской культуре* М. Липовецкий объясняет спецификой «закрытого общества» (в соответствии с теорией К. Поппера)<sup>3</sup> в его советской транскрипции. В этих условиях смех, трюки, провокации трикстера обнажают всю условность, химерный, фантомный характер цивилизации, демонстрируя прорехи на тоге советской империи. Трикстер осваивает приемы *негативной коммуникации*, преодолевая разрывы между государственной символикой, ритуалами и действительными практиками выживания людей в метрополии. «В этом смысле трикстер как плавающее означающее всех противоречий советской “закрытости” становится пустым центром советской цивилизации. Без него советский мир и советская субъективность не могли бы функционировать так долго. И в то же время именно позиция трикстера создала тот

---

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д. Функции трикстера в русском классическом романе (К методологии исследования) // Универсалии русской культуры. Воронеж: ВГУ; Изд-й дом Алейниковых, 2009. С. 266–267.

<sup>2</sup> Слезкин Ю. Эра Меркурия: евреи в современном мире / пер. с англ. С.Б. Ильина. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

<sup>3</sup> Поппер К. Открытое общество и его враги / пер. с англ., под общ. ред. В.Н. Садовского. М.: Международный фонд «Культурная инициатива» (Soros Foundation), 1992. Т. 1: Чары Платона. С. 229.



критический вектор, который в конечном счете привел советскую цивилизацию к ее кризису и дезинтеграции»<sup>1</sup>.

Популярность трикстера в русской традиционалистской прозе, оформившейся во времена «оттепели», связана с необходимостью диалога традиции и современности, с поиском органичного, «живого» героя, способного ответить на вызовы времени. «Дерзкий шут» и становится воплощением неистребимой *витальности*. Психологическая разработка типа происходит в рамках «оттепельной» этики и эстетики, стержень которой – отторжение ставшего очевидным цинизма сталинской идеологии. Если в конце 1970-х, после десятилетий «осерьезнивания», русская литература уже вовсю подсмеивается и подшучивает, иронизирует и подтрунивает, то накануне очередной культурной перестройки ее смех перемежается с тревогой.

Конец 1980-х – время реванша «поколения отставших», к которому относят художников, признанных сегодня классиками отечественной словесности, – от Вен. Ерофеева до В. Маканина, А. Битова, Л. Петрушевской. Ключевой фигурой «другой» прозы стал маргинал, «антилидер», «человек убегающий» – «аутсайдер», «чужой» среди своих. Эта литература демонстрирует глобальное разочарование в человеке, его природе и перспективах. Ее мировоззренческий посыл далек от социальности, идеологии, политики – «другая» проза по ту сторону гуманизма. Авторов объединяют пафос сомнения, отказ от любых претензий на водительство, повествовательная ирония, разрушение преград «между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями)»<sup>2</sup>. Литература подвергает сомнению любые миры, где нет зла, зло модифицируется, принимает различные формы, завладевая душой человека. Отсюда развитие эстетики *шока*, *эпатажа*, *черного юмора*, *психопатологии*. Герой – трикстер, балансирующий на грани бытия и небытия, иллюзии и реальности. Он – вечный странник, подвергающийся сомнению, осмеянию прежде

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество. С. 239.

<sup>2</sup> Русские цветы зла: антология / сост. и авт. вступ. ст. Вик. Ерофеев. М.: Изд. дом «Подкова», 1997. С. 14.

ценности, устанавливающий новые отношения с сакральными центрами, вольно или невольно обновляющий их смысл<sup>1</sup>. О. Колмакова подчеркивает, что в прозе конца XX столетия «трикстерский архетип» «востребован, прежде всего, в силу его амбивалентности и лиминальности», что отвечает условиям «кризисного времени»<sup>2</sup>.

Ирония, сарказм становятся сюжетообразующими в художественной ткани текстов эпохи постмодерна, которая ткется из противоречий гротескных образов, из столкновений повседневности и обыденности абсурда (Д.А. Пригов, Л. Рубенштейн, Т. Кибилов, Вик. Ерофеев, В. Пелевин...). Провокация и сатира занимают важнейшее место в общественном сознании и культуре (Т. Толстая, В. Сорокин, Ю. Мамин)<sup>3</sup>. Ряд европейских исследователей вводят и специальный термин «трикстер постмодерна», исходя из той идеи, что в игривости, манипулировании языком, двусмысленности трикстера, ускользающего истины, воплощены многие из тех характеристик, что являются важнейшими для культуры постмодернизма в целом<sup>4</sup>. Сегодняшний литературный трикстер, однако, в отличие от архаического коллеги, наделен высокой долей саморефлексии, не чужд трагическому самоощущению, философским поискам. Он гораздо более изощрен в проказах, прекрасно понимает, что знак, определяющий вещь, и сама вещь не одно и то же, в силу этого знания он может работать над перенастройкой

---

<sup>1</sup> Романов И.А. Русская литература новейшего времени. Поэтика транзита. Проза. Чита: Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т, 2007.

<sup>2</sup> Колмакова О. Художественная концепция кризисного времени в русской прозе рубежа XX–XXI вв. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2014. С. 58.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Образ трикстера в современной русской прозе: генезис, специфика, функционал // РУССКАЯ культура на перекрестках истории. Дальний Восток, близкая Россия / под ред. Валерия Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Ноанака, Су Кван Кима. Белград: Логос, 2021. Вып. 4. С. 209–225

<sup>4</sup> См.: Vizenor G. *Darkness in Saint Louis Bearheart*. St. Paul: Truck Pr, 1978; Vizenor G. *The Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage*. Minneapolis: Univ of Minnesota Pr., 1988; Rpt. as *Bearheart: The Heirship Chronicles*. Minneapolis: Univ of Minnesota Pr., 1990.

сети знаков<sup>1</sup>. Новая эпоха приносит с собой трансформацию, иной репертуар шуток и трюков трикстера, меняет сам характер смеха: смех абсурда, «юмор висельника», смех, граничащий с истерикой, наркотическим безумием, уводящий героя за пределы реальности.

В целом ситуацию в актуальной отечественной культуре характеризуют как предельно эклектичную и фантастическую: «Искусство фантазмагорий, восходящее к Гоголю, Щедрина и Терцу, стало миметично, если не сказать фотографично. Санкционированная сверху и не чуждая большинству (ир)реальность стала (интер)текстом, превратившись в означаемое и поглотив референтную привязку эстетического знака»<sup>2</sup>. Исследователи подчеркивают, мы достигли предельной двусмысленности, когда самосознание и саморефлексивность лицедея ставят под сомнение даже то, что собственно является трюком, а что стоит воспринимать всерьез, или по какую сторону границы лежит истина, если действительно есть какие-либо «стороны» или какие-либо однозначные истины.

Л. Хайд так описывает *постмодернистского обманщика*: «With some polytropic characters, it is possible that there is no real self behind the shifting masks, or that the real self lies exactly there, in the moving surfaces and not beneath»<sup>3</sup>. Продолжая эту идею, логично заключить о достижении некоего предела возможностей, когда любое положительное высказывание можно в равной мере или признавать, или сбрасывать со счетов. В этих условиях миссия *трикстера* выхолащивается, он исчезает, поглощенный двусмысленностью самого текста. П. Кэвеки указывает на колебания постмодернизма между позицией *жреца* и *клоуна*, когда первый – хранитель древних тайн и святынь, второй – скептик, игрок, наблюдатель, но не творец. Повторение, копии копий (симулякры), очевидная нарочитость постмодернизма сближают его с буффонадой, спектаклем кукол, но ритуальность жреческого жеста оборачивается

<sup>1</sup> Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. P. 171.

<sup>2</sup> Смола К. Что такое путинский магический реализм? // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2020. № 4. С. 153.

<sup>3</sup> Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. P. 54.

чивается парадоксом, когда «клоунский субъект постмодернизма представлен поведением жреца»<sup>1</sup>.

Итак, положение трикстера в «хохочущей» культуре постмодернизма достаточно трагично, его функции нивелируются. Запрет на поиск истины, смысла в массовой культуре, как и утверждение множественности истин в искусстве постмодернизма, создает массу причин, в силу которых образ трикстера лишается сакрального ореола, вседозволенность разрушительна для него. «Постмодернизм видит культуру именно как бесконечное поле игры, в котором нет привилегированных, “неиграющих” элементов, таких, как “начало всего”, “основополагающий принцип”, “исходное понятие”, “подлинная реальность”», – пишет М. Эпштейн<sup>2</sup>. В этой ситуации тотальной игры, бесконечных метаморфоз трикстер погибает, «распадается на множество “симулякров” (Ж. Бодрийяр), пародирующих отсутствующую реальность»<sup>3</sup>.

Анализ предложенных в монографии текстов демонстрирует широкий потенциал, разнообразие художественных вариантов воплощения героя-трикстера. Мы отдаем себе отчет, что заявленная тема не может быть разрешена в этой или любой другой отдельной книге – парадигма трикстера, древняя, неисчерпаема по определению. Мы старались рассматривать знаковые тексты, характеризующие различные грани образа в преломлении к нравственным, эстетическим, художественным исканиям второй половины XX–XXI вв. Предпочтение отдавалось произведениям, в которых фигура трикстера является структурообразующей, позволяет понять своеобразие образа в актуальной русской литературе, как правило, не анализируемой под этим углом зрения. В некоторых случаях для уяснения специфики понимания трикстерства автором или представителями литературного направления привлекались тексты для сопоставления. Важным

---

<sup>1</sup> Kawiecki P. Post-modernism – from Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. Ljubljana, 1989–1990. Vol. 2. P. 101.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе: учебное пособие. М.: Высш. школа, 2005. С. 300.

<sup>3</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек. 2004. № 3. С. 45.

критерием отбора произведений стала репрезентативность образа трикстера, позволяющая выстроить литературные явления в некую парадигму, чтобы можно было говорить о тенденциях в восприятии фигуры лицедея отечественной прозой второй половины XX–XXI в., подчеркнуть самобытность ее транскрипции в сравнении с западноевропейской традицией.

Безусловно, перспективно было бы рассмотреть образ *трикстера литературы исхода* там, где он устанавливает, осознает границы своей идентичности, нарушает различные культурные табу, профанирует мифы (местные и свои собственные, персональные), балансирует на грани нескольких культур, помогая понять ситуацию современного культурного трансфера. Такие *лиминальные эмиграционные трикстеры* – символы выживания, осваивающие зоны культурного пограничья. С этой точки зрения особенно интересны ранние тексты Э. Лимонова, произведения С. Довлатова, В. Войновича, А. Горенштейна, В. Аксенова («Скажи изюм!», 1983), Ю. Мамлеева<sup>1</sup>, Ю. Алешковского, Д. Рубиной, прежде всего ее роман «Синдром Петрушки» (2010)<sup>2</sup>. Мы, однако, убеждены, что исследование *эмигрантских трикстеров* – тема отдельной работы, в которой важно учитывать биографические, психологические особенности самих авторов, решающих в эмиграции сходные с героями-трикстерами задачи.

В настоящей монографии мы стремились продемонстрировать возможности игровой стратегии в художественной форме, отражающей и стихийное, и концептуальное использование ее законов – всякого рода фокусов, превращений, столкновений реального и фантастического, утверждения и отрицания, спасительности ошибки и губительности идеала. *Игра* в литературе, героем которой зачастую и становится трикстер, может быть какой угодно: опасной, циничной, ироничной, трагичной, безответственной, самоотверженной, обреченной, осознанной или стихийной... Все зависит от стратегии автора, но в игре всегда

---

<sup>1</sup> Рыклин М.К. Тела террора // Бахтинский сборник. Т. I. М., 1990. С. 60–76.

<sup>2</sup> Тишина Е.Д. Образ трикстера в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 25–26 апреля 2018 г. Саратов: Саратовский национальный исследовательский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2019. С. 53–57.

сохраняется ее суть – наглядное проявление антиномий, из которых и ткется наша сегодняшняя реальность<sup>1</sup>.

\* \* \*

В монографию в той или иной мере вошел материал, публиковавшийся автором ранее в журналах «Russian Literature» (Амстердам), «Русская литература» (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом), «Respectus Philologicus», «Literatura» (Вильнюсский университет), «The Art of Words, Journal of Literary, Theatre and Film Studies» (Загреб), «Проблемы исторической поэтики», «Литературная учеба», «Филологический класс», «Филологические науки. Научные доклады высшей школы», «Вестник СПбГУ», «Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета».

Эта книга состоялась и благодаря появившейся у автора возможности научной стажировки в *университете Шеффилда (Великобритания)*, за что глубокая благодарность фонду М. Прохорова, выделившему соответствующий грант, и лично научному руководителю фонда – *Ирине Прохоровой*.

Советами, критическими замечаниями автор обязан своим замечательным рецензентам: профессору университета Венеции *Евгению Добренко* и профессору Иллинойского университета *Ричарду Темпосту*, а также блестящей редакционной коллегии в целом, неизменно сотрудничающей в рамках проекта «Универсалии культуры», продолжением которого и стала настоящая монография – двенадцатая в этой парадигме.

Самая глубокая благодарность моему сыну – Вадиму Ковтуну, который всегда выступает строгим, ироничным, критически настроенным судьей написанного, когда, однако, нужны его совет, поддержка, на него можно положиться абсолютно во всем и всегда. Кроме того, Вадим оформил несколько наших коллективных монографий, придав научному тексту особую визуальную привлекательность! Спасибо ему за скептический взгляд и оптимистическую перспективу, открывающуюся сразу, как только я обсуждаю с ним очередной «сумасшедший» проект!

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Игра как образ мышления и творчества // Плеханова И.И. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX–XXI веков. Иркутск: ИГУ, 2010 С. 124–256.



Часть 1.

ОБРАЗ «ГОЛОГО ЧЕЛОВЕКА» В «ЛАГЕРНОЙ ПРОЗЕ»



## «ГОЛЫЙ ЧЕЛОВЕК»

### В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА

---

#### 1.1. «Голый человек» – история и поэтика образа

Парадигме трикстера принадлежит и образ *голи перекаточной*. В литературе второй половины XX в. с «голым человеком» соотносится *фигура ээка*, который выживает всем смертям назло там, где выжить, кажется, невозможно, востребован настоящим именно потому, что приближает к пониманию онтологии человека, лишённого даже креста нательного, защиты всех рукотворных богов, мифов и утопий культуры.

Образ «голового человека» глубоко укоренен в отечественной словесности, восходит к сатирической традиции XVII в. – «Азбуке о голом и небогатом человеке» как «“энциклопедии” изнаночного мира» (Д. Лихачев). Это рассказ, где с едкой иронией босой, голодный и холодный человек повествует о своей судьбе. Тяжкое положение героя объясняется в разных списках по-разному, чаще сводится к раннему сиротству, зависти окружающих, «ябедников продажей», наговорами и разорением со стороны «лихих людей». Герой, некогда имевший достаток, остается один, без дома, одежды, близких, т.е. всего того, что обеспечивает выживание. Еда, платье и деньги определяют мир пластической образности, культуры. «Голый человек» смешон и жалок, однако смех над ним – смех сквозь слезы, приводящий к аффекту и освобождению от чувства горя. Трагический субстрат отличает русскую смеховую культуру в целом, что связано с мотивом раздвоения реальности (карнавал в европейской традиции заменяет настоящее, но не двоит), отсюда же развитие *мотива двойничества*, указывающего на вывернутость, шутовской характер происходящего.

Тема двойников, двойничества в русской традиции восходит к сатирической «Повести о Фоме и Ереме», она изначально связана с темой судьбы, трагической предопределенности жизни, преследования человека роком. Эта же тема звучит в «Повести



о Горе Злочастии», где Горе есть роковой двойник человека. «Русские карнавальные пары характеризуются редуцированностью смехового начала»<sup>1</sup>. Д. Лихачев объясняет это следующим образом: «Голый человек – это не травестия в XVII в., а реальность. Сама жизнь переводила юмор в серьезный план. За реальностью и точностью деталей исчез смех»<sup>2</sup>. Зеркально-кольцевая композиция, повторы, специфика героев (появление смеховых двойников), балагурство – признаки «шутейного» текста: «Балагурство – одна из национальных русских форм смеха», при которой происходит «оглупление» и «обнажение» самого слова<sup>3</sup>. Герой «шутейного текста» обречен и замкнут в дурной бесконечности, выйти из которой он сам не в состоянии. Таковы известные персонажи Фома и Ерема, пользовавшиеся огромной популярностью, они перешли в лубок, в сказочный и песенный фольклор<sup>4</sup>. Комическая парность героев, принадлежащих «кромешному миру», носит роковой характер, любые их усилия заведомо обречены, в действительный мир им путь заказан: «Формально-грамматическое противопоставление синонимов (прием псевдодизъюнкции) отрывает текст от обозначаемой реальности, делает его антитекстом, который заведомо не подлежит проверке, как об этом оповещает программа “Повести”»<sup>5</sup>. Вопреки официальной средневековой культуре, внушавшей идею выбора, «смеховая оппозиция объявляет возможность выбора фикцией»<sup>6</sup>. Символичен в этом контексте трагифарсовый образ русской истории в целом, какие бы события здесь

---

<sup>1</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество: монография; Миф как объект и/или инструмент интерпретации: сб. науч. ст. / под ред. С.З. Агранович, И.В. Саморукова. Самара: Медиа-Книга, 2014. С. 46.

<sup>2</sup> Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Алетейя, 2001. С. 389.

<sup>3</sup> Там же. С. 356.

<sup>4</sup> Русская демократическая сатира XVII века / подготовка текстов, статья и комментарии В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: АН СССР, 1954.

<sup>5</sup> Смирнов И.П. Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ ИРЛИ. Л., 1977. Вып. 32. С. 313.

<sup>6</sup> Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. С. 44.

не происходили, их смысл всегда один и тот же. Это демонстрируют сюжеты русской классики: от «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» до произведений Ф. Достоевского, где Смердяков, Иван Карамазов, «подпольный человек» – фигуры «кромешного мира»<sup>1</sup>. В рассказе А. Солженицына «Захар-Калита» (1965) образ истории корреспондирует с образом удавки, что «возвращалась петлями, возвращалась и душила».

Мотив удвоения мира связан с прохождением фазы распада, погружения в смерть, преисподнюю, не случайно в аду все смеются. «Голый человек» ничего не может противопоставить осмеивающему, унижающему его миру. «Кромешный мир», нарастая в голости и бедности, внедряется в мир подлинный, заменяя и вытесняя его. Если Заточник, скоморошествуя над собой, еще свидетельствует благополучие мира княжеского двора, культуры, то в «бунташный» XVII в. происходит перелом, кромешный мир идет в наступление на реальность. В «Азбуке о голом и небогатом человеке» автор не просто разворачивает картину нужды, голода, нелепости изнаночного бытия, но показывает, что и мир культуры вывернут, несправедлив и зол, коль скоро допускает жестокость по отношению к голому, несчастному человеку. Шут, дурак становится более узнаваемой фигурой, чем живой человек, перевернутой, иллюзорной признается тогда сама реальность. И кромешный, и реальный миры оказываются неприемлемы, но каждый по-своему. «Благополучный мир неблагополучен своей несправедливостью. Неблагополучный мир, хоть и смешон, все-таки вызывает сочувствие, он свой, и герой его – жертва первого мира»<sup>2</sup>. При этом оба мира враждебны друг другу, оба обладают статусом действительности. Кромешный отличает *наступающая активность*, он сохраняет некоторую маркированность, награждается знаками неупорядоченности: скомороший наряд, жестика, шутки героев, балагурство, раешная рифма. Так, антимир становится зеркалом, изобличающим неправду,

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 86–118.

<sup>2</sup> Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. С. 383.

двуличие мира культуры, в котором открылась фактическая неупорядоченность – несправедливость. Голод, нагота становятся страшной реальностью, где оказался человек, вывернутость мира перестает вызывать смех, но грусть, страх, растерянность, чувство одиночества, оставленности.

Из этой ситуации выход уже – бесчувственность, что в известной мере и продемонстрировала «новая проза» В. Шаламова, в которой сталинский лагерь сравнивается не с адом, но местом, несовместимым с бытием как таковым, где, по выражению В. Подороги, «вообще нет людей»<sup>1</sup>. Развивая теоретические положения Ю. Лотмана и Б. Успенского о бинарной структуре отечественной культуры, К. Платт замечает: «Единственно возможным способом вырваться из этого невольного кошмарного повторения прошлого может быть отказ от идеи революции в истории и примирение с традициями прошлого как ценным и необходимым добавлением к новшествам будущего»<sup>2</sup>. В высшей степени перспективен был бы анализ связи образа «голового человека» А. Солженицына, включая личный опыт автора, и чрезвычайной ситуации (революции в том числе), который на примере западной цивилизации представлен в работах Г. Агамбен<sup>3</sup>, но это материал для отдельного исследования.

Актуализация образов «кромешного мира», идеи «двойничества» происходит в литературе «в периоды социальных и духовных кризисов»<sup>4</sup>, в обычное время они существуют в ослабленном, контекстуальном виде. В отечественной словесности идею «двойника» как социальный тип открывает Ф. Достоевский: «Величайший тип, по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником», –

---

<sup>1</sup> Подорога В. Время ПОСЛЕ. ОСВЕНЦИМ И ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М.: Логос, 2013. С. 104.

<sup>2</sup> Платт К. История в гротескном ключе. Русская литература и идея революции. СПб.: Академический проект, 2006. С. 233.

<sup>3</sup> См., например: Agamben G. Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, 2009. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.

<sup>4</sup> Агранович С.З., Саморукова, И.В. Двойничество: монография. С. 35.

пишет он в письме к брату<sup>1</sup>. За фигурой гонимого, переживающего унижения Голядкина уже маячит силуэт *трикстера*: «Голядкин не только желал теперь убежать от себя самого, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться»<sup>2</sup>. При этом стихия бессознательного, трикстерского начала «сбивает с пути и последнего толка», приводит героя к пороговой ситуации – перилам набережной, олицетворяющим границу между сознательным и бессознательным, героем и теньвым началом в его душе, которое и побеждает, воплощаясь в образе *двойника*, *оборотня* – *Голядкина-младшего*. При этом подслеповатый герой, Голядкин-старший, не видит в своем госте откровенную пародию на себя, шута, молниеносно меняющего маски. «В повести Голядкин испытывается бессознательной силой, подвергается трикстерской проверке, исход которой зависит от личностной самобытности и сопротивляемости героя», – утверждает критика<sup>3</sup>.

В XX в. с точки зрения развития темы трикстера очевидно выделяются 1920-е гг.<sup>4</sup>, когда создаются «Похождения Невзорова, или Ибикус» А. Толстого, «Чудесные похождения портного Фокина» В. Иванова, «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, построенные на авантюрно-шутовском «переодевании» героя, его погони за «ложными» сокровищами<sup>5</sup>, «Зависть» Ю. Олеши<sup>6</sup>, «Собачье сердце» М. Булгакова<sup>7</sup>. В произведениях ошутима европейская сатири-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: АН СССР, 1972–1990. Т. 28, кн. 1. С. 340.

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 1. С. 139.

<sup>3</sup> Васильев Д.В. Образ трикстера в повести Ф.М. Достоевского «Двойник» // Амурский научный вестник. 2017. № 3. С. 40.

<sup>4</sup> Миленко В.Д. Герой русской пикарески 1920–1930-х годов: особенности портрета и ценностной ориентации // Вестник гуманитарного образования. 2019. № 2 (14). С. 76–83.

<sup>5</sup> Ладохина О.Ф. Трикстер в одесском тексте русской культуры // Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 219–223.

<sup>6</sup> Саморукова И., Поздняков К. «Голая жизнь» как объект манипуляции в романе Ю. Олеши «Зависть» // Миргород. 2020. № 1 (15). С. 220–238.

<sup>7</sup> Комиссарова У. Комплекс трикстера в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. С. 225–232.

ческая традиция. Анархический индивидуум Бендер, как пишет Я. Лурье, «самая привлекательная фигура в романе и едва ли не во всей советской литературе за многие годы»<sup>1</sup>, именно он и оказывается «моральным победителем» в тексте. Шариков М. Булгакова, пришедший в реальный мир голым и голодным, – идеальный образец «кромешного мира», в котором голод и нагота – его харизма<sup>2</sup>. Внедрение «антимира» в чистый, сытый филистерский быт становится и разоблачением последнего. Шариков смешон только в пространстве профессорской квартиры, когда же он примыкает к власти пролетариата, где нагота и голод – реальность, становится страшен.

К линии «революционного гротеска» исследователи относят тексты Е. Замятина и А. Платонова. В «Чевенгуре» (1927–1928) революционный мир отличают сиротство, нагота, скудость. Город назван «пустым и постным»<sup>3</sup>. Шинель превращается в аналог «лоскутной и многошвейной рубахи» юрода<sup>4</sup>, под которой у героев ничего нет. Коммунист обязан быть голым, убежден Чепурный. В контексте нашей темы интересна идея М. Геллера о том, что «слово “Чевенгур” было составлено писателем из двух частей, первая – чева – означала ошметок, обносок лаптя, вторая – гур – шум, рев, рык. В этом слове был гул, увлекший Дванова, но это был гул обноска лаптя»<sup>5</sup>. В данном прочтении Чевенгур – проекция «кромешного мира». Когда летописец рассказывает про 1071 г. о верованиях волхвов, он изображает их представления о вселенной как своего рода *смеховой антимир*. «Согласно представлениям волхвов,

---

<sup>1</sup> Лурье Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2005. С. 112.

<sup>2</sup> Меньшикова Е. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб.: Алетейя, 2015. С. 105.

<sup>3</sup> Платонов А. Чевенгур. Путешествие с открытым сердцем // Платонов А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Время, 2009. Т. 3. С. 244.

<sup>4</sup> Гюнтер Х. Юродство и «ум» как противоположные точки зрения у А. Платонова // Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov. Bern, 1998. P. 117–131.

<sup>5</sup> Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982. С. 211.

бог сотворил человека, когда мылся в бане (как и кабак, баня – символ антимира), из ветошки, мочалки (мочала, ветошка, как и береста, лыко – это один из смеховых «антиматериалов»), которую он бросил на землю; бог этот – Антихрист (т.е. в данном случае «антибог» – дьявол)»<sup>1</sup>. Чевенгур и есть неудачное творение, в пространстве которого невозможно создать ничего значимого, настоящего, подлинного.

Ряд специалистов отмечают влияние на раннее творчество А. Солженицына *модернистской традиции, ремизовской школы* (Б. Пильняк, Е. Замятин, М. Пришвин, С. Клычков)<sup>2</sup>. В интервью 1976 г. среди принципиально важных для себя художников писатель выделяет не только А. Пушкина и позднего Л. Толстого, но Джона Дос Пассоса, М. Цветаеву, Е. Замятина, причем последнего называет одним из учителей<sup>3</sup>. Особенно привлекает язык мастера с его обилием сравнений, метафор, убеждающим в «подлинно мифологическом двойничестве явлений, когда “всё во всём” и всё подобно всему»<sup>4</sup>. А. Солженицын называет такое богатство языка уникальным в литературе начала XX столетия. Общеизвестен его интерес к творчеству В. Набокова, которым он наслаждается как читатель<sup>5</sup>, к поэзии И. Бродского – наследника традиции модернистской чувственности. В связи с этим Л. Лосев тонко заметил, что «стремящийся быть прочитанным массами Солженицын создает

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. С. 378.

<sup>2</sup> Гуль Р.А. Солженицын и соцреализм: «Один день Ивана Денисовича» // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. 1962–2012. М.: Русский путь, 2012. С. 349.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. Литературная коллекция. Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10. С. 186.

<sup>4</sup> Шайтанов И.О. Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. СПб.: Апостольский город – Невская перспектива, 2014. С. 367–368.

<sup>5</sup> Темпест Р. Александр Солженицын – (анти)модернист // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 249.

литературный язык, по степени искусственности сравнимый с языком футуристов»<sup>1</sup>. Разумеется, традиционалистские суждения автора «Одного дня...» превалируют, но тем ценнее на их фоне проявление интереса к приемам модернизма (от сконструированного и вложенного в уста крестьянствующих персонажей языка до типа героя).

В этом контексте подчеркнем интерес к идее «голового человека», трикстера в культуре русского авангарда. «Что есть авангард XX в., как не институционализированный трикстер, подносящий к заевшемуся и почившему на запылившихся лаврах веры, надежды и любви (а также свободы, равенства и братства) лицу культуры пусть кривое, но все-таки зеркало»<sup>2</sup>. Образ «голового человека» актуален для супрематизма, сказа М. Зошено, у чинарей, прежде всего в творчестве Д. Хармса, что получает философское обоснование в трактате Я. Друскина «О голом человеке» (1936), видимо, посвященном Д. Хармсу. Я. Друскин, ученик Н. Лоссого, современник М. Бахтина, тот, кто, по выражению К. Исупова, делил с последним «общее дело спасения родной духовности»<sup>3</sup>, был автором трактатов о Дьяволе, сне и культуре. В его трактовке «голый человек» освобожден от желаний, он вне пространства и времени. Состояние «голости» позволяет, по Друскину, почувствовать истинные связи с частями мироздания, как это происходит во сне<sup>4</sup>. Голый – лишенный желаний, одежды, которая суть воплощение первой стадии агрессивной

---

<sup>1</sup> Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. URL: [www.solzhenitsyn.ru/upload/text/Losev\\_L.V.\\_Solzhenitsyn\\_i\\_Brodskij\\_kak\\_sosedi.pdf](http://www.solzhenitsyn.ru/upload/text/Losev_L.V._Solzhenitsyn_i_Brodskij_kak_sosedi.pdf)

<sup>2</sup> Пилипенко А., Яковенко И. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 57.

<sup>3</sup> Исупов К. Тезисы к проблеме «М.М. Бахтин и советская культура» // Бахтинский сборник. М.: Лабиринт, 1997. Вып. 3. С. 7.

<sup>4</sup> Друскин Я. О голом человеке // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях: в 2 т. / сост. В. Сажин. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 824.

зависимости от мира: «Человек голый, без желаний, освобожден от этого произвола, он готов принять мир таким, каков он есть»<sup>1</sup>. Голость и неприкаянность в философии чинарей осознаются маркерами свободы, внутренней чистоты, «голый человек» рассматривается в парадигме *вестников* и *ангелов* (др.-греч. *ἄγγελος*, *ангелос* – «вестник, посланец»), всегда открытых миру и свободных от вещественности мира<sup>2</sup>. Вестник – особое существо, живущее на границе, заглядывающее в наш мир, но пребывающее в иных пределах. Явление вестников – знак вторжения чудесного<sup>3</sup>.

«Голый человек» автономен, его нагота есть абсолютный ноль, позволяющий включиться в «Узел Вселенной», по выражению Д. Хармса<sup>4</sup>. Основной стержень рассуждений поэта о наготе определяется тем, что в этом состоянии человек готов «регистрировать мир» таким, каков он в реальности, вне покрова условностей. В известной мере эта идея коррелирует с мотивом *потлача*, отличающим стратегию трикстера. Лишенный одежды и желаний человек абсолютно свободен от связей и мирских зависимостей, он сам становится миром и готов со «смирением» принимать любое явление, что соответствует настроению мистиков. Находясь в ноль-точке, или «Узле Вселенной», человек оттуда может расширяться до бесконечности. Однако, как подчеркивает Ж.Ф. Жаккар, все рассуждения о «голости» «следует понимать теоретически»<sup>5</sup>. Реальность

---

<sup>1</sup> Жаккар Ж.-Ф. «О голом человеке»: нагота как форма аскезы // Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения: сб. ст. / ред. Й. Херальт, К. Цендер. М.: Новое литературное обозрение. 2020. С. 226.

<sup>2</sup> Шадрин А.А. Сопредельные миры чинарей. Герменевтика концепта «Теории слов» Л.С. Липавского: монография. Ижевск: Удмуртский университет, 2016. С. 35–44.

<sup>3</sup> Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. М.: Культурная революция, 2011. Т. 2, ч. 1. С. 556–568.

<sup>4</sup> Хармс Д. О существовании, о времени, о пространстве // Хармс Д. Полное собр. соч. Доп. том: Неизданный Хармс. СПб.: Академический проект, 2001. С. 34.

<sup>5</sup> Жаккар Ж.-Ф. «О голом человеке»: нагота как форма аскезы. С. 236.



1930-х гг. сделала аскезу, «голость» всеобщими – советские люди голодали. Быт оказался сильнее поэтической теории, нагота стала вызывать прямо обратные чувства боли, нечистоты, уязвимости. Д. Хармс в это время признается, что «быть в голом виде человек не умеет»<sup>1</sup>. Как только «голый человек» вводится в реальные перипетии и взаимодействия быта, нагота становится отвратительной, даже inferнальной («Баня»). Именно безделие, бессмысленность времяпрепровождения определяют для человека перспективу взаимодействия с безграничностью мироздания и бессмертием.

Следующий этап востребованности образа «голового человека» приходится на эпоху «долгих семидесятых», в литературу возвращается «маленький человек», забытый на периферии советских строек, ставший «голым» поневоле: от «Живого» (1964–1965) Б. Можяева до чудиков В. Шукшина<sup>2</sup>. Подлинный ренессанс тема голого, смешного человека переживает в культуре постмодерна, когда абсурд становится обыденностью, что делает перспективным альянс трагического и комического, природного и искусственного. Т. Толстая в романе «Кысь» (2000) поднимает вопросы онтологического порядка, но встраивает их в фантазмагорическую форму, что и позволяет посткатастрофическому, внеэволюционному, мутирующему «кромешному миру» придать «веселую относительность»<sup>3</sup>. О перекличках в решении темы национального бессознательного в текстах А. Солженицына и Т. Толстой существуют специальные исследования<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Хармс Д. Баня // Хармс Д. Полное собр. соч. Т. 1. С. 255.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132–154.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Реальность и текст в прозе рубежа XX–XXI вв.: «Последний мир» К. Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой // Кризис литературоцентричности: утрата идентичности vs новые возможности: монография / отв. ред. Н. Ковтун. «Универсалии культуры». М.: Флинта-Наука, 2014. Вып. V. С. 69–95.

<sup>4</sup> Спиваковский П. Внеаходимые консерваторы: А. Солженицын и Т. Толстая // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 3. С. 80–86.

В прозе последних десятилетий ярким примером «голового человека» как Вестника стал образ Ивана Ауслендера из одноименного романа Г. Садулаева (2017). Сама фамилия героя – университетского преподавателя санскрита – переводится с немецкого как чужак, иностранец, Другой. Иван Борисович из «поколения паузы, поколения промежутка» неожиданно оказывается в гуще политических событий времен Болотной площади, исповедует разные миссии и в итоге идет своей «бриллиантовой дорогой». Глобальное разочарование в социальной перспективе становится «пробуждением» героя от иллюзий, желанием обретения собственной идеи как судьбы. Последняя лекция Ивана Борисовича, прочитанная в Женеве (!), как раз о том, что самостояние в бытии – это и есть подлинное счастье, истинная жизнь – это «вычитание» из пережитого ложных идей и страстей, движение к себе изначальному, «голому».

Современная «лагерная проза» в означенной парадигме занимает особое место, продолжает традицию, восходящую к «Молению» и «Слову» Даниила Заточника (XII–XIII вв.), в которых оформляются черты древнерусского смеха. «Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет – самонасмешник – нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он – “заточник” – иначе говоря – сосланный или закабаленный человек. Он в “перевернутом” положении»<sup>1</sup>. Его мир во всем противоположен миру княжеского двора как «настоящему миру». Смех заточника направлен на самого смеющегося, что отличает древнерусскую традицию в целом. Героя покидают близкие и друзья, у него ничего не остается. Будучи несвободен, смешая собой, герой делает самые нелепые предположения о том, как мог бы освободиться, вплоть до женитьбы на «злообразной жене», образ которой – один из устойчивых в шутовской культуре того времени. Такое решение – разновидность смеха над самим собой, обычное для Древней Руси «валяние дурака», не лишённое трагического оттенка.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Алетейя, 2001. С. 359.

В этой же парадигме «каторжные тексты» классики: от «Записок из Мертвого дома» (1860–1861) Ф. Достоевского до «Приглашения на казнь» (1935–1936) В. Набокова и «Зоны» (1982) С. Довлатова. В условиях несвободы игра, балагурство приобретают спасительный статус, «перевернутый» мир пусть и на время обретает черты *витальности*. Спасительность игры очевидна уже в тексте Достоевского, где разыгрывание комического фарса рождает подлинный катарсис в условиях острога: «Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольные, даже как будто счастливы». Причину произошедшего рассказчик видит в карнавальной сценке, когда позволили «бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному – и человек нравственно меняется, хотя бы это было на несколько только минут...»<sup>1</sup>. В тексте «выведена целая галерея арестантов-шутников, в большинстве своем они по своему происхождению являются выходцами из социальных низов, что позволяет говорить о фольклорных истоках этих образов», о «карнавальной реальности» произведения в целом<sup>2</sup>.

В условиях каторги связь «голового человка», шута со смертью приобретает особую значимость. В древности глупость понималась как переживание смерти. «Такие записные шуты и дураки, специально вызывающие смех и злословие, подобно актерам – протаганистам, являются носителями божественной семантики; их имеет царь как избавителей смерти непосредственно, их заводит каждая владетельная особа и каждый состоятельный человек; по-видимому, в древности их имели все», – считает О. Фрейденберг<sup>3</sup>. В этой парадигме усиливается жертвенный, страдальческий контекст образа. Граница между комическим и возвышенным невелируется.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Записки из Мертвого дома: сб. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1981. С. 158.

<sup>2</sup> Ковригина Т.Н. Архетип шута в творчестве Ф.М. Достоевского // Бахтинские Чтения. III: материалы Междунар. науч. конф. Витебск: Изд-во Витебского ун-та, 1998. С. 118.

<sup>3</sup> О. Фрейденберг цит. по: Белкин А. Русские скомарохи. М.: Наука, 1975. С. 51.

От совместного, «роевого» творчества катаржан в «Записках из Мертвого дома» отличается стратегия *палача* как «жреца чистого искусства», стремящегося угодить публике<sup>1</sup>. Виртуозность исполнения роли не спасает его, напротив, делает изгоем, которого боятся, ненавидят. В романе В. Набокова, вслед Ф. Достоевскому, образ палача неразрывно связан с фиглярством, фокусничеством. А. Долинин отмечает, что казнь, по Набокову, есть «квази-театральное представление, перформанс», а палач – «квази-художник, актер»<sup>2</sup>. Многое здесь отсылает даже к кукольному театру с балаганными парами: куклы, закрепленные на одной опоре, как братья Марфиньки, адвокат и прокурор, например. Исследователи отмечают, что кукольное в тексте Достоевского связано с жертвой – «ее уподобляют бесчувственной марионетке, на которой актер-палач может показать свое искусство»<sup>3</sup>. В «Приглашении на казнь» (1935–1936), напротив, кукла – палач, что не отменяет его квазиактерской деятельности, но уточняет ракурс повествования, подлинным осознается мир Цинцинната, окрестное пространство ассоциируется с декорациями, балаганом. На катартическом эффекте слова и представления строит свое трагикомическое повествование в «Зоне» и С. Довлатов.

## 1.2. Иван Денисович как трикстер

Эпический рассказ «Один день Ивана Денисовича» (1959), несмотря на временную (один день) и пространственную (лагерь) ограниченность, прочерчивает контур движения русской истории в целом, истории, зашедшей в тупик, обваливающейся в инобытие. «Звездочет» Павел Иванович Варсонофьев

---

<sup>1</sup> Туниманов В. Творчество Достоевского 1854–1862. Л.: Наука, 1980. С. 78.

<sup>2</sup> Долинин А. Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова // Девятая международная летняя школа по русской литературе: статьи и материалы. РГПУ им. А.И. Герцена, Петербургский институт иудаики. Цвелодубово Ленинградской области, 2013. С. 35.

<sup>3</sup> Лукиных А.Н. Игра с традициями «каторжной прозы» в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература как игра и мистификация. С. 119.

в «Августе Четырнадцатого» не случайно описывает всю русскую историю как череду «бунтов кромешного мира»: «Это, может, до монголов было – нравственная высота, а мы как зачили, так и храним. А как стали народ чертовой мешалкой мешать – хоть с Грозного считайте, хоть с Петра, хоть с Пугачева – но до наших кабатчиков непременно, и Пятый год не упустите, – так что теперь на лице его незримо? Что там в сокровищем сердце?»<sup>1</sup>. В пределах «кромешного мира», где все перемешано «чертовой мешалкой», кабаки заменяют церковь, тюрьма – монастырь. Сама история, однако, интересует А. Солженицына только как фон, пространство самоопределения героя. На уровне поэтики ключевые идеи художника переданы через устойчивые мифологемы: *пути-дороженьки* (метафора истории) и мчащейся по ней *Руси-Тройки*. Сразу подчеркнем, именно странники, шуты, юроды обитают в маргинальных зонах, их столкновение с иными мирами происходит в пределах хронотопа дороги. Сквозными в текстах Солженицына оказываются мотивы бескрылости души современного человека, его долготерпения, граничащего с бесчувствием, и отсутствия путей, способных открыть перед народом иную перспективу.

Главный персонаж «Одного дня...» соотнесен критикой с героями «Шинели» (1842) Н. Гоголя и «Пещерой» (1920) Е. Замятина: «On some ghostly, gelid plane these shivering zeks join a procession of other ragged figures from other Russian texts dragging themselves through the ice and snow like furtive Akakii Akakievich in Gogol's "The Overcoat" or the terrified former bourgeois in Zamyatin's "Cave"»<sup>2</sup>, с персонажами «Записок из Мертвого дома»<sup>3</sup> и «Записок из подполья» (1864) Ф. Достоевского, отмечена близость авторского текста «Острову Сахалин»

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Красное Колесо. Повествование в отмеренных сроках: в 30 т. М.: Время, 2007. Т. 7. С. 371.

<sup>2</sup> Tempest R. Overwriting chaos: Aleksandr Solzhenitsyn's Fictive Worlds. Boston: Academic Studies Press, 2019. P. 74.

<sup>3</sup> Алейников А. Особенности подцензурного повествования: «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского и «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. 1962–2012. М.: Русский путь, 2012. С. 578.

(1891–1894) А. Чехова. Одним из критериев, выстраивающих названный ряд, и становится «подпольность» существования, добровольная или насильственная отлученность от мира реального, герой – «акакия», ветошка под ногами, чье смирение раздражало Достоевского, стало для Чехова одним из аргументов осуждения общества, равнодушно взирающего на муки «сырых и убогих»<sup>1</sup>.

Иван Денисович А. Солженицына сочетает черты *культурного героя* и *трикстера*, умеющего находить выход из затруднительной ситуации. Он – «человек робкий», конвою не перечит, «шмонам» подчиняется, даже сидит только на краешке стула, чтобы не привлечь внимания: «Шухов сел на скамейку у стены, на самый краешек»<sup>2</sup>. Ирония окрашивает речь персонажа (речевые повторы, балагурство, особенности произношения), его портрет и поведение (Шухов описан в постоянном движении, суетен, сравнивается с зооморфами: белкой, лошадью)<sup>3</sup>. Не случайно он назван новым Сончо Пансой: «The hero, Ivan Denisovich Shukhov, was a striking new kind of Everyman, a Russian Sancho Panza or Good Soldier Schweik or a “shrewd Jack-of-all-trades” whose sly resourcefulness embodied the plight of the Russian people under Communist rule»<sup>4</sup>. История героя переключается и с сюжетом Василия Теркина А. Твардовского: от общих военных будней до крестьянских привычек, мастеровитости, балагурства, неодолимой витальности.

День зэка закольцован бесконечностью лагерных будней, оттеняющих бессмыслицу русской истории, следует учесть, однако, что тип классического героя в пространстве зоны выглядит предельно нелепо, обреченно (судьба кавторанга

---

<sup>1</sup> Плетнев Р. Один день Ивана Денисовича // «Ивану Денисовичу» полвека. С. 369.

<sup>2</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Солженицын А.И. Малое собр. соч. М.: ИНКОМ НВ, 1991. Т. 3. С. 16.

<sup>3</sup> Красовская С. «Один день Ивана Денисовича»: ирония в композиционно-повествовательной структуре произведения // «Ивану Денисовичу» полвека. С. 714–730.

<sup>4</sup> Scammell M. Solzhenitsyn the Stylist // New York Times Sunday Book Review. August 29. 2008.

Буйновского). Автор не случайно подчеркивает исключительную трезвость, прагматизм Шухова, умеющего остраниться от ситуации и выжить в условиях «кромешного мира». Иван Денисович берегает этические нормы в пределах лагеря, назван по имени и отчеству, как и потомственный крестьянин – бригадир Андрей Прокофьевич Тюрин.

Мужицкая сноровка, выносливость героя позволяют прилепиться к обстоятельствам, сохраниться физически, но его духовный статус почти ничем не подтвержден. Все мысли ээка поглощает забота о материальном, еде, даже воспоминания о долагерной жизни сосредоточены на том, сколько и чего тогда ели. Желудок в буквальном смысле вытесняет и заменяет собой душу: центром лагерного «кромешного мира» осознается столовая, образ которой пародийно развернут в сторону церкви, что соответствует средневековой картине антимира, где кабак заменяет церковь («Служба кабаку», «Калязинская челобитная»). Вход в столовую преграждает дневальный по кличке Хромой, названный героем «князь» – повелитель тьмы. Презрение к заключенным, гордыня и одновременно филиарство видел в палаче уже А. Пушкин<sup>1</sup>, описал в своих «каторжных текстах» Ф. Достоевский. Герой «Записок из Мертвого дома» отмечает, что все палачи «люди развитые, с толком, с умом и с необыкновенным самолюбием, даже с гордостью»<sup>2</sup>. Пространство лагеря в рассказе А. Солженицына расходится концентрическими кругами, с каждым из которых связана утрата ээками примет личного бытия, вплоть до нательного белья и креста, изымаемых при обыске: «На Шухове-то все казенное, на, щупай – грудь да душа»<sup>3</sup>.

Образ Ивана Денисовича погружен в детали быта, герой держит в памяти тысячи мелочей (как просушить валенки, не забыть старые портянки, бечевочку, тряпочку-намордник

---

<sup>1</sup> Долинин А. Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова. С. 33–42.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 156.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 24.

от мороза...) и каждое утро буквально собирает себя по частицам из небытия. Автор фиксирует детали этого акта самотворения, не случайно лагерь представляется местом, не имеющим отношения к божественному Творению, где сам человек вынужден исполнять роль двойника Демиурга. Отсюда же ироническое отношение персонажа к носителям церковного устава. Герой вспоминает о сельском попе, который «трем бабам в три города алименты платит, а с четвертой семьей живет. И архиерей областной у него на крючке, лапу жирную наш поп архиерею дает. И всех других попов, сколько их присылали, выживает, ни с кем делиться не хочет...»<sup>1</sup>. Церковь, сотрудничающая с государством, формализуется, превращается в подобие кабака, вертепа, «кружало государево». Иван Денисович, слушая молитву Алешки-баптиста «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», уточняет: «Пайку, значит?», – переводя язык Священного Писания на привычное наречие эзков. Отметим, в смеховых текстах «бунташного» XVII в. представители церкви и монашества становятся одной из главных мишеней, высмеиваются их лицемерие, корыстолюбие, пьянство.

Лагерь – место, где Бог забыт, оттого и Слово здесь не имеет силы, утрачивает первоначальные смыслы: «Старые бендеровцы, в лагере пожив, от креста отстали. А русские – и какой рукой креститься, забыли»<sup>2</sup>. В «кромешном мире» и восход солнца иронически вписан героем в декреты советской власти – Иван Денисович «и спорить не стал. Неуж и солнце ихим декретам подчиняется?»<sup>3</sup>. Двигающаяся колонна эзков напоминает извивающееся чудовище, что «хвост на холм вывалило», сбивает звезды, поглощает людей, превращая их в «голь перекаатную», безликую массу под присмотром охраны – подручных тьмы. Образ отсылает к рассказу Е. Замятина «Хряпало», где чудовище, уничтожающее звезды, говорящее брюхом, пожирает людей, оставляя после себя «помет сугробами». За спину монстра, не умеющего обернуться, прячутся уцелевшие

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 108.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.



мужики, так выстраивается подобие крестного хода. И в тексте А. Солженицына движение колонны эзков направлено «против краснеющего восхода», символизирующего акт обновления, напоминает похоронный обряд: «Руки держа сзади, а головы опустив, пошла колонна, как на похороны»<sup>1</sup>.

Лагерь погружен в атмосферу холода, голода, темноты и глухоты, ставшими традиционными приметами «кромешного мира»<sup>2</sup>. Картина ледяного ада в повести опирается на средневековую поэтическую традицию и эсхатологические верования. Автор учитывает наследие мировой культуры, прежде всего, произведения *Данта* и *Мильтона*. Последнего считают прародителем и всего русского сатанизма, ярким поклонником архибунтаря Мильтона был Луначарский<sup>3</sup>, что создает особый трагифарсовый контекст рассказа А. Солженицына. «As a metaphorically transmuted presence, in Solzhenitsyn's fictions Hell tends to have distinctly medieval European, Dantean features, although recent scholarship has shown that notions and images of the demonic in *The Red Wheel* reflect popular Russian, or more broadly, East European Slavic, eschatological beliefs», – пишет Р. Темпест<sup>4</sup>. Окрест эзков бескрайняя снежная пустыня, символизирующая власть небытия: «Голый белый снег лежал до края, направо и налево, и деревца во всей степи не было ни одного»<sup>5</sup>. В былине путь в царство смерти лежит через поле, усеянное костями, над которыми кружат вороны: «Представление о неведомой стране, в которую ведет далекий и трудный путь, – характернейший мотив сюжета о загробных странствиях»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 26.

<sup>2</sup> Темпест Р. Геометрия ада: поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12. С. 129.

<sup>3</sup> Boss V. Milton and the Rise of Russian Satanism. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

<sup>4</sup> Tempest R. Overwriting chaos: Aleksandr Solzhenitsyn's Fictive Worlds. Boston: Academic Studies Press, 2019. P. 78.

<sup>5</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 27.

<sup>6</sup> Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. С. 20.

В рассказе А. Солженицына бытие в лагере отзеркаливает трагическим карнавалом, автор обыгрывает традиции классической «лагерной прозы», где каторжане превращены в куклы, к которым смотрители, палачи не испытывают человеческих чувств<sup>1</sup>. У конвоиров «с вечера до утра все наоборот поворачивается», законы в лагере «выворотные», направленные на уничтожение человеческого в человеке. Лагерные обычаи пародируют церковные ритуалы: утро начинается с удара «молотком об рельс у штабного барака», травестирующего звуки церковного колокола, что должны защищать от нечисти. Художник, пишущий номера на шапках зэков, «точно как поп миром лбы мажет»; ежедневный развод на работу сопровождается «надоевшей арестантской молитвой» – напоминанием о правилах режима; «широкий дым от трубки Цезаря, как ладан в церкви»<sup>2</sup>; «святые минуты» для зэка, когда он держит в руках миску похлебки, для этой минуты и «живет зэк». В восприятии Ивана Денисовича зона предстает абсолютно замкнутой, неподвижной и непреодолимой, лагерь простирается от земли до неба, от края до края, приобретая экзистенциальный, метафизический характер, именно эта особенность окажется важна для авторов «новой лагерной прозы»: от С. Довлатова до Г. Яхиной и Е. Водолазкина. Даже отбыв свой срок, зэк не свободен, в его судьбе ничего не меняется: «Кончится десятка – скажут, на тебе еще одну. Или в ссылку»<sup>3</sup>. Отсюда нерелевантность категорий времени и пространства: «Сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся – не оглянешься. А срок сам – ничуть не идет, не убавляется его вовсе»<sup>4</sup>.

Мир и по ту сторону колючей проволоки, однако, мало чем отличается от «кромешного»: та же абсурдность, нищета, голод, зависимость от власти. Крестьяне отлучены от земли, заняты росписью «ковров»: на белых простынях появля-

---

<sup>1</sup> Туниманов В.А. Творчество Достоевского 1854–1862. С. 119.

<sup>2</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 53.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.

<sup>4</sup> Там же. С. 23.

ются созданные по трафарету все те же образы дороги и Руси-Тройки. Шухов, размышляя о судьбе родной деревни, вспоминает «вольных людей» – шоферов и экскаваторщиков – и видит, «что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы»<sup>1</sup>. Занятие «коврами», уход из нищей деревни, странничество – своеобразный трикстерский прием<sup>2</sup>, позволяющий крестьянам, лишенным пространства существования, выжить. «Кромешный мир» заменяет и вытесняет мир реальный. Близкую Шухову характеристику А. Солженицын дает и дворнику Спиридону из романа «В круге первом» (1955–1958): «Несмотря на ужасающее невежество и беспонятливость Спиридона Егорова в отношении высших порождений человеческого духа и общества – отличались равномерной трезвостью его действия и решения»<sup>3</sup>. Не случайно образ героя подсвечен авторитетом Егория Храброго, но в ситуации отсутствующего божества Егорий никого не в состоянии спасти, становится смешон.

В финале «Одного дня...» складывается всеобъемлющая картина мира как лагеря, главным лицом которой и становится зэк – «голый человек», лишенный всего, что необходимо для жизни, но именно его усилиями возведена страна: «Колонна прошла мимо деревообрабатывающего, построенного зэками, мимо жилого квартала (собирали бараки тоже зэки, а живут вольные), мимо клуба нового (тоже зэки все, от фундамента до стенной росписи, а кино вольные смотрят), и вышла колонна в степь»<sup>4</sup>. Эмоциональное потрясение, которое испытывает читатель, связано с парадоксальностью восприятия рассказа. «Кромешный мир», к которому притерпелся герой, научившись и здесь быть «почти счастливым», вызывает гнев, но и сострадание к «голому человеку», что и разрушает власть

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 29.

<sup>2</sup> Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX – начало XX вв.: сб. ст. Новосибирск: СО АН СССР, ИИФиФ, 1987. С. 13.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. В круге первом // Солженицын А.И. Собр. соч.: в 10 т. М.: Терра, 1999. Т. 2. С. 562.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 27.

антимира. Эффект эмоционального потрясения, прозрения, который переживает читатель, становится ключевым для «новой лагерной прозы» в целом.

В уже упомянутом романе «В круге первом» тема «голового человека» переключается с идеями русского авангарда, в философии которого нищета и нагота – маркеры свободы от мира. Инженер Бобынин, отказавшийся сотрудничать с режимом, объясняет причину собственного бесстрашия министру Абакумову так: «У меня ничего нет, вы понимаете – н е т н и ч е г о! Жену мою и ребенка вы уже не достанете – их взяла бомба. Родители мои – уже умерли. Имущества у меня всего на земле – носовой платок, а комбинезон и вот белье под ним без пуговиц (он обнажил грудь и показал), – казенное. Свободу вы у меня давно отняли, а вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих»<sup>1</sup>. Если зэки, Иван Денисович обобранны и унижены самой историей, государством, то интеллектуалы – обитатели шарашки – делают аскезу личным выбором, нежелание потворствовать идеям власти заставляет их возвращаться в трудовой лагерь.

### 1.3. Иван Денисович в зеркале «новой лагерной прозы»

Классическая «лагерная проза», написанная в стилистике non-fiction, рисует лагерный мир, пропущенный через призму личного опыта авторов: от Ф. Достоевского до А. Солженицына и В. Шаламова. Интересно, что после выхода «Одного дня Ивана Денисовича» андеграундное сообщество России, существующее на условиях подпольного, более всего заинтересовалось фигурой автора: «Отношение андеграунда к Солженицыну в каком-то смысле было связано с самоидентификацией, с геометрией внутреннего “я”, с точками сопротивления лживой идеологии»<sup>2</sup>. Истории «новой лагерной прозы» лишены такой перспективы, носят характер экзистенциального прозрения.

<sup>1</sup> Солженицын А.И. В круге первом: в 10 т. Т. 2. С. 110.

<sup>2</sup> Колымагин Б.Ф. Поэтика и политика: фигура Солженицына как объект художественной игры в андеграунде // Литература как игра и мистификация: матер. Шестых Междунар. науч. чтений «Калуга на литературной карте России». Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2018. С. 371.

Эта литература продолжает исследовать механизмы самостояния личности в запредельных для жизни условиях, тема «голового человека» остается востребованной, но приобретает новые оттенки, продиктованные культурой рубежа XX–XXI вв. Здесь важны не событийная цепь, не сюжет, а эмоциональное восприятие происходящего, что придает лагерному прошлому современное звучание. Пафос неотвратимости наказания, подчеркиваемый классиками, заменяет стремление понять механизмы терпимости, бесчувствия человека к собственной судьбе, природу зла и истоки внутренней стойкости. Авторы исследуют перспективы примирения нации, открывающиеся не в судной парадигме, но на основе покаяния и милосердия.

Герой А. Солженицына выстраивает свои отношения с такими же зэками, бригадиром, конвоем, лагерным начальством... по-разному, что отражается даже на особенностях речи персонажа. «Новая лагерная проза» демонстрирует мир за колючей проволокой очень динамичным, здесь разгораются шекспировские страсти, перемешены языки и народы. Утрачивается жесткая грань: филер – жертва – палач, ибо в перевернутом, шутовском пространстве антимира роли меняются мгновенно – палач превращается в жертву и, напротив, жертва выступает судьей. Не случайно Иван Денисович порой жалеет собственных конвойных, бытие которых не слишком отличается от жизни «голового человека».

В классической «лагерной прозе» писатель был Свидетелем и участником трагических событий, В. Шаламов называет свою прозу «не прозой документа, а прозой, выстраданной как документ»<sup>2</sup>. Именно он как автор получает статус Свидетеля в истории русской литературы, опыт которого уникален<sup>2</sup>. В «новой лагерной прозе» точка отсчета, с которой ведется повествование, меняется. Остраненная позиция нарратора позволяет ввести в текст большую экспрессию, приключен-

---

<sup>1</sup> Шаламов В. Собр. соч. М.: Художественная литература, Вагриус, 1998. Т. 4. С. 370.

<sup>2</sup> Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: история, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). С. 60.

ческие элементы, любовную интригу: отношения Зулейхи и ее возлюбленного – чекиста в романе Г. Яхиной; страстные отношения Артема и Галины в «Обители» (2014) З. Прилепина; любовь бывшего зэка Платонова и Насти в «Авиаторе» (2016) Е. Водолазкина. Нельзя сказать, что эротических элементов совсем не было в «лагерной прозе» прежде, но они лишь оттеняли определенные черты заключенных, например, мужскую силу, волю и обаяние персонажей рыцарского склада в романе «В круге первом» А. Солженицына.

Мир лагеря в «новой прозе» активно подсвечивается библейскими сюжетами, которые играют не только эстетическую роль, что имело место и прежде, но привносят мистический компонент, расширяют пространство зоны в неназываемое<sup>1</sup>. Так, в «Обители» (знаковым является само название романа) актуализируется история Соловецкого лагеря, в контекст которой вплетено знание о сакральном статусе острова как Храма. В «Авиаторе» важнейшими претекстами стали притча о блудном сыне и библейский сюжет воскрешения Лазаря. Зэки, приговоренные к заморозке, не случайно «именовались в лагере лазарями». Скитания главного героя – Иннокентия Платонова (имя указывает на автора первой утопии – Платона, юродствующего героя Ф. Достоевского – князя Мышкина и Андрея Платонова)<sup>2</sup> – начинаются на о. Анзер, названном русской Голгофой.

История превращения острова из земли обетованной, напоминающей русский Афон, в один из самых страшных концлагерей – метафора «русского пути» и, шире, пути человечества, забывшего Бога, но устремившегося за созданием рук своих. Не случайно умирающему герою попадает в руки книга об Афоне, где слова откровения, данные Силуану Афонскому, он прочитает как бы за свои: «Держи ум твой во аде и не отчаивайся», т.е. умом понимая трагизм земного пути, человек

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» // Literatura. 2018. № 2 (60). С. 76–92.

должен найти опору в чем-то ином – «не приходите в отчаяние». Тайна, открывшаяся Лазарю в небытии, мучает героя: «Зачем Бог воскресил Лазаря? Может быть, Лазарь понял что-то такое, что понять можно было, только умерев? И это понимание повлекло его опять на землю. Точнее, ему была дана милость вернуться»<sup>1</sup>. Пещера Лазаря – символ чаяний людей, уверовавших в собственное могущество, шепот Христа: «Лазарь, гряди вон» – призыв устремиться не за творением рук своих, но за тем, что вложено в любое божье создание.

Показательно, что в конце XX в. во Франции «формируется направление “эстетика исчезновения” (а применительно к текстам выживших узников лагерей – “эстетика Лазаря”)<sup>2</sup>, задача которого исследовать художественные высказывания о лагерях смерти, преступлениях тоталитарных режимов, имевших место в XX столетии. Четкой методологии в рамках направления не выработано, актуальными стали такие понятия, как *письмо, след, руина, призрак*, призванные отразить реальность истребления и исчезновения его следов. Тогда сама литература, обратившаяся к теме лагеря, зэка, «голового человека», становится хранилищем памяти, ее призвание – *свидетельствовать*<sup>3</sup>. Если в классической «лагерной прозе» акцент сделан на описании «кромешного мира», ее отличает пафос *Возмездия*, то в современной актуализируется возможность преодоления ада, перспектива *Исхода*. Художников интересует загадка самостояния одних и полная деграция, развоплощение других, что далеко не всегда объяснимо условиями несвободы, общими для заключенных. Иван Денисович выживает, опираясь на привычку крестьянского бытования: физическая закаленность в труде, несуетность, терпимость, «трезвость рассудка». Ему присуща внутренняя аскетичность: «Иван Денисович Шухов превращает работу в аскетическое упражнение,

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е. Авиатор: Роман. М.: Изд-во АСТ, 2016. С. 382.

<sup>2</sup> Ардамацкая Д.А. Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. № 2. 137.

<sup>3</sup> Агамбен Д. Номо sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Изд-во «Европа», 2012.

облегчающее голод и жажду»<sup>1</sup>. Героями современной «лагерной прозы» чаще становятся образованные люди, особенно востребован экзистенциальный опыт переживания ада, данный в текстах Ю. Домбровского и В. Шаламова<sup>2</sup>.

Из героев «новой лагерной прозы» ближе опыту Шухова одинокая Зулейха, которая сохраняет себя в жесточайших условиях сибирской ссылки, будучи совсем юной, лишенной семьи, дома, мужа – всего, что составляло ее бытие прежде. Героиня, никогда не бывавшая далее заброшенной татарской деревни, где ее жизнь не слишком отличалась от ссыльной, проявляет удивительную внутреннюю стойкость. Спасает ее – цельность натуры, доверие к миру (что подчеркивает метафора открытых глаз) и тот опыт, что остается в наследство от традиционного быта, она и сына спасет, накормив собственной кровью, как некогда сделала ее свекровь. При этом победа Зулейхи над обстоятельствами определена ее умением понимать время, в котором человек сам отвечает за свою судьбу и историю, сколь бы трагической она не была.

Главного героя «Обители» – Артема Горяинова – отличает как раз то, что никогда не позволяли себе бывалые зэки, – безоглядность, страстность, граничащие с нарциссизмом, идущие от витальной одаренности натуры, важнейшим проявлением чего становится эффект бессознательной тяги к насилию: «Для Прилепина способность повести себя правильно в сложной ситуации при общении с мужчинами – необходимая черта характера русского мужика, который неизменно оказывается выходцем из деревни или из сельской местности»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Уффельман Д. Рабочая аскеза в исправительно-трудовом лагере? Мирской подвиг Ивана Денисовича // Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения: сб. ст. / ред. Й. Херальт, К. Цендер. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 257.

<sup>2</sup> Жаравина Л.В. У времени на дне: Эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: монография. М.: Флинта: Наука, 2014.

<sup>3</sup> Малышева А.И. Русский мужчина и русская женщина в творчестве З. Прилепина // «Смотрите, кто пришел» (герой и автор в современной прозе, поэзии, драматургии): материалы Всерос. науч. конф. Воронеж: Наука-ЮНИПРЕСС, 2015. С. 65.



М. Липовецкий, анализируя роман, отмечает: З. Прилепин понимает насилие «как самое сильное, болезненное, страшное, но необходимое проявление витальности»<sup>1</sup>. И. Плеханова определяет ситуацию героя как «суицид аномический – от невозможности найти свое место в новой системе общественных отношений. Впрочем, с художественной и авторской точки зрения – это подвиг, т.е. проявление витальной воли к славной гибели, свобода распоряжения своей жизнью»<sup>2</sup>. Текст, вобравший элементы приключенческого и плутовского романов, акцентирует удаль персонажа, позволяющую ему сохранить мальчишеское обаяние. Артем старается окружить себя такими же «пацанами» (в стилистике З. Прилепина), его завораживают сила, власть (взаимоотношения с начальником лагеря Ф. Эйхманисом), но серьезным интеллектуальным, нравственным усилием он чужд. Автор подчеркивает *маргинальность* персонажа, его равенство ситуации, над которой он не поднимается (эта же тема разворачивается в романе «Санькя»)<sup>3</sup>. Одной из стержневых характеристик Артема и становится нагота – внутренняя (пустота души) и внешняя, физическая. Исследователи считают, что главная цель романа: «Рассказать о человеке, о “голом” человеке, о его выборе»<sup>4</sup>. Герой – классический трикстер, в образе которого сходятся мотивы наготы и насилия<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Политическая моторика Захара Прилепина [Электронный ресурс] // Знамя. 2012. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html> (дата обращения: 17.08.2020).

<sup>2</sup> Плеханова И.И. Современная литература: витальность vs моральность? // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. Иркутск: ИГУ, 2013. С. 117–118.

<sup>3</sup> Степанова В. Роман З. Прилепина «Санькя»: трансформация традиционализма // Сибирский филологический форум. 2018. № 4. С. 81–89.

<sup>4</sup> Толмачева О. Правда о «голом человеке» (по роману З. Прилепина «Обитель») [Электронный ресурс] // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2016. Т. 42. С. 83–87. URL: <http://e-koncept.ru/2016/56960.htm> (дата обращения: 17.08.2020).

<sup>5</sup> Жаринов Н.Е. Мифологическая пара «сакральное» и «насилие» как близкая мифологической паре «герой» – «трикстер» в антропологии и теории повествования // Вестник Московского государственного Лингвистического университета. 2015. № 23 (734). С. 98–108.

В «Обители» мотив наготы получает различные решения: является одним из приемов дифференциации заключенных (от блатных до беспризорников и доходяг), становится средством соблазна (женская нагота), выступает маркером особого духовного состояния, когда человеку открываются бытийные смыслы (нагота юрода), наконец, нагота понимается как вызов Богу, низведенному до того же состояния голости, заброшенности, что и эзки. Блатные, не желающие работать, «сплошь и рядом прятали свои вещи либо рвали штаны, рубахи или даже обувь – лишь бы не ходить на работу»<sup>1</sup>. Сцена напоминает *потлач* как ритуальный жест трикстера. Этот опыт прямо противоположен истории Ивана Денисовича, когда даже «кромешный мир» не мог уничтожить уважение к труду. В романе З. Прилепина утрата одежды – знак близости смерти, человеческого одичания, шутовства: беспризорник, живущий под нарами, «был еще человеческого вида, только невозможно грязен и очень худ и, самое главное, почти гол»<sup>2</sup>. Раздевают эзков, приговоренных к карцеру, «оставляют только белье. Если белья нет – голый».

Образ нагих, униженных, нищих духом людей, собранных на Соловках, отсылает к временам первотворения, история лагеря смыкается с историей человечества, открываясь в миф. Батюшка Иоанн на Секирной горе утверждает: «Соловки хороши тем, что здесь все видны, как голые, и раздеваться не надо»<sup>3</sup>. В вещем сне главный герой видит голого Бога и просыпается в ужасе: «Бог здесь голый. Я не хочу на голого Бога смотреть. Бог на Соловках голый. Не хочу его больше. Стыдно мне»<sup>4</sup>. Артем повторяет жест пророка Ионы, который «попытался убежать от Бога» и потерпел фиаско. Отречение героя корреспондирует и с идеями Ивана Карамазова, Смердякова. Роман начинается и завершается мотив убийства: Артем попадает в лагерь за убийство отца, которого застал голым: «...ужасно

---

<sup>1</sup> Прилепин З. Обитель: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 113.

<sup>2</sup> Там же. С. 110.

<sup>3</sup> Там же. С. 519.

<sup>4</sup> Там же. С. 664.

было, что он голый... Я убил отца за наготу», – признается он надзирательнице<sup>1</sup>. Сцена отсылает к библейскому сюжету, где Хам – сын Ноя – ведет себя постыдно во время опьянения отца. Он увидел и рассказал братьям про наготу Ноя в момент забытья, опьянения (Быт. 9:22). Традиционно сюжет трактуется как насмешка, оскорбление Отца, на волю и авторитет которого Хам посягает. В тексте З. Прилепина сцена убийства имеет и сексуальные коннотации, что отвечает более поздним толкованиям библейского сюжета, маркированным гомосексуальностью, свойственной и трикстеру<sup>2</sup>.

В финале произведения Артем отрекается от Бога-Отца, созданного им «кромешного мира», частью которого был сам, и гибнет – его убивают тоже голым. В логике Ф. Достоевского убийство суть самоубийство, означающее сознательный разрыв «кровных» связей с людьми. В интервью газете «Ведомости» З. Прилепин подытоживает судьбу героя: «Почему он голый в финале романа? Как он шел по жизни голый, так и умер голый. <...> Он голый не потому, что он без свойств, а потому, что он со всеми свойствами одновременно»<sup>3</sup>. Образ «голового Бога» в романе связан и с мотивом «*изношенности*» прежних ценностей. Кошунственный, надрывный смех трикстера над Абсолютом, достигающий своей высшей точки, вызывающий ужас, «свидетельствует не о потере веры, но, скорее, о том, что бог “износился”»<sup>4</sup>. Только владычка Иоанн остается на Секирке в рясе. Его не посмели раздеть: «Голового попа даже чекисты боятся», – смеется владычка. Ряса становится чем-то вроде

---

<sup>1</sup> Прилепин З. Обитель: роман. С. 462.

<sup>2</sup> John Sietze Bergsma, Scott Walker Hahn. Noah's Nakedness and Curse on Canaan (Genesis 9:20–27) // Journal of Biblical Literature. 2005. No. 124 (1). P. 25–40.

<sup>3</sup> Прилепин З. Интервью. Российский писатель о романе, Соловках и о том, почему не нужно никого прощать // Ведомости. 2014. 18 апреля. С. 8.

<sup>4</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 261.

шинели Акакия Акакиевича – последнего пристанища, знака отличия от прочих. Мотивы переодеваний, драк, наготы создают в тексте фарсовую, шутовскую атмосферу, которую, по мысли автора, может преодолеть только искренняя вера: «Как много в природе страшного, смертельного, ледяного. Как мало умеет голый человек», – заключает нарратор<sup>1</sup>. Так роман о лагере, заполненный элементами насилия, жестокости, «низкого» – гротеск и абсурд, начинает остранять «кромешный мир» из горизонтали обыденного в вертикаль метафизического.

Тему Соловков продолжает Е. Водолазкин в романе «Авиатор», герой которого отличается от Зулейхи и Артема, живущих скорее интуицией, причастностью к высокой книжной культуре. Он – интеллектуал, ставший объектом экспериментов спецслужб по преодолению смерти – новым лазарем. Юный Платонов убивает филера, донесшего на отца любимой, и попадает в лагерь. Иннокентий – Свидетель «поддонной» истории Руси, получающей иное измерение – через бытие «голового человека», «мелочи существования», запахи, краски, позволяющие передать невыразимое. В этом контексте роман соотносится с «каторжными текстами» Ф. Достоевского, классической «лагерной прозой» В. Шаламова, В. Гроссмана, Ю. Домбровского, вплоть до «новой лагерной прозы». В главном открытии, сделанном в лагере, герой вторит В. Шаламову: «Я открыл, что человек превращается в скотину невероятно быстро»<sup>2</sup>. Роман тогда – о возвращении человека из «кромешного мира», о возможности пути к покаянию и воскресению.

На Секирке, в лазарете, Иннокентий остро ощущает свою оставленность, одиночество в мире: «Лежим на плотно сдвинутых нарах. Постельного белья нет, голые доски. И мы – голые – нательного белья тоже ведь ни у кого нет. Да и бесполезно: у многих тифозных понос, все нары им испачканы»<sup>3</sup>. Больных, нагих эков гонят в баню: «Босые ноги на утоптанном снегу скользят, то один, то другой падает – не столько

---

<sup>1</sup> Прилепин З. Обитель: роман. С. 510.

<sup>2</sup> Водолазкин Е. Авиатор: роман. М.: Изд-во АСТ, 2016. С. 190.

<sup>3</sup> Там же. С. 67.

от скользкого снега, сколько от потери сил». Упавшие тут же умирают, и ни у кого нет сил сострадать или бояться за себя. Рядом с мертвым даже спокойнее: «Он лежит, а тебе даже спокойно – не вскрикивает, руками не размахивает», – размышляет герой<sup>1</sup>. Сцена напоминает известный сюжет из текстов А. Солженицына и В. Шаламова, во всех произведениях движение эков по белой, холодной, голой, безжизненной пустыне равно движению на тот свет.

Особым образом стоит оговорить *мотив двойничества* в «Авиаторе», развивающий тему «кромешного мира». Двойничество связано с прохождением фазы смерти<sup>2</sup>, утратой героем собственной идентичности после воскрешения в иных времени и пространстве. «Появление двойника ставит перед человеком вопрос о конкретности его реального существования. Просто “существовать”, “быть” еще не есть достаточное условие бытия человека как этического индивидуума. Чисто эмпирическое, вещественное существование человека – это еще не человеческое существование. Двойник, вторгаясь в “Я” человека, показывает этим несамостоятельность, несостоятельность, неуверенность, нетвердость “этического бытия” этого человека», – резюмирует тему «двойничества» Д. Чижевский<sup>3</sup>. В романе Е. Водолазкина показателен набор карнавалов пар (по М. Бахтину), при помощи которых нарратор стремится гармонизировать мир, смонтировать различные временные пластины, демонстрируя неуничтожимость бытия.

Двойником Иннокентия становится Робинзон Крузо, ибо ему, заброшенному на дикий остров, удается сохранить культуру и память: «Те, что создали соловецкий ад, лишили людей человеческого, а Робинзон – он ведь, наоборот, очеловечил всю окружающую его природу, сделал ее продолжением себя.

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е. Авиатор: роман. С. 68.

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 210.

<sup>3</sup> Чижевский Д.И. К проблеме двойника у Достоевского. Попытка философской интерпретации // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына 2014–2015. М., 2015. С. 442.

Они разрушили всякую память о цивилизации, а он из ничего цивилизацию создал. По памяти»<sup>1</sup>. Следующий в этом ряду Илюша Обломов, который так же, как Иннокентий, пытается удержать, сохранить национально-патриархальную утопию, где иллюзорно решаются проблемы гармонии и счастья. Этот же ряд героев-островитян важен для Л. Петрушевской в «Новых Робинзонах» (1989) и А. Битова. Последний подчеркивает значимость опыта Робинзона для национальной культуры: «Для России Робинзон родной человек. Как же! Выжил в нечеловеческих условиях... Это нам понятно, это нам знакомо». Писатель сопоставляет участь Робинзона и русского каторжанина, зэка, опираясь на авторитет Ф. Достоевского: «Остров – острог. И то и другое, в человеческом смысле, необитаемо. Достоевский, как и Дефо, первым описал такого рода изоляцию. Пройдет еще ровно сто лет, и Солженицын откроет архипелаг. Представьте себе архипелаг необитаемых островов, на каждом по Робинзону!»<sup>2</sup>

За образом Иннокентия угадываются черты чеховского персонажа из «Палаты № 6» и Л. Ганина из «Машеньки» В. Набокова, стремящегося обрести утраченную любовь как прежнюю Россию, понимающего в итоге тщетность этой надежды. Мотив игры, лицедейства в романе В. Набокова<sup>3</sup> коррелирует с мотивом рекламы у Е. Водолазкина, когда воскрешенный герой из «голового человека», зэка мгновенно превращается в «лицо с обложки», персонажа рекламных акций. В обоих случаях картина съемок напоминает балаган, где тени, кинообразы пытаются вытеснить реальных людей, стоящих за ними. Ожидание Машеньки Ганиным, как и ностальгия Ипполита по своему времени, утраченной любви, превращают мир

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е. Авиатор: роман. С. 192.

<sup>2</sup> Битов А. Литературный герой как герой. (Рассуждение в жанре интеллектуального примитива.) // «Литературоведение как литература»: сб. в честь С.Г. Бочарова / отв. ред. И.Л. Попова. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. С. 433.

<sup>3</sup> Лебедева В.Ю. Мотив метафизической смерти в романе В. Набокова «Машенька» // Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 235.

воспоминаний в более реальный, значимый, чем действительность. Выход из этого плена грез к настоящему прочитывается как победа над собственной смертью, новое рождение.

Все названные персонажи-двойники – маргиналы, балансирующие на грани разных времен и миров, которые они и соединяют в собственной судьбе. Нестандартность поведения героев, вплоть до грез наяву, высокого сумасшествия, создает определенный барьер «кромешному миру». Как правило, такие двойники существуют в особом, отделенном от мира пространстве (остров, гора, лагерь, больничная палата), когда оно исчезает, распадаются и карнавалы пары, невозможные в однородном пространстве власти<sup>1</sup>. Двойники, в основе которых лежит идея бессмертия, определяют и финал текстов, где даже гибель не противоречит идее идеального бессмертия. Роман «Авиатор» заканчивается мгновением, разворачивающимся в вечность: Иннокентий остается в обреченном самолете, застывающим над временем и бытием. Он завещает людям свой дневник как спасительный остров, где запечатлен опыт воскресения, восхождения «голого человека» к пределам мировой культуры, памяти, сохраняющей образцы милосердия и сострадания.

Типологически, интонационно текст близок роману-идиллии А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2001), повествующему о бытии интеллигентной русской семьи в жесточайших условиях казахской глубинки, населенной ссыльными, вернувшимися из сталинских лагерей, интеллектуалами, признанными неудобными власти, раскулаченными хозяйственниками, оппозиционерами, представителями прежней, дореволюционной культуры. Текст прочитывается как акт сопротивления социальному, экономическому, политическому хаосу, царившему в Советском государстве<sup>2</sup>. Герои романа, бежавшие от угрозы сталинских репрессий,

<sup>1</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество: монография; Миф как объект и/или инструмент интерпретации: сб. науч. ст. / под ред. С.З. Агранович, И.В. Саморукова. Самара: Медиа-Книга, 2014. С. 33–47.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI вв. // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 77–87.

оставляют Москву и создают свой собственный, разумный, структурированный, наполненный трудом, любовью и уважением мир в провинциальном городишке Чибачинск, который выступает прообразом России 1920–1940-х гг. Жанр романа – идиллия – указывает на эту же идею, есть выражение народного оптимизма, условие его неистребимости и «естественное» препятствие для безысходного трагического высказывания. В идиллии выражается вера в идеал, «обусловленная ритуальной природой позитивной суггестии: воспроизведение канона укрепляет должное как неизбежное»<sup>1</sup>.

Главными персонажами становятся Дед и бабка (по первоначальному замыслу роман должен был называться «Смерть Деда») – хранители рода, памяти, культуры, которым по мере сил стараются наследовать дети, внуки, коллеги, соседи... «Кромешному», нищему настоящему противостоит «семейная идиллия», истоки которой в дореволюционной Руси, здесь автор совпадает с идеями А. Солженицына. «Дед знал два мира. Первый – его молодости и зрелости. Он был устроен просто и понятно: человек работал, соответственно получал за свой труд и мог купить себе жилье, вещь, еду без списков, талонов, карточек, очередей. Этот предметный мир исчез, но дед научился воссоздавать его подобие знанием, изобретательностью и невероятным напряжением сил своих и семьи, потому что законов рождения и жизни вещей и растений не в состоянии изменить никакая революция»<sup>2</sup>. В известном смысле миссия Деда по сохранению культуры-памяти созвучна миссии Робинзона из романа Е. Водолазкина «Авиатор».

Ежедневный труд героев на земле становится проверкой ценности личности: «Для Деда один из главных мотивов – отношение к земле, что становится проверкой ценности человека, оказавшегося в экстремальной ситуации. Проблематика –

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Жизнетворческий потенциал примитивизма (наивное, трагическое и наивно-трагическое чувство жизни) // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков. С. 224.

<sup>2</sup> Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия. М.: Время, 2015. С. 497–498.



человек на земле – важнейшая для литературы неоклассики»<sup>1</sup>. Все действия, усилия Деда упорядочены, осмыслены, красивы, отсылают к традиции, знание которой спасительно: «Пение не мешало деду следить за печкой и заодно все объяснять про нее Антону: делая всякое дело, он показывал и учил»<sup>2</sup>. Человек без дома, корней не вызывает уважения, обречен. Дед рассуждает: Анастасия Цветаева оказалась в ссылке ничего не умея, не зная, как обрабатывать землю, как и что сажать, но научилась премудрости хозяйствования и выжила. Нынешние эвакуированные часто «голодали, продавали последнее, но обрабатывать землю не хотели», Дед над ними подсмеивался.

Любовь к земле, предметоустройству, усвоенную от деда, герой пронесет через всю жизнь, так миру, нарастающему в голости и бедности, противостоит в романе история делания и сбережения вещи (в стилистике Н. Гоголя, А. Платонова, А. Солженицына), *мастерство*. Не случайно одна из тетрадей Антона так и называется – «История вещей». Вещь, по мысли автора, «человек принимает в свою душу. Даже старец, ушедший в пустынь, любит свое стило, кожаный переплет своей единственной книги»<sup>3</sup>. В романе Дед, его внук, сам повествователь пытаются запомнить и передать знание о своем времени, о «мелочах существования», о жизни на земле, когда рецепт бабкиного варенья или дедово искусство растоплять печь куда более значимы, чем даты глобальной истории. Персонажи ведут записи, дневники, пишут художественную прозу, филологические статьи, которые, как и в романе Е. Водолазкина, становятся убежищем, неким островом, где можно закрепить себя и выжить в хаосе настоящего.

Итак, тексты классической и «новой лагерной прозы» сходятся в своем интересе к судьбе униженного, «гололого

---

<sup>1</sup> Багратион-Мухранели И. Мотивная структура как один из способов трансляции традиции // Русский традиционализм. История, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография / отв. ред. Н. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2016. С. 309.

<sup>2</sup> Там же. С. 225.

<sup>3</sup> Там же. С. 426.

человека», поставленного в предельную ситуацию, однако трактовка образа изменяется. «Голый человек», зэк, трагичен и смешон одновременно, но его усилиями возведена страна. В «Архипелаге ГУЛАГ» появляется и соответствующее название главы – «Зэки как нация». В Советской России зэк, ссыльный, беженец становится более узнаваемой фигурой, чем свободный человек. Бунт «кромешного мира», который, внедряясь в реальность, заменяет ее собой – повторяющаяся ситуация русской истории<sup>1</sup>. В прозе В. Шаламова авторская идея спасительного бесчувствия опровергается самой логикой цикла «Колымские рассказы», открывающей уникальную, но все же возможную перспективу воскрешения «голового человека» к жизни (рассказы «Стланник», «Сентенция»). Текст вызывает потрясение, заставляет читателя переживать сочувствие, сострадание, убивающие смех<sup>2</sup>.

«Новая лагерная проза» демонстрирует мир за колючей проволокой не только глазами «голового человека», но и лагерного начальства (романтизированная история коменданта Соловецкого лагеря Ф. Эйхманиса в «Обители»), охранников, палачей (встреча Иннокентия с надзирателем Ворониным в «Авиаторе»), вплоть до представителей «массового» сознания, ратующих за дело коммунизма. Эта литература показывает кровавые побоища, ужас тотальных арестов, ссылок скорее как декор нового советского уклада, чем как следствие эпохи диктатуры и упадка. Она сосредоточена не столько на идее суда и возмездия, как классические тексты А. Солженицына и В. Шаламова, сколько на поиске путей и способов преодоления «кромешного мира»: от веры в Бога до Культуры и Памяти.

---

<sup>1</sup> Баранов Д.Н. «Бунт кромешного мира» в России: карнавальный мотив смерти-рождения в акциях протеста 2011–2013 гг. // Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 129–149.

<sup>2</sup> Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992.

## ЧЕЛОВЕК НЕПОКОРНЫЙ НА ФОНЕ «КРОМЕШНОГО МИРА»

---

### 2.1. Образ «кромешного мира» в повести А. Солженицына «Раковый корпус»

Повесть «Раковый корпус» (1968) – одно из самых читаемых произведений А. Солженицына в Европе и Америке по сей день. Привлекает в тексте проблема онтологии человека, «голового человека», поставленного в предельную ситуацию<sup>1</sup>. Эта тема волнует писателя с первых эпических рассказов: Иван Денисович, Игнатич – ээки, люди, исключенные из мира действительной жизни, культуры, однако их усилиями возведена страна. Герой «Ракового корпуса» – интеллектual Костоглотов – связан с названными персонажами общей судьбой, но ему дано размышлять о ценности свободы и перспективах выбора, о природе зла – о том, о чем Иван Денисович только смутно догадывается. Не случайно в критике отмечено: «Костоглотов – самый сложный из солженицынских героев; он столь же упрямо храбр и независим, как Нержин из романа “В круге первом”, столь же живуч и полон внутреннего достоинства, как Иван Денисович, хотя круг его интересов шире, он более пытлив, вдумчив»<sup>2</sup>. Механизмы *самостояния личности* в запредельной для жизни ситуации – вот что интересует писателя.

Повесть «Раковый корпус» дает срез общества советской эпохи в целом, исследователи отмечают влияние на поэтику

---

<sup>1</sup> Махони Д. Апофеоз личности. Солженицын об «антропоцентризме» и истоках современного кризиса // Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974–2008: сб. ст. М.: Русский путь, 2010. С. 205–215.

<sup>2</sup> Мучник Х. «Раковый корпус»: судьба и вина // Солженицын: мыслитель, историк, художник. С. 558.

автора *минейной традиции*<sup>1</sup> и *летописного стиля*, текст сравнивают с «Повестью временных лет»<sup>2</sup>, подчеркивают связь с экзистенциальной проблематикой, актуальной в пороговой ситуации, когда герой находится между жизнью и смертью<sup>3</sup>. Сам образ больничной палаты как модели мироздания устойчив в мировой и отечественной словесности, отсылает к идеям Античности, Просвещения, когда складывается параллель между социумом и человеческим телом: «...так, уже Платон называет человека – полисом, в котором сталкиваются противоборствующие силы; Алкеон из Кротона сопоставляет телесное здоровье с равноправием, а болезнь – с монархией, тиранией одного элемента»<sup>4</sup>. Отсюда же соотнесение болезни и здоровья с политическим процветанием государства или его глубокими недугами. Не случайно А. Солженицын подчеркивает искусство диагностов, хирургов, работающих в раковом корпусе. Они спасают больных, отсекая опасную опухоль, так и общество должно двигаться к своему выздоровлению, оставляя в прошлом политическую тиранию, лагеря. Без покаяния за свершенные преступления исход невозможен. В этой же логике строится сюжет «Доктора Живаго» Б. Пастернака, где главный герой, уникальный диагност, выставляет страшный диагноз современности и ищет пути к спасению.

В палате ракового корпуса оказываются типичные представители послевоенного социума: *бывший зэк, лагерный охранник, молодой ученый, «маленький человек», задавленный*

---

<sup>1</sup> Терешкина Д.Б. Человек перед лицом смерти: минейный код повести А. Солженицына «Раковый корпус» // Терешкина Д.Б. «Четырехминей» и русская словесность Нового времени: монография. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. С. 253–260.

<sup>2</sup> Колобаева Л.А. «Река, впадающая в пески»? Художественные прогнозы А. Солженицына («Раковый корпус») // Солженицынские тетради. Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2012. Вып. 1. С. 143.

<sup>3</sup> Кривонос В.Ш. На границе миров: онтология пространства в «Раковом корпусе» А.И. Солженицына // Филологический класс. Научные доклады высшей школы. 2019. № 2 (56). С. 103–113.

<sup>4</sup> Видаль-Накэ П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире: пер. с фр. / под ред. С. Карпюка. М.: Ладомир, 2001. С. 278.

*страхом, и номенклатурный работник*, причем, ситуация, в которой они встречаются, нивелирует все звания и различия. Здесь они в положении *«голового человека»*, поставленного в предельную ситуацию ожидания смерти. В этом отношении *образ палаты* коррелирует с *образом лагеря*, где все решает роковой случай, что соотносится с логикой «новой прозы» В. Шаламова. Костоглов признается: «Минутами кажется, что опять вернулся в прежнюю жизнь, и нет ей конца. Самое томительное то, что сижу – без срока, до особого распоряжения»<sup>2</sup>. Провожая из больницы смеющегося, веселого Прошку, который уходит буквально без всего, «нагим», герой вспоминает: «Вот так вот, когда приходилось изредка, провожали и на волю». При этом больной и не подозревает, что обречен. Точно так же провожаемому из лагеря не говорили, что «сейчас, за воротами его арестуют опять»<sup>2</sup>.

Смех, балагурство в лагере, как и шутки в больнице, вписываются в парадигму изнаночного бытия (не-бытия). «Кромешный мир» лагеря представлен в тексте отраженно, его присутствие ощутимо в диалогах, воспоминаниях Костоглова, деталях, оценках окружающих, вырастающих до образов-символов. Среди черт, приобретенных героем в заключении, особенно выделяются мужество самостояния и «веселость», веселым он был, ибо «привык к потерям». По особой манере держаться, говорить, шутить Костоглов безошибочно выделяет тех, кто, как и он сам, были в лагере. Так, герой отмечает для себя «легко-веселый взгляд, промелькнувший у Льва Леонидовича», ведущего хирурга, к которому обращается в переломный момент лечения и которого ценит за «неогражденную манеру держаться», за доверие к больному в пороговой ситуации, когда правда о его состоянии звучит страшнее приговора в лагере. Это же интуитивное чувство «чужого», почти враждебного настораживает Костоглова в общении с Донцовой, он доверяет ее профессионализму врача, но понимает, что

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус: повесть // Солженицын А. Малое собр. соч. М.: ИНКОМ, 1991. Т. 4. С. 254.

<sup>2</sup> Там же. С. 107.

«подпольный», лагерный мир для нее за пределами, необъясним, значит, и экзистенциальное напряжение бывшего ээка, умеющего жить в непосредственной близости со смертью, принимать ответственность за собственное будущее (как согласие на то или иное лечение), ей не понять. Одна из санитарок, у которой муж арестован, считает лагерь страшнее ада, пребывание там исключает любые приметы реальности: «Все литературные трагедии мне кажутся смехотворными по сравнению с тем, что переживаем мы, – настаивала Елизавета Анатольевна. – Аиде разрешено было спускаться к дорожному человеку и с ним вместе умереть. А нам не разрешают даже узнать о нем».

Исторические события, предчувствие «оттепели» – скорее фон, на котором разворачиваются личные трагедии больных. Для А. Солженицына в бытии есть уровень Проведения, смысл которого для человека закрыт, ибо стратегия мира управляется Божьим Промыслом, но на уровне частной жизни личности есть свобода трактовки, самоопределения (выработки нравственной шкалы поступков). Собственную историю больные переживает по-разному: от ужаса и страха перед неизбежным до благодарности судьбе за каждый прожитый день и смирения (смирение – одна из ключевых категорий минейного кода, важного в тексте).

Само положение в больнице как инопространстве, где герои сталкиваются, вступают в диалог с Другим – скрытой частью своего собственного Я, ведет к субличному познанию. Этот процесс драматичен, социальная маска персонажей не выдерживает натиска, страха перед Другим как собственной Тенью. «Тень хранит и манифестирует все ненавидимое в себе самом и других, оттоггаемое и как будто подлежащее уничтожению. В действительности она прячет это от разума, требуя осознания и интеграции в целостное “я” для достижения полноценной жизни»<sup>1</sup>. Костоглолов понимает свою ситуацию

---

<sup>1</sup> Исмиева В.М. Диалоги с Другим: театр и лабиринт (на материале художественного кинематографа 1960–2010-х годов // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 391.

тяжелобольного как новый вызов, сражение с роком, освобождающее от суеты настоящего: «У меня вот нет ни хрена – и я горжусь этим! И не стремлюсь! И не хочу иметь большой зарплаты – я ее п р е з и р а ю!»<sup>1</sup>.

Номенклатурный работник Павел Николаевич Русанов относится к своему новому положению «голового человека» как к нелепой ошибке судьбы, искажающей его выверенный, успешный путь: «Нужна была поддержка, а его в яму сталкивали. В несколько часов Русанов как потерял все положение свое, заслуги, планы на будущее – и стал семью десятками килограммов теплого белого тела, не знающего своего завтра»<sup>2</sup>. Прежняя жизнь, налаженный быт – «все это за несколько дней отделилось от него и оказалось п о т у с т о р о н у опухоли». Ситуация *прямой* встречи «с самим собой», лишенным чинов и званий, «голым»<sup>3</sup>, для него невыносима, он старается заслониться от нее любыми способами: от самообмана (знал «твердо, что он теперь не умрет») до веры в мифы, чудеса медицины. Герой готов на все, чтобы переложить ответственность за собственную судьбу на врачей, близких и даже тех, кого он сам когда-то предал, оклеветал, довел до самоубийства. Ужас от безысходности собственного положения испытывает и рабочий Ефрем Поддуев, всю жизнь стремившийся к земным радостям (деньги, женщины, смена мест), застигнутый болезнью врасплох: «Рак людей любит. Кого рак клешней схватит – то уж до смерти»<sup>4</sup>. К пороговой ситуации он не готов, беспомощен («выше сил»), одинок, лишен слов утешения: «Все было переговорено – а все не то».

Особенно стоит упомянуть о мотиве *женской наготы* в повести, что разрешается через параллель лагерь – больница. В лагере молодая женщина обречена на страх, унижения, при сопротивлении – на смерть: «Если ее где-нибудь по дороге в воронке не изнасилуют блатные – впрочем, они всегда

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 350.

<sup>2</sup> Там же. С. 13.

<sup>3</sup> Седакова О. Маленький шедевр: «Случай на станции Кочетовка» // Между двумя юбилеями. С. 325.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 13.

успеют это сделать и в лагере, – в первый же вечер лагерные дармоеды, какие-нибудь кобели нарядчики, пайкодатчики подстраивают так, что ее поведут голую в баню мимо них. И тут же она будет назначена – кому»<sup>1</sup>. С мотивом болезни, рока связан и мотив вынужденной кастрации. Совсем юная Ася, еще недавно полная надежд, ждет операцию по удалению правой груди, ей важно, чтобы хоть кто-то запомнил ее красивой, прежней: «Она раздернула халат, да он сам уже не держался, и, снова кажется плача или стоня, оттянула свободный ворот сорочки – и оттуда выдвинулась ее обреченная правенькая <...>. Никто не входил, и он обцеловал это нависшее над ним чудо. Сегодня – чудо, а завтра – в корзину»<sup>2</sup>.

Своеобразную альтернативу идее униженной, оскотиненной Красоты составляет образ «*девушки за пальцами*», который примеряет на себя медсестра с символическим именем – Зоя (жизнь). В момент вышивания ею любитесь Костоглов: «Она клала стежок к стежку, давая ему полюбоваться. Она смотрела в вышивание, а он – на нее. В желтом свете лампы отсвечивали призолотой ее ресницы. И отзолачивал открытый уголок платья»<sup>3</sup>. Образ включен в широкое культурное поле: мифы о Богине судьбы, прядущей нить жизни; Софии-Премудрости, украшающей мир; женские образы русской классики. Софиологический контекст стоит выделить, сближение Софии с грядущей, «горней» Россией задано уже в XVII в.<sup>4</sup> и, безусловно, значимо в творчестве А. Солженицына в целом<sup>5</sup>. Интересен в этой транскрипции портрет доктора Веры Гангарт (Веги), награжденной удивительной грацией, «порхающими руками», что отсылает к образу Лары из романа «Доктор Живаго». Ее забота вселяет надежду в главного героя. На идеи софиологии Вл. Соловьева в разговоре с Костогловым ссылается больной Шулубин,

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 341.

<sup>3</sup> Там же. С. 36.

<sup>4</sup> См.: Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 113.

<sup>5</sup> См.: Тредголд Д. Интеллектуальные предшественники Солженицына // Солженицын: мыслитель, историк, художник. С. 241.



излагая теорию «нравственного социализма»: «Например, Владимир Соловьев довольно убедительно доказывает, что можно и нужно экономику строить – на основании нравственности»<sup>1</sup>.

Больница – амбивалентное пространство, испытывающее человека, в символическом контексте близкое *Чистилищу*. Раковый корпус занимает срединное положение между *лагерем*, ассоциирующимся с адом, мышеловкой-лабиринтом, и провинциальным *городком*, который связан с надеждами на свободу. В палате темно, тяжелый воздух, слышны стоны больных, но сад, где встречаются с родными, гуляют, напоминает утраченный рай. Соответственно, не только врачи, но и иные силы борются за жизнь, душу человека: *дьявол* и *ангел-хранитель*. Образ врача традиционно коррелирует с образом *трикстера* по принципу инаковости, пороговости существования: «Врач выступает не столько как индифферентный Другой, сколько как проникающий в приватное пространство пациента Чужой»<sup>2</sup>. «Вплоть до наступления Нового времени образ врача выступал образцом трикстера», появляющегося в предельной для человека ситуации эпидемии, смерти. «С незначительными изменениями образ врача-трикстера перешел в раннее Новое время»<sup>3</sup>. И позднее, когда «фаустианская парадигма» сменяется на идею публичности профессии врача, черты трикстерства остаются принципиально важными для нее.

В повести до палаты больных провожает медсестра со знаковым именем Мария: «Ни улыбки, ни привета не излучало ее смуглое иконописное лицо. Высокая, худая и плоская, она ждала его, как солдат, и сразу же пошла верхним вестибюлем, показывая, куда»<sup>4</sup>, на обходе она держится так, словно «для нее обход был как для дьякона богослужение». Один из пациентов «смотрел на врача со строгим проницанием,

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 376.

<sup>2</sup> Лебедев В.Ю., Фёдоров А.В. Врач как другой в контексте «эрозии приватности»: общество, культура, искусство // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 47.

<sup>3</sup> Там же. С. 48.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 11.

как иконный отрок»<sup>1</sup>. Девушка сидит на больничной койке словно «желтоволосый тающий ангел, руками нельзя прикоснуться»<sup>2</sup>. Основной сюжет повести и реализуется в стилистике «предстояния перед смертью», которая универсальна для всей мировой литературы<sup>3</sup>. «Индивидуальная встреча со смертью становится главным тематическим лейтмотивом минейного кода повести»<sup>4</sup>. Не случайно текст столь насыщен интертекстуальными связями, отсылающими к опыту классиков, обратившихся к данной теме (в поле рефлексии попадают Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Бунин, А. Чехов, Б. Пастернак).

## 2.2. Костоглотов как «голый человек» – стратегия воплощения образа

Различные топосы соединены друг с другом движением главного героя – бывшего зэка Костоглотова, пришедшего в больницу умирать. Путь героя пролегает не столько между лагерями, городами, больницами, сколько между вечностями – он шел от врача «и думал, что идет между двумя вечностями. С одной стороны – список обреченных умереть. С другой стороны, в е ч н а я ссылка. Вечная, как звезды. Как галактики»<sup>5</sup>. В земном измерении крайние точки этого пути – *лагерь* (ад) и *город*, само возвращение в который осознается по аналогии с воскресением. Умиравшего героя застают лежащим на *пороге* больницы: «...близь большой лестницы вытянулся долговязый мужчина в сапогах, изрыжевшей солдатской шинели, а в ушанке – гражданской, тесной ему, однако тоже натянутой на голову»<sup>6</sup>.

Само положение на пороге, как на кресте (излюбленное у героев Ф. Достоевского), отсутствие вещей, оставленность –

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 319.

<sup>2</sup> Там же. С. 113.

<sup>3</sup> Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М.: ОГИ, 2005. С. 23.

<sup>4</sup> Терешкина Д.Б. Человек перед лицом смерти: минейный код повести А. Солженицына «Раковый корпус». С. 258.

<sup>5</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 74.

<sup>6</sup> Там же. С. 57.

символичны, заставляют вспомнить образ *акакии* – мешочка с пылью, означающего в христианской традиции ничтожество бренного человека, не случайно один из устойчивых атрибутов героя – «гоголевская» шинель. В пороговом положении, на краю жизни и смерти, человек не принадлежит времени, он свободен от прошлого и еще не обрел будущее. Порог – «особое экстерриториальное пространство... лишенное качества – все качественные характеристики принадлежат жизни по ту или другую стороны порога. Это место дистанции ко все другим пространствам, место внеаходимости... прежде всего для размышлений и решающего выбора»<sup>1</sup>. Больница, по сути, тот же порог, перекресток, здесь человек выходит из социальной скорлупы, остается один на один с Судьбой.

История Костоглотова полемически развернута и в сторону текстов М. Горького, на вопрос врача «Кто вы такой?» распластанный на полу больной отвечает: «Че-ло-век», – звучит это отнюдь не гордо, но тихо, безразлично и безнадежно. На уровне авторской наррации полемика с М. Горьким принципиальна, ссылки на идеи «буревестника революции» вложены в уста отрицательных персонажей, отличающихся пошлостью суждений (кадровик Русанов, его дочь – начинающая поэтесса Авиета, имя девушки «ассоциируется с “авиацией”, которая в начале 1930-х, когда у Русановых родилась девочка, являла собой символ сверхпрогресса»<sup>2</sup>).

Раннее утро, когда выздоравливающий Костоглотов оставляет раковый корпус, сопоставлено с новым рождением мира: «Это было утро творения! Мир сотворялся снова для одного того, чтобы вернуться Олегу: иди! живи!»<sup>3</sup>. Чтение книг, влечение к женщинам, переживаемые в больнице, – этапы восхождения из «кромешного мира» к пределам свободы как личного выбора и ответственности за него. Принципиальную роль

<sup>1</sup> Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтические аспекты границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016. С. 209.

<sup>2</sup> Немзер А. Литературная девушка. О ключевом эпизоде повести А. Солженицына «Раковый корпус» // Знамя. 2018. № 12 (35). С. 147.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 412.

здесь играют врачи (милосердие дарует «голому человеку» статус личности<sup>1</sup>) и женщины, ставшие дорогими (Зоя – Вега). Исход из лабиринта («мышеловки», в тексте) есть разгадывание хранящейся там тайны «смерти-жизни»<sup>2</sup>, простирающаяся к герою «путеводная» рука – крыло – врача Веги (звезды) – один из ключей к победе над «кромешным миром». Отсюда же стремление Костоглотова устроить семью, найти Хозяйку дома как жизни, преобразить (излечить себя). Во время прогулки по городу ему дано «придорожное откровение»<sup>3</sup> о ценности пространства дома: «Но сразу понял Олег и принял восточный замысел: как ты живешь – знать не хочу, и ты ко мне не заглядывай! После лагерных лет, всегда на виду, всегда ошупанный, просмотренный и подгляженный, – какой лучший образ жизни мог выбрать для себя бывший арестант?»<sup>4</sup>.

Пребывание в раковом корпусе связано для больных с решением последних, «проклятых вопросов» о смысле жизни и смерти. Контекстом для размышлений служит народный рассказ Л. Толстого «Чем люди живы?», который обсуждают в палате. О влиянии творчества Л. Толстого на художественный мир А. Солженицына существуют отдельные исследования<sup>5</sup>. Сюжет рассказа связан с путешествием Ангела на землю для постижения сокровенных вопросов бытия: «Что есть в людях, чего не дано людям и чем люди живы». Провинившийся перед Господом ангел «наг и бос», оказывается в том же положении отверженного, «голого человека», познает страх, одиночество, холод, голод. Его находит в часовне

---

<sup>1</sup> См.: Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992.

<sup>2</sup> Фарыно Е. Окны мелом забелены. Хозяйки нет (Из археопэтики «Доктора Живаго») // Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005. С. 150.

<sup>3</sup> Путь в текстах А. Солженицына «представляет собой не одиссею, а паломничество. Важна не дорога, а придорожное откровение». См.: Николсон М. Дом и «дороженька» у Солженицына // Между двумя юбилеями. 1998–2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: альманах. М.: Русский путь, 2005. С. 275.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 415.

<sup>5</sup> См.: Темпест Р. Толстой и А. Солженицын: встреча в Ясной Поляне // Между двумя юбилеями. 1998–2003. С. 393–409.

бедный сапожник, делится с ним одеждой, хлебом, приводит в дом, ибо верит, что нанес «на него Бог, а то бы пропасть». Жена происходящим недовольна – и сами бедны. Семен же взывает к ее доброте, убеждая тем, что все люди смертны: «Утиши ты свое сердце. Грех, Матрена. Помирать будем»<sup>1</sup>. Хозяйка «накормила, напоила, пожалела» странника, и тот обещает: «Спасет вас Господь!». Присутствие среди людей открывает ангелу тайну их жизни – это *любовь*: «Жив всякий человек не заботой о себе, а любовью»<sup>2</sup>.

Следование евангельским заповедям, по мысли автора, и есть путь к воскресению, обретению себя истинного. В «Красном Колесе» эту тайну, данную Ангелу, фактически открывает сам Л. Толстой при встрече с Сашей Лаженицыным, наставляющий гимназиста, что нужно «служить добру. И через это создавать Царство Божие на земле». Рассказ «Чем люди живы» и становится нравственным камертоном, по отношению к которому самоопределяются герои повести. Текст, однако, довольно слабо сцеплен с конкретной бытийной ситуацией, существует как бы отдельно от сюжетного действия, выступая репрезентацией ключевой идеи автора.

Рассказ Л. Толстого Ефрем Поддуев понимает как собственный приговор. Его жизнь встает в памяти чередой жестокостей и обманов: «И ничем таким, что весит, Ефрем не мог от этого загородиться»<sup>3</sup>. Герой уходит из больницы и умирает на вокзальном перроне – перекрестке, месте, где обереги, молитвы не действуют. Больной Русанов, привыкший к жизненному комфорту, не задающий себе нравственных вопросов, после обсуждения текста видит сон о Страшном Суде, о путешествии на «тот свет». Перед ним встают лица тех, кого он предал, оклеветал. Причем герой не помнит причин собственных преступлений, ставших следствием служебного рвения. «Встречи же с умершими призваны были побудить его помнить и не забывать, что и он смертен; он должен был переосмыслить и заново оценить

---

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М.: ГИХЛ, 1937. Т. 25. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 24.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 180.

свою жизнь с этой точки зрения. Ведь впереди его, заболевшего смертельной болезнью, ожидали, хоть он и пытался спрятаться от встречи с самим собой, умирание и смерть»<sup>1</sup>. Свой шанс на покаяние Русанов не способен принять, постигнуть. И только после формальной беседы с дочерью Авиетой, уверяющей, что доказательства вины отца уничтожены, герой успокаивается. Автор, однако, устами врачей как «стражей порога» проговаривает неотвратимость скорого возмездия. Так, А. Солженицын оспаривает заповедь Л. Толстого об изначальной доброте человека, Русанов подл не по незнанию, он творит зло осознанно.

Полемика с Толстым продолжена и в «Красном Колесе», Саня Лаженицын хочет знать, насколько приложимы максимы Л. Толстого к его современнику, подчиненному идеологическому императиву. Заметим, прообразом героя стал отец писателя – в юности убежденный толстовец. В романе Толстой и гимназист встречаются в переломные моменты собственной судьбы – для Толстого 1910 г. – острый кризис в семье, провоцирующий последующее бегство из имения, Саня же приезжает в Ясную Поляну после решения отправиться на фронт. Его опыт уже сейчас расходится с заповедью Л. Толстого о любви к ближнему как основе гражданского общества. Современный «бунтующий человек», движимый бюрократическим фанатизмом или революционной идеей, сеет зло с энтузиазмом и методично. Ход истории, увы, подтвердит правомочность наблюдений героя А. Солженицына.

Особое место в «Раковом корпусе» занимает образ философа Шулубина. Он спешит поделиться с Костоготовым своей болью накануне операции. Шелубин называет себя «маленьким человеком», облик героя «как скульптура потерянности». Он оставлен родными, близкими, ради которых пожертвовал всем: «...я спасся только тем, что гнул и молчал», «то молчал для жены, то молчал для детей, то молчал для грешного своего тела»<sup>2</sup>. Одиноким человеком на скамье

<sup>1</sup> Кривонос В.Ш. На границе миров: онтология пространства в «Раковом корпусе» А.И. Солженицына. С. 106.

<sup>2</sup> Там же. С. 372.

в парке, напоминающий «сумасшедшего ворона» – пророка, утратившего дар, символизирует историческое фиаско сломленного поколения. Выбор Шулубина, обернувшийся чередой утрат, отречений (от коллег-ученых, от негодных книг, от науки), прямо противоположен судьбе Костоглотова, сохранившего бесстрашие духа в лагере и перед угрозой смерти в больнице. Не случайно именно Олег принимает последний вздох умирающего, повторяющего на смертном одре: «Весь не умру <...> Не весь умру».

Вослед позднему Л. Толстому, автор «Ракового корпуса» формирует свой взгляд на соотношение *прошлого, настоящего и будущего* в судьбе человека. Будущее понимается не как отдельные события, факты, но некая смысловая композиция, единство связей, символически сопоставимых с образом асиста окрест Богородицы-Софии, который видит Николенька в финале «Войны и мира»<sup>1</sup>. Прошлое (память) предстает пространству будущего, без памяти личность не существует, поступок человека определяет непрерывность истории. Обычная хронология в этой концепции превращается в сумму «смысловых» следов-поступков, открывающих провиденциальное. Проповедь Л. Толстого позволяет А. Солженицыну показать, как ущербность бытия преодолевается этическим творчеством личности. Свидетельство тому – образ семьи Кадминых, переживших арест, лагеря, сумевших и в ссылке создать *дом-ковчег*, где находят укрытие от власти «кромешного мира» люди и звери.

Описание бытия персонажей близко героям Н. Гоголя («Старосветские помещики») и самого А. Солженицына. В этом ряду Матрена и ее двор-ковчег; Захар-Калита, хранящий Куликово поле. Мотив ковчеха будет прошивать роман «В круге первом»: от образа замка святого Грааля, видения разрушенной церкви над Москвой-рекой до каменной тюрьмы, преобразившейся ночью в храм-ковчег, плывущий над городом: «Отсюда, из ковчеха, уверенно прокладывающего путь сквозь тьму, легко озирался извилистый заблудившийся поток проклятой Истории – сразу весь,

---

<sup>1</sup> Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1992. С. 11–12.

как с огромной высоты, и подробно, до камешка на дне, будто в него окунались»<sup>1</sup>. В «Раковом корпусе» поселок Уш-Терек, где поселяются Кадмины, отмечают три тополя, что видны издалека. Исключительность деревьев (аналога «древа мирового») подчеркнута их древностью и редкостью: «А больше такие не принимаются»<sup>2</sup>. В этой же парадигме цветущий урюк, который видит Костоглотов на пути в город и укрепляется в любви к миру. Автор, описывая быт Кадминых в «землянке-развалюшке с огородом», маркирует его усадебными атрибутами: круглый стол, самодельный абажур, превративший «глинобитную землянку в роскошную гостиную предпрошлого века». Вечерами здесь звучит «музыка, райская для арестантского уха». «Восприятие ссыльной жизни со смехом, с постоянной радостью у Олега сложилось больше всего от супругов Кадминых»<sup>3</sup>.

Энергичная забота хозяина о приусадебном участке напоминает историю «старого князя Болконского со всеми Лысыми Горами и особым архитектором»<sup>4</sup>. Символично, что и Костоглотов занимается землеустройством, ассоциативно связан с судьбой толстовского Левина<sup>5</sup>. Возделывание своей земли, устройство души-дома в повести сакрализованы, позволяют, как и у Л. Толстого, закрепиться и удержаться в обваливающейся реальности, сохранить статус личности<sup>6</sup>. В этой же парадигме имение «старого доктора» Орешникова, куда «автобус не подходил близко». Размышления героя о смысле бытия перекликаются с откровением толстовского ангела: важна не столько историческая деятельность, сколько сохранение образа вечности, «зароненное каждому».

---

<sup>1</sup> Солженицын А. Собр. соч.: в 7 т. М.: Центр «Новый мир», 1991. Т. 1. С. 342.

<sup>2</sup> Солженицын А. Раковый корпус. С. 229.

<sup>3</sup> Там же. С. 234.

<sup>4</sup> Там же. С. 237.

<sup>5</sup> Значимо, что и Левин, и Костоглотов – герои, судьба которых вбирает автобиографические черты их создателей.

<sup>6</sup> См.: Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сб. науч. тр. Новосибирск: СО РАН, 1998. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 38–48.



Ключевым символом судьбы, организующим повесть А. Солженицына, становится *пещера-лабиринт*, по которому человек скитается в поисках смысла бытия. Каждый сталкивается с «идолами пещеры», ловушками, тупиками, чудовищами и, в зависимости от сделанного нравственного выбора, либо остается пленником «кромешного мира», либо обретает перспективу Ковчега. Путь Костоглотова, начавшийся в аду/лагере, передан через метафору восхождения/полета. Во время прогулки по городу герой переодевается в чистую одежду и буквально распрямляется: «Ведь это же наслаждение – надеть в сумерках белую рубашку <...> и пойти по главной улице поселка»<sup>1</sup>. Во время разговора с любимой женщиной – Вегой – «Олег взмыл и полетел по сумасшедшей параболе... над одной пустыней своей жизни, над второй пустыней своей жизни и перенесся в давнюю какую-то страну. В страну детства!»<sup>2</sup> Ассоциативная связь с образами птицы и пустыни указывает на *поэтический, пророческий* дар, который открывается герою. На этом фоне символическая фигура Шулубина, похожего на «большую птицу, – с крыльями, обрезанными неровно, чтоб она не могла взлететь». И динамика образа Ефрема Поддуева сводится к постепенной утрате свободы движения, превращению в «живой труп», что (кроме болезни) объясняется и нравственной слепотой.

Итак, повесть А. Солженицына есть вариант классического «нон-фенито», главный герой, прошедший испытания, преодолевший пределы «кромешного мира», двигается в направлении к дому-ковчегу Кадоминых. Его жизнь только начинается: «Другие не дожили. А он дожил. И вот от рака не умер. Вот и ссылка уже колетя как яичная скорлупа. Он вспомнил совет коменданта жениться. Все будут скоро советовать»<sup>3</sup>. По сути, текст А. Солженицына исследует причины самостояния человека в проекции Вечности и в истории, к важнейшим из них относятся нравственная высота, воля и доверие к бытию. Текст демонстрирует перспективу воплощения/воскресения «голого человека» со дна жизни, в основе которой идеи *самостояния* и *милосердия*.

---

<sup>1</sup> Солженицын А. Раковый корпус. С. 233.

<sup>2</sup> Там же. С. 289.

<sup>3</sup> Там же. С. 455.

ТРИКСТЕР В ОКРЕСТНОСТЯХ  
ТРАДИЦИОНАЛИСТСКОЙ ПРОЗЫ

---



## ОБРАЗЫ ДВОЙНИКОВ В ТЕТРАЛОГИИ Ф. АБРАМОВА «БРАТЬЯ И СЕСТРЫ»

---

### 1.1. «Близничная пара» – варианты художественной реализации

В тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978) – ключевой книге одного из основоположников литературного традиционализма XX в. Ф. Абрамова – широко представлен *русский тип двойничества*, своеобразие которого впервые описал А. Панченко, утверждая, что корни русского двойничества восходят к эпохе Ивана Грозного, разделившего страну на земщину и опричнину, каждая из которых воспринимала противостоящую культуру как антипод, антикультуру<sup>1</sup>. Двойничество в таком прочтении трактуется как *национальная мифологема*, объясняющая в том числе особенности исторического развития страны. Через модель двойничества осваивается политическая, социальная действительность, минимальная структура человеческого сообщества: «один-другой». Сразу подчеркнем, проблема расколотости русского мира как глубоко трагическая остро осознавалась именно традиционалистами, прежде всего Ф. Абрамовым, В. Шукшиным и В. Распутиным. О творчестве Абрамова в этом контексте пишут современные критики, обсуждая ключевой для поздней прозы автора образ Махоньки из «Чистой книги»<sup>2</sup>. Нас в данном контексте будет интересовать один из центральных образов тетралогии «Братья и сестры» – образ Егорши Ставрова, который изначально

---

<sup>1</sup> Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. С. 145.

<sup>2</sup> Галимова Е. Почему все-таки Махонька? К проблеме эпопейности прозы Федора Абрамова // Творчество Федора Абрамова в контексте эпохи: материалы Междунар. науч. конф. «Братья и сестры в русском доме: творчество Федора Абрамова в контексте литературной и общественной жизни XX–XXI веков / сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова. Архангельск: САФУ, 2020. С. 45–60.

выступает как *трикстер*, *двойник культурного героя* – Михаила Пряслина, судьба которого и скрепляет текст<sup>1</sup>.

В истории отечественной словесности проблема *двойничества* – одна из центральных. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» (1979) подробно пишет о «развенчивающем двойнике», который появляется путем пародирования<sup>2</sup>. Такой персонаж принадлежит «изнаночному», «шутовскому», «карнавальному» миру. «Бахтинская концепция в существенных приложениях стала метаязыком описания демонической действительности, демонического творчества и сатанинских режимов жизни. Он писал о том, как понять этот тип реальности и как выжить в Апокалипсисе», – уточняет К. Исупов<sup>3</sup>. Появление двойников, шутов в литературе, как правило, связано со сменой культурной парадигмы, развивается на грани миров: природы и социума, женского и мужского, живого и мертвого. С этим связано и утверждение О. Фрейденберг о персонификации смерти в образе шута<sup>4</sup>. Для Е. Мелетинского самой древней формой двойничества признается «сосуществование культурного героя и трикстера в одном лице или в виде двух братьев»<sup>5</sup>. В русской литературе классиками темы принято считать Н. Гоголя, Ф. Достоевского и А. Белого, в произведениях которых переосмыслена романтическая модель двойничества. Подчеркнем, именно Е. Мелетинский соотносит мотив двойников в русской литературе с архетипической моделью вечной борьбы космоса и хаоса, придавая ему глубинную содержательность и связь с национальным менталитетом.

В работе Д. Лихачева и А. Панченко «Смеховой мир Древней Руси» (1976) двойничество понимается как эксцесс, «жизнь как-нибудь», которая обязательно вступает в противоречие с логикой «народной жизни», утверждаемой целостность, полноту

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Поэтика двойничества в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18, № 4. С. 263–283.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979.

<sup>3</sup> Исупов К. Тезисы к проблеме «М.М. Бахтин и советская культура» // Бахтинский сборник. М.: Лабиринт, 1997. Вып. 3. С. 7.

<sup>4</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

<sup>5</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 82.

бытия. В рассуждениях А. Панченко усиливается акцент на мотиве катастрофы, надрыва, когда границы добра и зла нарушены, миру грозит хаос, ужас раздвоения жизни. Специалисты считают, что «чистое двойничество в серьезной литературе к началу XX в. оказывается в значительной мере исчерпанным»<sup>1</sup>. Тем интереснее его воплощение в творчестве знаковых художников второй половины XX в., к которым мы относим и Ф. Абрамова.

Уже при первом появлении Егорши Ставрова в романе «Две зимы и три лета» (1968) подчеркивается своеобразие его внешности: голова «в мягкой кудели белых волос», необыкновенно подвижен и практичен: «Был Егорша невысок, худощав и гибок, как кошка»<sup>2</sup>. Кудри в фольклоре – символ богатырской силы, перспективы подвига, в поэтике Ф. Абрамова – еще и указание на лирический склад характера, жажду душевного праздника, гармонии с бытием<sup>3</sup>. После работы на лесозаготовках в тяжелейшую военную пору Егорша буквально перерождается – «сам первый пахатник стал. Глаз синий в щелку, голову набок, и лучше с ним не связывайся – кого угодно в краску вгонит»<sup>4</sup>. Он и передвигается «легкой, развинченной походкой», выдающей кукольную, марионеточную природу образа. Неизменный атрибут героя – *гармонь*: «На одном плече багор, на другом – гармонь»; ему свойственна веселость, вплоть до безрассудства: «Но не в его характере было долго унывать: сегодня не выгорело, в другой раз выгорит»<sup>5</sup>.

Названный брат и невольный соперник Егорши – Мишка Пряслин – во всем ему противоположен: высок, обладает, как и его отец, яркой красотой, богатырской статью, непомерной

---

<sup>1</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество: монография; Миф как объект и/или инструмент интерпретации: сб. науч. ст. / под ред. С.З. Агранович, И.В. Саморукова. Самара: Медиа-Книга, 2014. С. 11.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. СПб.: Логос, 2008. Т. 1: Братья и сестры. Две зимы и три лета. С. 324.

<sup>3</sup> Пономарева М.Г. Особенности психологизма в творчестве Федора Абрамова // Федор Абрамов в XXI веке: материалы междунар. науч. конф. (24–26 февраля 2010). Архангельск: Поморский университет, 2010. С. 145.

<sup>4</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 325.

<sup>5</sup> Там же. С. 378.

силой: «И вот раз смотрел, смотрел вокруг – с кем бы померяться силенкой, кого бы на соревнование вызвать?.. Солнце вызвал... Давай, мол, кто кого?»<sup>1</sup>. Герой прямолинеен в суждениях, серьезен, надежен, с юности осознается односельчанами опорой крестьянского мира, «*гением места*»: «Егорша прошмыгнет под окошками – и не услышишь: всегда крадучись, всегда потайком. А Михаил идет – за версту слышно. Будто с землей разговаривает», – вспоминает Лиза Пряслина<sup>2</sup>. Если Михаил – воплощение *патриархального персонажа*, то Егорша – *трикстер*, зона обитания которого: граница миров. Их ссоры, драки происходят всегда в маргинальных пространствах: на лесозаготовках, в заулке около дома, на дороге. Почти неизменной причиной стычек становится желание Егорши проявить превосходство над соперником, пусть игровое, минутное: «Всяк в пример ему ставит этого Мишку. Хозяин. А он, Егорша, вроде для забавы у пекашинцев. Художественную часть им поставляет»<sup>3</sup>. Михаилу, однако, чужды азарт и правила игры.

Вплоть до кровавой драки с названным братом и своего исчезновения из Пекашино Егорша изображается почти всегда в паре с Михаилом или на его фоне, оттеняя серьезность, прямолинейность последнего. В истории персонажей много общего: гибель родителей, сиротство, раннее взросление, мастерство, они ухаживают за одними и теми же женщинами, в конечном счете Егорша становится мужем Лизки – сестры Михаила. До итогового романа «Дом» (1973–1978) в образе деревенского балагура преобладает *карнавальный элемент*, в союзе с Михаилом они символизируют единство крестьянского мира, неуничтожимость народного тела, которое гибнет и возрождается: «Со Ставровыми Пряслины жили коммуной, считай, всю войну, чуть ли не с весны сорок второго года. Они держали на паях корову, сообща заготавливали сено, дрова, выручали друг дружку едой»<sup>4</sup>. Самые тяжелые, страшные военные

---

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Дом. СПб.: Логос, 2008. Т. 2: Пути-перепутья. С. 441.

<sup>2</sup> Там же. С. 286.

<sup>3</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 639.

<sup>4</sup> Там же. С. 323.

будни, голод, сиротство пререзают шутки, проделки неунывающего Егорши, и жизнь возвращается в деревню: «Сейчас-то быть веселым да безуныным что. А ты попробуй смеяться, скалить зубы, когда с голоду и холоду умираешь. Егорша умел это делать – и в войну где он, там и жизнь», – вспоминает Петр Пряслин<sup>1</sup>. И великий труженик Михаил каждый приезд друга в деревню осознает как настоящий праздник: «Ведь у него, если честно говорить, только и веселья, когда приезжает Егорша»<sup>2</sup>. Карнавализация со времен Ивана Грозного и становится типом бытия, позволяющим выжить в страшной истории<sup>3</sup>.

Инициация персонажей связана с уходом из «своего» мира дома-деревни на лесозаготовки, в райцентр или город. В ином, «чужом» пространстве смеховое начало Егорши оказывается максимально продуктивным, помогая решать задачи, которые невозможно решить обычным, традиционным путем. Образ пекашинского весельчака сближается в этом контексте с героем-трикстером из повести Б. Можая «Из жизни Федора Кузькина» («Живой») (1964–1965), который один, сам отражает нападки целой армии чиновников, выполняя, по сути, богатырскую задачу. Во всех сложных положениях Егорша умеет договориться, найти нестандартный выход из ситуации, его «судьба» имеет важные совпадения со стадиями *карнавального протосюжета*: он приобретает свой статус посредством плутовских комбинаций, часто надевая маски представителей власти: «Егорша потолкался с недельку в райцентре, все разнюхал, повыведал, тому зубы заговорил, этому заговорил – сел на райкомовскую легковуху. И пошла писать губерния. Куда не заехал, куда не заявился – первый человек»<sup>4</sup>. Для Михаила, напротив, такая стратегия невозможна, он не умеет легко устраиваться в жизни, пользоваться случаем, его богатырская природа чужда суетности, требует открытых просторов, прямых путей и решений.

---

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 526.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 446.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Дополнения к Рабле // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 112–113.

<sup>4</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 443.



## 1.2. Калина Дунаев и Егорша – эсхатологический вариант двойничества

Желание выделиться, приобщиться к новой жизни сближает образ Егорши с фигурой знаменитого пекашинского революционера Калины Дунаева. История персонажей – испытание авторской идеи «нового человека», которая отражается в фокусе революционного и военного времени. Идея революции, преобразования мира соотносится в тетралогии с крещением Руси, церковным расколом XVII в. и реформами Петра I. Не случайно отец Калины «из колена Аввакумова», прозванный в деревне Иванушко-шатун за приверженность дороге, вечный поиск святой земли, отвечающий настроениям старообрядчества: «Всю жизнь по святым местам шатался, праведной жизни искал»<sup>1</sup>. Отец ищет чистые, благословенные земли, его сын с той же самоотверженностью строит рай на земле, на уровне авторского текста их судьбы сближены.

Ассоциативная связь образов Егорши и Калины подчеркнута внешним сходством. Калина возвращается с гражданской «весь в скрипучих ремнях, штаны красные... Как сатана повертывается. Жар за версту», – вспоминает его жена Евдокия. Егорша приезжает из райцентра на тракторе: «Громадный гусеничный трактор, рыча и вздрагивая, остановился в двух шагах от него. И вот тут-то все и увидели Егоршу. Вылез из кабины в кожаных рукавицах по локоть, спрыгнул на землю»<sup>2</sup>. Кожаные ремни, рукавицы – атрибуты «нового человека» в литературе конца 1920–1930-х гг., причем на уровне обывателей они воспринимаются как приметы антихриста, ассоциируются с людьми новой породы, необычных профессий (летчики, трактористы)<sup>3</sup>.

Калина и Егорша сходятся и в своем доверии к советским призывам и лозунгам, которые становятся жизненным ориентиром.

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 480.

<sup>2</sup> Там же. С. 467.

<sup>3</sup> Загидулина Т. Образ летчика в ортодоксальной советской литературе 30-х годов // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 1. С. 89–92.



При этом вымороченность газетного языка, фиктивность описанных там свершений не смущают, напротив, воля партии сакрализуется, заменяя веру в Бога. «Отсутствие покаяния при понимании совершенных ошибок (комплекс короля Лира) у Калины Дунаева и Подрезова в “Доме” Ф. Абрамова связано с трагической неразделимостью ошибок и верности абсолютам в их личном существовании. Но их идеалы неабсолютны, искажены и отбрасываются вместе с наличным в них абсолютном; обнаруженные путем осознания ошибки не становятся общезначимым опытом и обнаружатся повторением их потомками»<sup>1</sup>. Евдокия о муже: «Всю жизнь по газетам живет». Биография Калины обретает статус бытия только на фоне подвижнической жизни его жены – Евдокии-великомученицы, свидетельствующей: «Характеристиков-то у его ящик полон, в каждой газете к каждому празднику пишут, а я про жизнь сказываю»<sup>2</sup>.

Живое слово Евдокии, мотивированное традицией, и переводит историю красного коммунара, полную соблазнов, измен, парадоксов, на язык «малой жизни», когда становится очевидна гротескная сущность революционных преобразований в России<sup>3</sup>. Судьба женщины, наполненная страданиями, любовью и жертвенностью, подсвечена апокрифическим «Хождением Богородицы по мукамъ» (XII в.), на сюжетном уровне перекликается с «Житием протопопа Аввакума...», о чем существуют специальные исследования<sup>4</sup>. Особое значение приобретает параллелизм образов Евдокии-великомученицы и Лизы Пряслиной, обе отмечены *богородичными, софийными чертами*.

<sup>1</sup> Рыбальченко Т.Л. Антропологические акценты образа старика в русской прозе второй половины XX века // Время и творчество В. Распутина. История, контекст, перспективы. Иркутск, 2011. С. 226.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 380.

<sup>3</sup> Платт К. История в гротескном ключе. Русская литература и идея революции. СПб.: Академический проект, 2006.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Коммунар и страстотерпица как варианты жизненного самоопределения в романе Ф. Абрамова «Дом» // Характеры и судьбы: Проза Ф. Абрамова: сб. науч. ст. СПб.: Факультет филол. и искусств, 2010. С. 47–67.

Общим для судеб Калины и Егорши становится *мотив странствий*. «Мы, как цыгане, как перекасти-поле, покатались на юг», – рассказывает Евдокия. Революция и есть постоянный путь, когда все в движении и нет точки опоры в необъятном русском пространстве. Классический образец *революционного странствия* – «Чевенгур» (1927–1928) А. Платонова отразил вечный поиск «бесприютным пролетариатом» сказочного Беловодья<sup>1</sup>. В тетралогии «брачный сюжет», оттеняющий историю походов героев, лишен романтики, перифериен. Они женятся, чтобы обрести свободу от крестьянских обязанностей, оставить на попечение женщин дом. Шутовское, разгульное поведение Калины переводится в статус жития через мотивы страданий, ареста, лагеря и последующей личной аскезы.

Пережитое героем во имя обновления мира, дарует ему иной статус – *юродивого*, что соответствует логике *кризисного жития*. «Именно в сознании юродивого героя вызревает идея мгновенного нравственного переустройства мира»<sup>2</sup>, главным «жестом» юродивого и становится *юродское странствие*, составляющее юродское житие. Цель странствия – объединение единомышленников, способных пострадать за идею, нуждающихся в духовном наставлении, потрясении, чтобы узреть истину. Уход Калины из деревни, революционные свершения, как и возвращение к истокам, изначально заданы, в «дороге» и происходит обращение героя в подвижника<sup>3</sup>. Не случайно Михаил представляет Калину странником «с котомкой, с черным продымленным чайником» на пыльной проселочной дороге, в этом образе как символе исполненности судьбы сходятся линии отца и сына Дунаевых. В романе «Дом» Михаил выступает уже наперником Калины, опорой для страдающей Евдокии, что соответствует апокрифическому сюжету: в «хождениях по мукам» Богородицы ее проводником становится архангел Михаил.

---

<sup>1</sup> Гюнтер Х. Странничество как экзистенциальная категория у А. Платонова // Wiener Slawistischer Almanach. 2017. Т. 80. С. 153–175.

<sup>2</sup> Иванов В.В. Юродивый жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура Нового времени. СПб.: Наука, 1994. С. 108–109.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 93–102.

Дружба героя с Дунаевыми, его обязательное присутствие при рассказах Евдокии, которые он помнит во всех подробностях, направляя нить повествования, получают особый статус.

Одна из ключевых характеристик Егорши, как и Калины, – движение, герой изображается почти исключительно в пути, чему соответствует и род занятий – шофер. Он врывается в патриархальное пространство деревни то на машине, то на мотоцикле, то на тракторе, любит карнавные эффекты, жаждет любой ценой быть в центре внимания, «играючи идет по жизни», но ровно до того момента, пока за его спиной остаются родовой дом, семья, Пекашино. Именно Лиза чувствует двойственную натуру мужа и обладает даром умиротворения: «Бесполезно звать к Егорше, когда он вот так беснуется (она это знала по прошлому), – дай выкричаться, дай выпустить из себя зверя. И тогда делай с ним что хочешь, голыми руками бери – как голубь, смирнехонек»<sup>1</sup>. Уход Егорши из деревни – следствие эксцесса, вызов, он лишен высокой цели, в итоге выливается в бродяжничество, шутовство, глупость. Смешение ловкости, находчивости и глупости – одна из базовых черт образа трикстера: «Невозможно определить, где заканчивается хитрость и начинается глупость и какое из двух качеств преобладает»<sup>2</sup>.

Русские пространства поглощают и порабощают героя, история путешествий, по сути, превращается в историю предательств, соблазна, в которой человек заведомо обречен (сюжет «запродажи души»): «Сам сатана, сам дьявол вселился в Егоршу»<sup>3</sup>. Герой возвращается в Пекашино «неудачником», «горюном и бедолагой»: «За порог бойко, хотя и не очень твердо, переступил какой-то худявый, потрепанный мужичешко в капроновой шляпе в частую дырочку»<sup>4</sup>, напоминающей *шутовской колпак*. Колпак – знак карнавального сознания, элемент маскировки,

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 436.

<sup>2</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 251.

<sup>3</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 437.

<sup>4</sup> Там же. С. 418.

необходимый в ситуации духовного и социального кризиса<sup>1</sup>, герой и пытается спастись под колпаком с бубунцами. Друзья-собутельники оценивают ситуацию как трюк, фокус: «Как в цирке». Егорша утрачивает молодецкие признаки: «Дико, непривычно было видеть его лысым», становится суетен, криклив, смешон. В образе усиливаются *оборотнические черты*: «...Лиза с ужасом всматривалась в его бледное, облитое лунным светом лицо: да неужели это Егорша, ее муж»<sup>2</sup>. И чем очевиднее жизненное фиаско, тем упорнее герой играет прежнюю роль, пытается выглядеть то начальником, то деревенским Казановой, что усиливает комический эффект: «И вдруг прямо у нее на глазах стал охарашиваться <...> – всегда любил играть в начальников, – а потом уж и вовсе смешно: начал делать какие-то знаки левым глазом»<sup>3</sup>. В этой парадигме типологически близкими Егорше оказываются образы Ильи из повести «Последний срок» (1970) В. Распутина, героев-трикстеров позднего В. Шукшина: Анатолия Яковлева из рассказа «Дебил» (1971), утописта Князева из текста «Штрихи к портрету» (1973), «генерала» Малафейкина из одноименного рассказа (1972).

### **1.3. «Близничная пара» Фома и Ерема в контексте тетралогии**

На уровне христианского контекста «близничная пара» Михаил – Егорша включена в широкое семантическое поле. Егорша сравнивает названного брата с Христом: «И были видны белые, сверкающие на солнце ступни, и отсюда, с берега, казалось: человек идет по воде. – Ты как Христос расхаживаешь, – сказал Егорша и, очень довольный этим неожиданным для самого себя сравнением, рассмеялся»<sup>4</sup>. С Христом же в романе «Дом» сопоставляется образ революционера Дунаева («старичок с божницы»), что восходит к мифологизированному пониманию Христа

---

<sup>1</sup> Кормер В. О карнавализации как генезисе «двойного» сознания // Вопросы философии. 1991. № 1. С. 166–185.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 213.

<sup>3</sup> Там же. С. 431.

<sup>4</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман в 4 кн. Т. 1. С. 432.

как революционера, отдавшего жизнь за счастье народа, ознаменовавшего новую эру в истории человечества<sup>1</sup>.

По национальной христианской легенде, близнецом Христа был апостол Фома, имя которого имеет значение *Близнец* или «человек двоящейся природы»<sup>2</sup>. (Не случайна и двойная фамилия Егорши – Суханов-Ставров, отличающая его среди крестьян.) Легенда повлияла даже на иконографию Фомы. Апокрифические гностические «евангелия детства», известные на Руси с XIV в., приписывают именно Фоме: как близнец Иисуса он мог выступить свидетелем его ранних лет<sup>3</sup>. Фома занимает особое место среди апостолов, связанное с мотивом *недоверия*. Здесь обнаруживается редукция древнейшего смехового обряда. К шутовской обрядовости восходит и известный жест Фомы, имеющий магическую функцию ритуального воскрешения. Через этот рудиментальный смеховой элемент и могла возникнуть ассоциативная связь евангельского Фомы и скоморошьяго персонажа (героя лубка – Фомы). Такая «сцепка» образов Фомы-апостола, апокрифического Фомы и комического близнеца Еремы во всем семантическом разнообразии проявилась уже в романе Ф. Достоевского «Идиот». Заметим, что в роли «близнеца» и спутника Христа, «близнеца» и антипода Христа могут выступать и Иуда, и Антихрист – через мотив противостояния.

Если Михаил устойчиво ассоциируется с Христом, то Егорша семантически может быть отождествлен и с Иудой, и с Фомой (во всех коннотациях). Анфиса Петровна, узнав о желании Егорши разрушить дедовский дом, прямо говорит: «Тот иуда избу пропивает»<sup>4</sup>, ей вторит пекашинский «пророк» Евсей Мошкин, отказываясь от компании недавнего собутыльника: «Нет, нет, не буду на иудины деньги пить»<sup>5</sup>. Гибель родового

---

<sup>1</sup> Подлубная Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

<sup>2</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество: монография. С. 91.

<sup>3</sup> Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / редкол.: А.Ф. Окулов (пред.) и др. М.: Мысль, 1989. С. 130–150.

<sup>4</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 436.

<sup>5</sup> Там же. С. 530.

поместья оборачивается самоубийством Егорши – жестом Иуды. Понимая русский тип двойничества как имеющий эсхатологическую направленность, образ Михаила вызывает «обратную» ассоциацию с Еремой, имя которого, возможно, соприкасается с библейским Иеремией – пророком, не признанным соотечественниками. Если в войну Михаил был опорой односельчан, то новый председатель, прозванный «немец», определяет его конюхом. Фактическое отречение крестьян от Михаила как «гения места» грозит осквернением земли, утратой пространственной горизонтали, что в итоге и происходит.

#### **1.4. «Георгиевский комплекс» в аспекте проблемы двойничества**

Разрушение «деревенского лада», русский раскол (в историческом и религиозном смысле) актуализирует в тетралогии и еще один вариант двойничества: *Георгий Победоносец* и *Егорий-бедоносец*. Интерес Ф. Абрамова к фигуре св. Георгия зародился, видимо, еще в университете, первокурсником он занимался у М. Азадовского, собирал и записывал фольклор. Позднее жена писателя отметит его внимание к образу Победоносца: «Кстати сказать, упоминания святых не раз встречаются на страницах прозы Абрамова: Георгий Победоносец, Николай Чудотворец, Параскева-Пятница, Сергей Радонежский, Иоанн Кронштадтский»<sup>1</sup>. В этом отношении Ф. Абрамов вписывается в традицию, связанную с «георгиевским комплексом», его воплощением в литературе, представленной именами И. Бунина («Веселый двор», 1912), Л. Леонова («Гибель Егорушки», 1924), Н. Клюева («Погорельщина», 1928), В. Шукшина («Калина красная», 1972)<sup>2</sup>, предопределяет художественные открытия В. Распутина<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Крутикова-Абрамова Л. Федор Абрамов и христианство // Нева. 1997. № 10. С. 75.

<sup>2</sup> Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в системе национальной культуры («Георгиевский комплекс») // Николай Клюев: образ мира и судьба. Томск: ТГУ, 2000. С. 36–44.

<sup>3</sup> Ковтун Н. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина // Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики: монография. Красноярск: СФУ, 2012. С. 60–85.

На близость образов Егорши Ставрова и св. *Егория Храброго* указывает уже имя персонажа, его связанность с дорогой: «История человеческой цивилизации и культуры есть не что иное, как развертывание тайн и смыслов, данных в Имени»<sup>1</sup>. Герой изображается на машине, скачет на «железном коне», он же юношей устанавливает конек на крыше ставровского дома, придавая пространству вертикальное измерение, утраченное после гибели деревенской церкви: «Но, конечно, больше всего охов да ахов у пекашинцев вызвал охлупень с конем, который Егорша поднял на дом»<sup>2</sup>. В национальной традиции миссия Егория Храброго связана с принятием христианства. Характеристика святого отсылает к Большому стиху о Егории Храбром, изученному Б. Соколовым. Первая часть описывает историю мученика, отказавшегося от богатства и последовавшего к императору Диоклетиану – гонителю христиан. Праведник обращает в христианство императрицу, после чего его казнят. Сюжетное действие второй части – «Егорий на Руси» – начинается с воскрешения/возвращения героя. Он обращается к матери-царице Софии, просит у нее благословения на битву с «басурманом» – «царицей Демьянищем»<sup>3</sup>. В этом контексте актуализируются *богородичные черты* женских образов тетралогии: Евдокии-великомученицы, Анны Пряслиной, к которой Иван приходит свататься, «как верующий в церковь». Анфису Петровну односельчане сравнивают с Богородицей: «Богородица на землю сошла»<sup>4</sup>, Лиза Пряслина называет ее святой: «Да еще святая-то какая!»<sup>5</sup>.

Нарекая Егория «храбрым» калики подчеркивали исконное значение эпитета – борец за веру, подвижник. На пути святого, отправившегося на битву с демоном, встают препятствия –

---

<sup>1</sup> Раков А.В. Имя в «Беовульфе» // Творчество писателя и литературный процесс. Язык литературы и поэтика: межвуз. сб. науч. тр. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1995. С. 129.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 148.

<sup>3</sup> Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы. М.: Наследие, 1995. С. 130–150.

<sup>4</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 1. С. 70.

<sup>5</sup> Там же. Т. 2. С. 350.

горы, леса, реки, дикие звери, люди-варвары. Егорий преодолевает «заставы» не силой меча, но силой духа, Словом, он читает Евангелие, и мир покоряется ему. В этом контексте значима связь образа Егорши Ставрова со словом, его любовь к песням и прибауткам. В романе «Дом» речь деревенского балагура изменяется, вбирает городской сленг, заимствования, что на символическом уровне означает утрату дара Слова, способность отражать нечистую силу.

В каноническом образе Георгия Победоносца черты *героя-проповедника* христианской веры соединены с приметами мифологического *культурного героя*, преобразующего хаос в космос, творящего красоту (мотив мастерства)<sup>1</sup>. Отсюда же понимание миссии Егория как покровителя «христолюбивого воинства» и Москвы – столицы государственности. Духовные стихи о Егории Храбром широко почитались в сельской местности, особенно на Русском Севере<sup>2</sup>. Крестьяне славят Егория и как «скотного бога» (Юрьев день), у южных славян эта связь закреплена в культе «Зеленого Юрия». Мальчик, украшенный зелеными ветками, воплощающий св. Георгия, – ключевая фигура праздника, связанного с первым выгоном скота<sup>3</sup>. Не случайно именно Егорша в военное лихолетье приводит Пряслиным корову после смерти прежней Звездони, спасая семью от голода; устойчивая характеристика Лизы Пряслиной – зеленые глаза и «дух травный, вольный», свойственный и Михаилу. Интерес к судьбе св. Егория усиливается в «смутные времена», новый импульс развития сюжет получает в XVII в., когда перед нацией встают проблемы самоопределения в вере, кары за грех отступничества. Линия Победоносца предполагает особую связь Егория с конями (в подвиге драконоборчества он изображается как всадник), охраняя скотину и людей от хищников, святой выступает в русских поверьях

---

<sup>1</sup> Бахтина В.А. Борис Соколов и его неизвестный труд о русском духовном стихе // Б.М. Соколов. Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы. М.: Наследие, 1995. С. 20.

<sup>2</sup> Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. С. 112.

<sup>3</sup> Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 131–133.



«повелителем волков». В этом контексте служба Михаила на конюшне обретает дополнительный статус защиты.

Слом в образе Егорши Ставрова происходит после возвращения из странствий, связан с развоплощением, когда черты культурного героя замещаются волчьими, оборотническими признаками. Оборотень и олицетворяет «звериное, демоническое в природе человека, ненасытный, враждебный всему окружающему эгоизм, который дал повод и древним, и современным пессимистам для жесткого изречения: человек человеку волк»<sup>1</sup>. В фольклорных и художественных текстах, разрабатывающих «георгиевский комплекс», враги христианства связываются с волками, змеями и медведями как представителями хтонического мира. Окружение Егорши теперь напрямую ассоциируется с содомом, волчьей стаей, поводырем которой он сам и становится: «Собачонка отчаянно залаяла, а потом под общий смех и хохот залаял и сам Вася-тля: встал на четвереньки и гав-гав – с подвывом, с выбросом головы, не хуже своего песика. И вот от этого содома, надо думать, и очнулся лежавший на голом топчане возле двери справа Евсей Мошкин»<sup>2</sup>. Егорша не просто превращается в «худого Егорку», словами Н. Клюева, но позволяет разрушить дедовский дом-храм, бросается с ножом на Петра Пряслина, становится главным виновником гибели Лизы.

Единственный, кто прозревает в вернувшемся, опустившемся Егорше черты св. Георгия – Евсей Мошкин, в имени которого содержится указание на благочестие: Евсей от др.-греч. εὐσεβῆσιος – «благочестивый». В христианском именовании имя соотносится с несколькими раннехристианскими святыми, в контексте «георгиевского комплекса» важна аналогия с образом *Евсевия Никомидийского*, согласно преданию, придворного Диоклетиана, казненного в 303 г. по приказу императора-язычника. Последний выносит смертельный приговор и св. Георгию. По ряду источников имя Евсей понимается и как видоизмененное произнесение еврейского имени Йеошуа (Иисус),

<sup>1</sup> Hertz W. Der Werwolf. Beitrage zur Sagengeschichte. Stuttgart: Verlag von A. Kroner, 1862. P. 17.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 528.

что ставит героя в один ряд со страдальцами за крестьянский (как христианский) мир: Калиной Дунаевым, Мишкой Пряслиным, Лукашиным. Среди отличительных черт «русской святости» как раз и отмечают распространённость типа *святого-страстотерпца*, человека, принявшего мученическую смерть. Особенно ярко это проявляется в «житийных повестях» Русского Севера<sup>1</sup>, заметно повлиявших на художественный мир Ф. Абрамова.

Евсей, многие годы проведший в советских лагерях за приверженность старой вере, угадывает Егоршу, услышав знакомую речь: «Евсей поставил на топчан сбоку от себя стакан с вином, поискал глазами в красном углу Егоршу. Но Егорши там уже не было»<sup>2</sup>. Так вводится мотив *опустошения икон*, ключевой в «Погорельщине» Н. Клюева, «Старице Прошкиной» (1966) Б. Можаява, поздних текстах В. Распутина. На сюжетном уровне судьба пекашинского «пророка» соотнесена и с историей Калины Дунаева: арест, ссылки, лагеря, гибель сыновей на фронте, следование своей вере во чтобы то не стало. После ареста дом Евсея крестьяне разбирают на личные постройки, несколько венцов попадают и на усадьбу Михаила. Символически домом мученика становится деревня в целом (идея соборности), что перекликается с убеждением Калины, но на других основаниях: «Да, я за свой дом не держался, – сказал Калина Иванович. – Мне вся страна домом была»<sup>3</sup>.

В описании Евсея сочетаются черты *богатирства*: «широколобый, кряжистый, с тугими ребячьими щеками» – и приметы *юрода*: скитания «меж двор», нищета, слезливость, босоножие: «Без шапки. А летом еще и босиком»<sup>4</sup>. После встречи с Евсеем у Михаила крепнет уверенность в несокрушимости его судьбы: «Впечатление засмолевшего, забуревшего пня,

---

<sup>1</sup> Дмитриев Л.А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII–XVII веков. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1973.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 529.

<sup>3</sup> Там же. С. 481.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 473.

с которого, как вода, стекают и время, и всякие житейские невзгоды»<sup>1</sup>. Для односельчан же Мошкин остается «загадочным стариком», который «работой держится». Показательно *мастерство* героя, его искусство печника, хранителя огня (демиурга), защитника, позволившее ему выжить в аду, в лагере.

Если Евсей Мошкин сравнивается со «смоляным пнем» (усеченная вертикаль), то в описании избы Калины акцентируется близость с «высокой раскидистой елью», что «с незапамятных времен стоит, может, еще со времен Петра Великого, а может, и того раньше». Дом коммунара буквально возносится над другими постройками. Ель олицетворяет древо мировое, соотносится с семантикой креста. Она «вековечна», «буквой, крестом» здесь оставили метки все поколения пекашинцев, крона древа напоминает шатер, осеняющий мир (по аналогии с церковным куполом). Образ могучей ели, которую насельники кромсали «ножом и топором»: и «все зря, все впустую. Не терпело гордое дерево человеческого насилия. Все порезы, все порубы заливало белой серой»<sup>2</sup>, – отсылает к *чуду Лиддской Божьей Матери*, о котором пишет Э. Мекш<sup>3</sup>. Славяне на месте постройки нового дома устанавливали древо с иконой Божьей Матери, от этого места начинали класть печь, за которой обитал домовый. «Гордое дерево», не поддающееся ни ножу, ни топору, ассоциируется со столпом в *храме Лидды*, где расположен нерукотворный образ. По преданию, каменотесы, получившие приказ императора Юлиана Отступника уничтожить лик Богородицы, оказались бессильны – образ не исчез, а лишь углубился внутрь столба. Обращением к этому сюжету заканчивает «Погорельщину» Н. Клюев, для которого Лидда – город св. Георгия, где он и похоронен, – аналог мистического Китежа<sup>4</sup>. Функционально, атрибутивно образ

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман в 4 кн. Т. 2. С. 328.

<sup>2</sup> Там же. С. 378.

<sup>3</sup> Мекш Э.Б. Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева). Даугавпилс: Saule, 1994. С. 93–94.

<sup>4</sup> Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского искусства. Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 1997. С. 234.

«вековечной ели» перекликается с образом «царского лиственя» на острове Матёра из повести В. Распутина, вписанным в парадигму первотворения, ковчега спасения.

После очередного ареста и возвращения Евсей получает угол у деревенской начетчицы – Марфы Репишной, поселяется в «темной срубчатой келейке», ассоциируется с шутом. Образ героя развоплощается, он пьет, «на карачках ползает», теряет человеческий облик: «Рубаха на груди расстегнута, медный крест на шее болтается, и на две ноги один растоптанный валенок – не иначе, как второй потерял»<sup>1</sup>. Только Лиза Пряслина жалеет старика, пускает в баню, делится едой. От безвестной кончины в яме с нечистотами: «Три дня, три ночи лежал в яме, в скверне, как Лазарь во гноище»<sup>2</sup>, – Евсея спасает Михаил Пряслин. Эпизод – трагикомический перифраз к подвигу протопopa Аввакума, отразившийся и в Житии Евдокии-ведикомученицы. После избавления Евсей преображается, предсказывает час собственной кончины: «Прорицание собственной смерти – традиция чисто юродская»<sup>3</sup>. В последние дни около старика безотлучно дежурит Егорша. Заветное слово пекашинского «пророка» обращено, однако, к Михаилу – это призыв к прощению и милосердию, «близнецами» не услышанный.

В исследовательской литературе образ Евсея не случайно сравнивается с фигурой одного из самых обаятельных горьковских «утешителей» – Савела-пильщика в рассказе «Отшельник»<sup>4</sup>. Уход «пророка» венчает обязательное для агиографии «чудо»: после засухи «хлынул яростный долгожданный ливень. И набожные старушки увидели в этом особый знак»<sup>5</sup>. Описание смерти меняет регистр повествования: от сознания умирающего к сознанию нарратора, победа над смертью – это

---

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 351.

<sup>2</sup> Там же. С. 538.

<sup>3</sup> Иванов В.В. Юродивый жест в поэтике Достоевского. С. 114.

<sup>4</sup> Климова М.Н. От протопopa Аввакума до Федора Абрамова: Жития «грешных святых» в русской литературе / отв. ред. чл.-корр. РАН Е.К. Ромодановская. М.: Индрик, 2010. С. 121.

<sup>5</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры. Т. 2. С. 539.

и есть перемещение за нее, туда, где смерти нет – в вечную жизнь со святыми и Христом<sup>1</sup>. Возвращаясь из своего последнего путешествия, от больного Подрезова, Егорша встречает на дороге «бабку-странницу» с клюкой, что идет по обету поклониться могиле Евсея Мошкина, ибо «праведник большой был». Провиденциальная встреча знаменует момент прозрения, открывает перспективу возвращения к подлинной судьбе – доле. Егорша отказывается от попутных машин и, взяв «легкий черемуховый батожок», идет вослед «древней бабки»: «Шел пехом, ничего не желая и никуда не спеша, весь настежь распахнутый и раскрытый, первый раз в жизни не стыдясь своей лысины. Да, шляпу с головы долой – и кали, жарь, солнце, смотрите, сосны и ели»<sup>2</sup>. Герой спешит к отеческому порогу, еще не зная, что дом разрушен, его миссия обречена. Странники и есть те, кто «ищут *отечества*. И если бы они в мыслях имели то *отечество*, из которого вышли, то имели бы время возвратиться» (Евр. 11: 14–15). Перед своим уходом Егорша переселяется в «тесный бревенчатый срубик, в котором окончил свои земные дни Евсей Мошкин»<sup>3</sup>.

Образ Григория Пряслина – идеальная проекция Георгия Победоносца. Сакральный статус персонажа подтвержден на уровне внешних и внутренних характеристик: от него «свет в ночи», «худющий, насквозь просвечивает. Просто святой какой-то, хоть на божницу ставь – вполне за икону сойдет»<sup>4</sup>. Григорий, как св. Егорий, сравнивается с невинным ребенком: «С одной стороны, как малый ребенок, как дурачок блаженный, а с другой, как подумаешь хорошенько, умнее – его и на свете нет»<sup>5</sup>. Он поражает кротостью, ласковым нравом, его и окружают в основном малые дети. Герой практически

---

<sup>1</sup> Терешкина Д.Б. «Четьи-Минеи» и русская словесность Нового времени: монография. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015. С. 224.

<sup>2</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры. Т. 2. С. 592.

<sup>3</sup> Там же. С. 606.

<sup>4</sup> Там же. С. 326.

<sup>5</sup> Там же. С. 250.

исключен из хронотопа обыденности, болен падучей – болезнью юродов, его появление чудесно: «Это было как чудо. Ничего не слышали, ничего не чули – ни звона кольца в калитке, ни шагов на крыльце – и вдруг он»<sup>1</sup>, поступки непостижимы – «непонятный человек». Однако дни Григория в земных пределах сочтены, от ссор, человеческой злобы усиливаются эпилептические припадки, чреватые смертью или сумасшествием. В романе прочерчена аналогия образа Григория с фигурой князя Мышкина Ф. Достоевского, в ее основе близость идеям Христа и Егория Храброго.

И напротив, предельным воплощением образа «худого Егорки», оборотня, становится Федор Пряслин, история героя вынесена за пределы повествования, дана остраненно, в письме к Лизе. Федор – каторжанин, преступник, судьба которого отсылает к образу Федьки каторжного («Бесы») и одновременно через имя к св. Феодору Стратилату. В Большом стихе названы имена родителей св. Егория – Феодор, видимо, Феодор Стратилат, и София Премудрая. Образы святого Георгия и Стратилата накладываются друг на друга, совпадая функционально и атрибутивно<sup>2</sup>. Известен особый интерес Ф. Абрамова к фигуре святого, писатель даже задумывал автобиографическую повесть с условным названием «Жизнь Федора Стратилата»<sup>3</sup>. В итоговом романе «Дом» намечена перспектива покаяния-возвращения Федора Пряслина, которой, видимо, не суждено сбыться. Смерть матери, гибель Лизы лишают героя самой возможности благословления, без чего, по легенде, подвиг св. Егория неосуществим.

Итак, двойничество Михаила и Егорши как ключевых героев тетралогии «Братья и сестры» проецируется на сложный комплекс гностических, христианских, национально-исторических мотивов и образов. Борьба героев-«близнецов» за женщину, родовую землю и дом, получающая прочтение

---

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры. Т. 2. С. 517.

<sup>2</sup> Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского искусства. С. 234.

<sup>3</sup> Крутикова-Абрамова Л. Федор Абрамов и христианство. С. 75–76.

как противостояние Христа и Антихриста, св. Георгия и «худого Егорки» (оборотня), трактуется и как «русский» вариант (Фома и Ерема), в котором двойники проигрывают обстоятельствам. Крестьянская Русь оказывается в полоне «железного века», цивилизации, и некому больше защитить, сохранить ее образ, богатыри теряются, гибнут, святые покидают иконы. Во главе Пекашино встает председатель «немец». Отсюда общее ощущение неприкаянности, жизни «меж двор», когда героем современности становится «блудный сын», которому уже некуда возвращаться<sup>1</sup>. Оставлен без кровли огромный дом главы района Подрезова (характерно имя его жены – Софья), надорвавшегося на строительстве, превратившегося в калеку, беспомощного старика; напоминает хижину, продуваемую на ветру, дом Калины Дунаева; разрушено родовое поместье Ставровых, охлупнем задавит Лизу. «Деревянные кони» на этих избах не живут. «Навязчивый мотив в деревенской прозе – смерть дома: его делят, продают, растаскивают – и гаснет семейный очаг. Приходится жить бездомно», – итожит ситуацию современный критик<sup>2</sup>.

Самый трагический роман тетралогии Ф. Абрамова – «Дом» можно рассматривать и как текст о поиске новых ценностей, культурного героя, который в целом потерпел неудачу. Русский мир, переживший революции, войны, сохранился общинным духом, традицией, его трансформация в сторону личного самоутверждения, обогащения не сделала его светлей и счастливее<sup>3</sup>. Рушатся родовые поместья, идут с молотка святыни, на коллекционировании древних книг, икон

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Мотив блудного сына в современной традиционалистской прозе // Притча в русской словесности: от Средневековья к новому времени: монография. Новосибирск: Омега Принт, 2014. С. 435–447.

<sup>2</sup> Ермолин Е. Обнуление очевидностей. Кризис надежных истин в литературе и публицистике XX века. Ярославль: Факел, 2019.

<sup>3</sup> Ковтун Н. «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2011. С. 280–311.

делают состояния московские антиквары (история мужа Татьяны Пряслиной – младшей сестры Михаила). Мало того, обветшавшая традиционная норма оказывается единственной возможностью удержания мира, кишашего страстями, несправедливого, жестокого, у последней черты, у бездны: «Дак ведь тогда не люди – праведники святые на земле жили»<sup>1</sup>. Бессилие «русского Христа» (Калины Дунаева, Мишки Пряслина, Евсея Мошкина) в его чуждости миру, что угадано Ф. Достоевским в «легенде о Великом Инквизиторе». В русской истории Христос неизбежно оказывается в близости к Антихристу, шуту, трикстеру<sup>2</sup>, а волевое усилие к переделке действительности оборачивается бессмыслицей или злом, исходящим от «бесов».

---

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Братья и сестры: роман: в 4 кн. Т. 2. С. 465.

<sup>2</sup> Берман А.Г., Данилова В.А. Черты трикстера в евангельском образе Иисуса из Назарета // Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 3. С. 13–25.



## «ДВОЕМИРИЕ» И «ПОГРАНИЧНЫЕ» ГЕРОИ В ПОЭТИКЕ В. ШУКШИНА

---

### 2.1. Образ трикстера в художественном мире писателя

Зрелая проза В. Шукшина, отразившая общее разочарование современности в гармоничности мира и человека, стала своеобразным переходом от традиционалистской, *почвеннической литературы* к игровым стратегиям *постмодернизма*. Актуализация игры как способа «ухода» от рассудочных утопий Просвещения – не новость<sup>1</sup>, интересна специфика разрешения темы в произведениях автора, чье творчество – балансирование на грани фарса и ритуала, комического и трагического, пронизанное стремлением к истине. «Тяготение к “крайним ситуациям” происходит от прямого родства писателя с типами, описанными Достоевским, – испытателями идей, бунтарями и правдолюбями-максималистами. Своим неверием Шукшин близок старшему из страстных братьев Карамазовых – мыслителю Ивану», – отмечает И. Плеханова<sup>2</sup>.

В произведениях Шукшина оформляется самобытный герой – человек сомневающийся, *маргинал*, уже оставивший «свое», родовое пространство дома-деревни, но не успевший освоиться в иных условиях цивилизации, томящийся по истинному – *празднику души*. Эта внутренняя надорванность, неуверенность раздражает, мучает, толкает поглумиться над собой же, над той жизнью, что остается в прошлом. Отсюда череда странных, необъяснимых поступков персонажей, кураж, бунт, который в поэтике мастера всегда беспощадный,

---

<sup>1</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты / пер. М. Кузнецова. СПб., 1997. С. 10–11.

<sup>2</sup> Плеханова И.И. Провокация в художественном сознании В. Шукшина: мотивы и пределы испытания смыслов // Филологический класс. 2020. Т. 25, № 1. С. 23.

но никогда не бессмысленный<sup>1</sup>. «Странность героя и возвышает его над миром, и смущает нас безудержностью дешевого эпатажа. Его достоинства сплошь и рядом оборачиваются недостатками, а писатель то нащупывает дистанцию между собой и своим излюбленным персонажем, то теряет ее», – отмечает современный критик<sup>2</sup>.

Герой, бросающий вызов прежнему, привычному, одновременно жаждет примириться с бытием, обрести покой, душевную гармонию, но время готовых истин минуло. В этом отношении поэтика зрелого В. Шукшина ближе художественному миру С. Довлатова, чем эстетике традиционалистов<sup>3</sup>. Человек, лишенный защиты традиции, рода и веры, вынужден искать собственные ответы на «проклятые вопросы» русской жизни, в каждый момент доказывать равность избранному пути. Единоборство с судьбой не всякому по плечу, отсюда внимание В. Шукшина к *героям-богоборцам* и их комическим двойникам – *трикстерам*, предпочитающим открытому бунту фарс, представление, фокус.

Значимыми в поэтике мастера становятся категории *игры*, *бунта* и *праздника* как момента достигнутой гармонии, очевидно противопоставленные идее филистерского успокоения малым. Причем семантический размах образов-философем, в которых автор осмысливает мир, таков, что зачастую бунт оборачивается фарсом, а праздник заканчивается трагедией. Черты ритуального *героя-богатыря* и *трикстера* слиты в сложное единство: образы Егора Прокудина, утописта Князева, Генки Малыгина. Такие персонажи-эксцентрики уже не улавливаются в прежние системы координат (эстетические, психологические, нравственные). Их попытки освоить иную

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Константы переходного времени: Литературный процесс рубежа XX–XXI веков. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2010. С. 308–329.

<sup>2</sup> Ермолин Е. Обнуление очевидностей. Кризис надежных истин в литературе и публицистике XX века. Ярославль: Факел, 2019. С. 80.

<sup>3</sup> Доброзракова Г.А. Поэтика комического в прозе С. Довлатова: юмор, ирония, карнавальная смех // Поэтика комического в русской литературе XX–XXI веков / сост. и отв. ред. Д. Николаев. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 329–340.

жизнь, примерить «чужую» роль рождает ощущение *театральности, искусственности изображения*<sup>1</sup>. Причем герои не столько копируют чьи-то реальные действия, сколько выстраивают собственный, ими же придуманный миф «другого», успешного бытия, которому и стремятся следовать. Рождается эффект двойной пародии, «театра в театре» (по терминологии Ю. Лотмана), усиленный обязательным присутствием «зрителей», тех, кто знает «актеров» без маски, – деревенских соседей, друзей детства, самого автора-повествователя.

В образах *рязеных* внимание сосредоточено на детали, ярком штрихе, жесте, уводящем в глубины подсознательного, невыразимого, символизирующем непостижимость личности и самого времени. Позиция нарратора по отношению к героям лишена однозначности, рассказчик старается минимизировать собственное присутствие в тексте, уйти за спины персонажей, оставив пространство для их «своеволия»<sup>2</sup>. В. Шукшин всегда внимательно слушает и никогда равнодушно, видимо, отсюда изобилие автобиографических деталей в образах действующих лиц, подчеркнутая равность позиции автора по отношению к героям, его соучастие в общих думках. Повествование часто строится в форме *сказа*, создается эффект предельной искренности, когда человек раскрывается сполна и на близком ему языке. Этот прием позволил писателю акцентировать проблему живого слова (введение просторечий, прозвищ, оценочных эпитетов, особая пристрастность тона), почти вытесненного в культуре тех лет языком советского политеса. Корявое, неумелое, рожденное в муке слово крестьянина теперь невозможно не заметить. Поиск нужного слова героем текста

---

<sup>1</sup> Об эффекте театральности в рассказах В. Шукшина см.: Ваняшова М.Г. Шукшинские лицевые // Литературная учеба. 1979. № 4; Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: монографические очерки. СПб.: Златоуст, 2005. С. 291–313; Глушаков П.С. Очерки творчества В.М. Шукшина и Н.М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. Рига: ROTA, 2009. С. 91–102.

<sup>2</sup> Гвоздей В.Н. Авторская оценка в рассказах В. Шукшина // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Томск: Изд-во ТГУ, 1982. С. 94–102.

«Раскас» (1967) превращается в процесс самоидентификации, поиск души.

Востребованность образа *игрока, трикстера* в прозе В. Шукшина имеет и структурное обоснование, связанное с принципиальной антиномичностью художественного мира автора. Шут, дурак, трикстер соединяет осколки разлетевшегося в клочья мироздания, преодолевая заставы и границы<sup>1</sup>. Важнейшей из антиномий и становится противостояние *города и деревни*, герой вынужден постоянно самоопределяться, выбирая «место на жительство».

## **2.2. Город как зеркало для чудака в ранних текстах автора**

Персонажный, фабульный уровни художественного мира писателя в аспекте столкновения двух миров (деревни и города) получили разной глубины интерпретацию, однако почти отсутствуют работы, посвященные семантике образа города, во-первых, как устойчивого топоса с присущей ему системой локусов, создающих знаковую пространственную среду, во-вторых, как хронотопа с определенным набором устойчивых ситуаций. Направление для исследований такого рода задает энциклопедический словарь-справочник «Творчество В.М. Шукшина»<sup>2</sup>, где отмечены важнейшие для художника вещно-пространственные единицы. В определенной степени тему продолжает монография А. Куляпина «Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина»<sup>3</sup>. Нас же интересует система образов, воплощающих городскую среду, характеристики этого пространства как целого, как образа мира, отличного от деревенского. Важно увидеть «двоемирие» В. Шукшина не как отражение социального расслоения

<sup>1</sup> Ковтун Н. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132–154.

<sup>2</sup> Творчество В.М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. / науч. ред. А.А. Чувакин. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2007.

<sup>3</sup> Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина. Барнаул: Алт. гос. пед. ун-т, 2016.

в Советской России (об этом писали достаточно, акцентируя идеологическое отношение писателя к современной цивилизации), но как результат художественного мировидения, процесса семантизации жизнеподобных образов, как испытание традиции, жизнеспособность которой нуждается в креативном продлении, в диалоге с современностью, чтобы не превратиться в анахронизм<sup>1</sup>.

Шукшинская модель городского мира складывается на пересечении нескольких точек зрения: *персонажей, повествователей* или *рассказчиков*. Среди первых всегда отличны адепты цивилизации, усматривающие в ней высшие достижения науки («Даешь сердце!», 1970; «Медик Володя», 1972), техники («Свояк Сергей Сергеевич», 1969) или комфорт, удобства, развлечения («Игнаха приехал», 1963; «Чередниченко и цирк», 1970; «Генерал Малафейкин», 1972), и ее ярые противники, отнюдь не только сельские жители, которых настораживают бездушные техники, «образцовость» экспонатов на выставках, фиктивность достижений культуры («Артист Федор Грай», 1962; «И разыгрались же кони в поле», 1964; «Случай в ресторане», 1967). Значима авторская компоновка образов, определяющая кругозор нарратора и героев, интересно, *что* и *как* художник дает увидеть действующим лицам, а что оставляет вне поля их внимания. Наивное восхищение городом чудика зачастую обесценивается логикой авторского сюжета, и, напротив, ненависть к городу (Ваньки из «Материнского сердца», 1969) корректируется рассказчиком, переводится из плана враждебности миров на уровень несовместимости людей и т.д. Важно отметить, как одни и те же локусы, вещи-знаки представлены в различные периоды творчества художника, из каких устойчивых составляющих складывается картина цивилизации В. Шукшина.

В ранних текстах город – «иной мир», представление о котором живет в сознании всех героев, художественно он толь-

---

<sup>1</sup> Султанов К.К. Трудное вхождение в современность: традиция как проблема и национальный нарратив // Вопросы литературы. 2020. № 5. С. 5–20.

ко намечен, составляет фон, оттеняющий проблемы деревенской жизни, сохраняющей самоценность. «Вещественно» город почти не описан, символизируется отдельной деталью, штрихом, вызывает удивление, но еще не враждебность, как в зрелых текстах мастера. У «завербованных» городской цивилизацией персонажей *заводы, склады* ассоциируются с изобилием, особым порядком. В воображении колхозного механика Сени Громова («Коленчатые валы», 1962) рисуется «чарующая картина заводского склада... Темные низкие стеллажи, а на них, тускло поблескивая маслом, рядами лежат валы – огромное количество коленчатых валов. В складе тишина, покой, как в церкви»<sup>1</sup>. Деревенский умелец Колька Воронцов чинит односельчанам часы и гордится сложностью их механизма, созданного заводскими мастерами. Герой, остро переживающий собственное увечье («нога была мертвая. Сразу была такой, с рождения»), в сопричастности достижениям цивилизации находит возможность самообоснования, право на это признают за ним отец и окружающие («Нечаянный выстрел», 1966).

Пространство города ассоциируется и с интеллектуальной культурой, В. Шукшин включает упоминание или делает местом действия *институт, библиотеку* («Экзамен», 1962; «Леля Селезнева с факультета журналистики», 1962; «Классный водитель», 1963). Сельские библиотеки, клубы как представительства современной цивилизации в ранних текстах воспринимаются нарратором, героями положительно, однако если студенты и молодые специалисты чувствуют здесь себя уверенно, то сельские жители в большей мере демонстрируют интерес, попадая в нелепые ситуации, им очевидно не хватает кругозора, внутренней культуры. Пашка Холманский из рассказа «Классный водитель», чтобы привлечь внимание девушки-библиотекаря, требует выдать «Капитал» К. Маркса, где «одну главу не дочитал».

В позднем творчестве проблема сельской интеллигенции, желающей засвидетельствовать успехи, возвыситься

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург: Посылторг, 1994. Т. 3. С. 414.

над судьбой решается более трагично. В рассказе «Психопат» (1973) малообразованный, чуждоковатый герой – сельский библиотекарь – обличает грехи окружающих (непрофессионализм медсестры, доктора), его раздражает, что и они, занимающиеся «самодеятельностью», «в люди вышли». В пику «званным» он считает себя «избранным», в тексте ощутима параллель с идеями старообрядчества. Герой собирает старопечатные книги (по ряду легенд, обеспечивающие «пропуск» в Беловодье), ведет разговоры о необходимости чтения как пути к спасению души<sup>1</sup>. Эти пространственные монологи и выдают героя: «Еще Лескова не прочитали, а уж... слюни насчет неореализма пустили. Лескова, Чехова, Короленку... Потом Толстого, Льва Николаевича»<sup>2</sup>. Выстроенный ряд литературных имен лишен логики, выясняется, что Л. Толстого не читал сам обличитель. Окружающие называют Психопата «кляузником», но и «подвижником», «энтузиастом», которому недостает элементарных знаний: «Иногда такой дребедени нанесет...». Героем часто движет раздражение против мира, ибо, несмотря на все личные усилия, окружающие не готовы признать в нем знатока старины. В. Шукшин один из первых увидел зависимость способа существования не от среды, но от личностных качеств человека.

Взыскательное, резко критическое отношение к городу формируется в творчестве писателя к середине 1960-х гг., встает вопрос о цене цивилизационных благ, об утрате деревней собственного лица, традиций, освященных тысячелетним опытом. Проблема «город – деревня» рассматривается в экзистенциальном аспекте выбора человеком не места жизни, но жизненного пути, анализируются критерии, которыми «идущий» руководствуется: «Охота жить» (1967), «Земляки» (1968), «Жена мужа в Париж провожала» (1971).

<sup>1</sup> Ковтун Н. «Беловодский метатекст» в современной русской прозе (к постановке проблемы) // Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX–XX веков: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2015. Вып. VI. С. 153–190.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 278.

Деревенский старик в рассказе «В профиль и анфас» (1967) сетует: «Шибко уж легко стали из дома уходить». В этом контексте негативно оценивается не сам выбор другого уклада, а бездумность, беспамятство человека, рассматривающего «уход» как решение всех проблем: «Если уж ушел, то помни, что оставил», – подчеркивает В. Шукшин в «Вопросах самому себе»<sup>1</sup>. Город для выбирающего судьбу персонажа – это и возможность испытания, встречи с иным, через соотношение с которым осуществляется самопознание, самописание: рассказы-письма, записки, проекты<sup>2</sup>.

Стратегия пишущего, играющего героя обуславливает появление в рассказах мотива *зеркальности, двойничества, маскарада*. Человек, жаждущий обрести смысл бытия, у зрелого В. Шукшина не может положиться на архаические нормы, советы старших. Старики, уверовавшие в устойчивость мира, не постигают реальности в ее полноте, движении, герои лишаются Отца (в широком смысле), их некому «вывести в люди»: «В профиль и анфас» (1967), «Материнское сердце» (1969), «Сураз» (1970). На противоположной оси координат оказываются как городские интеллектуалы, профессура, связанные с высокими достижениями прогресса, так и служители канцелярий, чиновники, обретшие в городе филистерский уют. Между этими крайностями и пролегает путь сокровенного шукшинского *героя-путника, чудака*. Именно этот персонаж «по-настоящему близок В. Шукшину, который осмыслил свою жизнь в категориях пути, ощущая собственное положение как пограничное»<sup>3</sup>.

Перемещение в точечном пространстве города обратно движению в его традиционном понимании, герой, как правило,

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 369.

<sup>2</sup> Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. С. 30.

<sup>3</sup> Скубач О.А. К семантике образа героя-путешественника в произведениях В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина как целостность (К 70-летию со дня рождения): межвуз. сб. ст. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1998. С. 56.



гоним нуждой, тоской, жадной самоопределения, преодолевая одно препятствие, он тут же наталкивается на другое, которое сам себе и создает. Человек вынужден лгать, хитрить, приспособливаться к новым обстоятельствам. Широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами: конторы, больницы, магазины... подобные локусам «изнаночного», «перевернутого» мира. Так, в аптеках отсутствуют необходимые лекарства («Змеиный яд», 1964), пребывание в больнице зачастую оборачивается скандалом или внезапной смертью («Дождь на заре», 1966; «Ванька Тепляшин», 1973; «Кляуза», 1974).

В качестве *границ* выступают очереди, толпы прохожих: «Максим вышел на улицу, прислонился спиной к стене, бессмысленно стал смотреть в лица прохожих. Прохожие все шли и шли нескончаемым потоком»<sup>1</sup>. В магазине оскорбленный продавщицей Сашка Ермолаев в отчаянии отступает перед агрессивией стоящих у кассы: «Эту стенку из людей ему не пройти»<sup>2</sup>. Город, который в раннем творчестве воспринимается персонажами как место изобилия, почти рай, при непосредственном контакте предстает разъятым на миниатюрные пространства – *углы*, где все друг другу чужие. Решение об уходе из дома-деревни принимается спонтанно, и если в ранних текстах герой еще обладает перспективой возвращения («Племянник главбуха», 1962; «Ленька», 1962), то в зрелом творчестве это все менее возможно, приравнивается к мечте, сну («Два письма», 1967; «Жена мужа в Париж провожала»), явлению с «того света» («Земляки»). В городе каждый обретает то, к чему готов. В Шукшин настаивает – если крестьянин поверит, что его высокий статус зависит от добротной квартиры, дачи, то достигнет их быстрее горожанина, еще будет учить окружающих жить, что и происходит в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973). Художник пытается разгадать, что движет *Иваном-дураком*, стоящим пред Алатырь-камнем, пред выбором, на границе миров.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 66.

<sup>2</sup> Там же. Т. 5. С. 21.

Само положение на распутье маркирует облик и поведение героя *инфернальными чертами*. Перекресток – излюбленное место нечистой силы, недотыкомком: «Черт мигрирует на границе между своим и чужим. Все, что образует область чужого, чуждого, незнакомого, так или иначе связано с силами демонического. И только черт может одновременно быть-притворяться и чужим и своим»<sup>1</sup>. Тот, кто поборол искус, устоял перед соблазном мещанского благополучия, обретает шанс на свободу, самореализацию. Ближе всех к нечистому в творчестве В. Шукшина оказываются *«злые жены»* и *ерники, трагические шуты*<sup>2</sup>, охваченные презрением к собственной жизни, стремящиеся исполнить любую роль, лишь бы не остаться собой. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства. Здесь В. Шукшин близок Н. Гоголю, у которого Хлестаков – «идеальный образ чертовщины. Идеальный минус-герой, с прекрасной демонической родословной: и самозванец, и мим, и враль, и мистификатор, и, притом, неизвестно как наводящий такую мороку и порчу на жителей провинциального городка, что прийти в чувство, да и то странным образом, они смогли лишь в последнем акте пьесы»<sup>3</sup>.

### **2.3. Городские топосы и их обитатели в поздних рассказах В. Шукшина**

Итоговый период творчества мастера – начало 1970-х – отмечен особой сосредоточенностью на теме цивилизации. Недавние сельские жители стремительно приспособляются к массовой культуре, пользуются предложенными обстоятельствами, следуют чужому образцу. «Некто Кузовников Николай

---

<sup>1</sup> Подорога В.А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. Т. 1. С. 169.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Герои-ерники в поздних рассказах В.М. Шукшина // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: Взгляд из России – взгляд из зарубежья: материалы междунар. науч. конф. СПб.: Скрипториум, 2011. С. 470–482.

<sup>3</sup> Подорога В.А. Мимесис. Т. 1. С. 89–190.

Григорьевич», попавший в город в начале 1930-х, сперва тосковал, «потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, можно прожить легче. И он пошел по складскому делу – стал кладовщиком и всю жизнь был кладовщиком, даже в войну. И теперь он жил в большом городе в хорошей квартире (отдельно от детей, которые тоже вышли в люди), старел, собирался на пенсию»<sup>1</sup>. Отрекается от своего прошлого шабашник Малафейкин («Генерал Малафейкин»), составляет план переустройства государства телевизионный мастер Князев («Штрихи к портрету», 1973), со вкусом унижает односельчан «вечно недовольный Яковлев». Чертовщина, ранее связываемая с городской публикой, открывается в «своих», деревенских, город околдовывает, соблазняет, морок становится всеобщим.

Важнейшие городские топосы в творчестве В. Шукшина: *контора/кабинет, аптека/больница, магазин/ресторан, многоэтажный дом/квартира, гостиница/общежитие, выставка и цирк*. Кроме этого, выделяются промежуточные локусы, функционально совпадающие с перекрестком: *автобусы, вагоны, самолеты*. Движение в пределах цивилизации осуществляется при помощи своеобразных «чудесных вещей» – служебных предписаний, справок, рецептов, денежных купюр, которые и открывают перед просителем нужные двери. В противном случае дорогу преграждают вахтеры в больницах («Ванька Тепляшин», «Кляуза»), равнодушные чиновники («Мастер», 1971), секретарши, «злые жены» и мясники – обитатели гротескного «низа» («Жена мужа в Париж провожала», «Обида», 1971). Они наделены кукольными или звериными чертами, отсутствующим взглядом («красноглазый» вахтер в рассказе «Ванька Тепляшин»), соотнесены с вещным миром (вахтер «стоял прямо, как палка»), что резко ограничивает возможность коммуникации.

В качестве своеобразной преграды может выступать и отдельная вещь – *шляпа* как элемент городского камуфляжа («Дебил», 1971; «Генерал Малафейкин»); *газета, картина*, оказав-

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 216.

шаяся не произведением искусства, но только фокусом, подделкой («Пьедестал», 1973). В самолете Чудик из одноименного рассказа «попытался заговорить с соседом, но тот читал газету, и так ему было интересно, что там, в газете, что уж послушать живого человека ему не хотелось»<sup>1</sup>. Содержание официальных бумаг строго регламентировано – романтический текст телеграммы того же Чудика изменен телеграфисткой.

*Служебные здания*, где выдают нужные бумаги, воспринимаются персонажами как «верх» цивилизационной пирамиды, ее «низ» символизируют *подвал* или *тюрьма*<sup>2</sup>. В зрелых рассказах город – искусственное, умышленное пространство, подчиненное бездушной бумаге, и единственный способ сохранить порядок – жесткий контроль, иерархия, нацеленные на максимальную деперсонализацию, деиндивидуализацию личности, ее превращение в вещь, «послушное тело», по М. Фуко<sup>3</sup>. Эти правила чиновничьей корпорации несовместны с ценностями природы и воли, отличающими бытие в деревне. Перемещение героев в пределах власти скачкообразно, сводится к механической беготне по лестнице («Мнение», 1972), бессмысленному кружению: «Как подрост, попал в город, так пошло его носить, как-то не до правил стало» («Пьедестал»), «бегу на месте»: «Вот – люди: сели на карусель и машут руками – “До свиданья!”». А сами – на месте. Так ведь и вся наша жизнь» («Ванька Тепляшин», 1973), что манифестирует дискретность, мертвенность пространства власти. Попытка чиновника выйти за рамки инструкции, обрести перспективу жестко карается, герой рассказа «Ночью в бойлерной» (1974) разжалован за страсть к быстрой езде, «задор» (в гоголевской транскрипции)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 225.

<sup>2</sup> Рыбальченко Т.Л. Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве: материалы VIII Всерос. юбилейной науч. конф. Барнаул: Азбука, 2009. С. 207–220.

<sup>3</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова; под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. С. 200.

<sup>4</sup> Маркович В.М. Избр. раб. СПб.: Ломоносов, 2008. С. 247–260.

В описании мира *канцелярий* автор подчеркивает «помпезный уют», нарочитость обстановки, ее театральность: ковровые дорожки, массивные столы с телефонами, обилие бумаг, ожидающие приема ведут себя так, словно готовятся к выходу на сцену (проигрывают ситуации, готовят реплики, обсуждают статусный костюм). Декоративность окружения вполне осознается хозяевами кабинетов, рассматривается как необходимое средство самоутверждения. В. Шукшин, вослед Гоголю, внимателен в наблюдении за тем, каким образом – при помощи каких дискурсивных, дисциплинарных практик – создается эффект «*значительного лица*», награжденно-го inferнальными атрибутами<sup>1</sup>. Принцип ранжирования людей отталкивается от характера социального взаимодействия (начальник – подчиненный, покровитель – проситель) и внутренних характеристик личности. Герой рассказа «Мнение» (1972) сетует, что «шеф» не умеет «казенной роскошью» достойно пользоваться, «надувается как индюк, важничает». Чиновник в глазах коллег сам становится предметом интерьера, не существует вне этого пространства. В раннем рассказе «Коленчатые валы» такая же обстановка приемной райкома описана в принципиально иной интонации: просители из деревень сидят на «новеньких стульях с высокими спинками» перед «высокой дверью», за которыми оказывается деятельный секретарь. И только нерадивый герой пачкает дорожки грязными сапогами: «Ковров понастелили, – проворчал курчавый. Брезгливо взял двумя пальцами черный комочек и бросил в урну»<sup>2</sup>. Торжественность обстановки подчеркивает реальную значимость места (секретарь деревенским ходокам помогает), а не камуфлирует пустоту.

В творчестве В. Шукшина *аптеки* и *больницы* связаны с пороговым пространством, куда человек попадает, движимый страхом, отчаянием, жадной надежды. Это мир *гетеротопии*, подобно тюрьме или кладбищу («Там, вдали», 1966), как

<sup>1</sup> Лахман Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 152.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 412.

и в рассказах позднего В. Распутина<sup>1</sup>. Пределы больницы заполнены убогими («Нечаянный выстрел», 1966; «Боря», 1973), обреченными («Заревный дождь», 1966), немощными стариками, которые нуждаются в милосердии. Главной психологической ситуацией становится тоска по деревенскому дому: Ванька Тепляшин «и не заметил, как наладился тосковать», часами простаивал у окна. Пребывание в больнице влечет за собой внутренний самосуд, здесь человек предстает «голым», как он есть: «И возможно, в целом, опыт индивидуальности в современной культуре связан с опытом смерти: от вскрытых трупов Биша до фрейдовского человека упрямая связь со смертью предписывает универсуму свой особенный облик и предуготовляет речи каждого возможность быть бесконечно услышанной; индивид обязан ей смыслом, который не прекращается вместе с ним»<sup>2</sup>. «Голый человек» выглядит униженным, смешным, но ровно до того момента, пока к нему не испытывают подлинное *милосердие*.

В ранних текстах В. Шукшина больница маркирована демократическими, *карнавальными чертами*, здесь нет чинов и званий, перед смертью все равны. В палатах много шутят, рассказывают анекдоты, чтобы разрядить атмосферу, веселятся не только пациенты, но и врачи. Всю ночь смеется на больничной койке «белобрысый» из киноповести «Живет такой парень» (1964). В рассказе «Гринька Малюгин» (1963) приступ смеха захватывает и «смешливого старичка доктора». В рассказе «Заревный дождь» интонация, однако, меняется, умирающий Ефим Бедарев вспоминает прошлое, шумную юность сельского активиста. Больничное пространство воспринимается по аналогии с Чистилищем. В. Шукшин равнодушен к инстанции Высшего суда, но нравственный суд личности над собой предельно взыскателен. В поздних текстах больница воспринимается и как пространство подавления человеческого «я», где личность теряет свободу и волю,

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение» // *Literatura*. 2015. № 57 (5). С. 306–315.

<sup>2</sup> Фуко М. Рождение клиники / пер. с фр. А.Ш. Тхостова. М.: Академический проект, 2010. С. 71.

как в рассказе «Кляуза». О. Теве отмечает: «Являясь фактом социального бытия человека, больница в рассказах Шукшина становится микросоциумом, где обостряются основные проблемы общества»<sup>1</sup>.

Особую важность в этом переходном пространстве обретают родовые связи, значение которых в городском быте ретушировано. Подлинными событиями в глазах пациентов становятся встречи с близкими, друзьями, через которые и осуществляется связь с миром, врачи же составляют только фон, мало или никак не влияя на судьбу человека. На грани между жизнью и смертью утрачивается значимость исторических дат, умирающий коммунист Ефим Бедарев, некогда рушащий крест с деревенского храма, и «блаженненький» Кирька оказываются близкими людьми, способными понять и простить друг друга. При этом не только Ефим, но и трижды «искушающий» его собеседник, объединены чертами «нездешности» (у Кирьки «посторонний» голос), их диалог о смысле жизни окружающим невнятен. До прощальных слов бывших недругов «больничные окна неярко пламенели в лучах уходящего солнца», после примирения собирается «желанный дождь»: «В стекла окон сыпанули первые крупные капли дождя; деревья в больничном саду встрепнулись, закачали ветвями, зашумели»<sup>2</sup>. Природа «отпевает» уходящего. И ад, и рай в поэтике В. Шукшина рукотворны, связаны с жизненными поступками самого человека. Для крестьянина больница – иномир, где нет ничего «своего», отсутствует привычная работа, покой же приводит с собой «думы». Попасть в больницу не сложно, но возвращение зачастую приравнивается к возвращению с «того света», связывается со скандалом или дракой. Власть вахтеров, дежурных не уступает власти подземного Цербера. Особую семантическую нагрузку несут *окна, двери и пороги*, через которые и осуществляется исход.

<sup>1</sup> Теве О.В. Больница // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник / науч. ред. А.А. Чувакин; ред.-сост. О.Г. Левашова. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2006. Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В.М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В.М. Шукшина. Диалог культур. С. 78.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 108.

*Магазины* по своей значимости в бытии городского человека соперничают только с присутственными местами, это симулякр рая, где всего полно. Вещи замещают нехватку тепла, участия, красоты, однако чрезмерная привязанность к вещам оборачивается порабощением личности, ее фиктивностью. Не случайно пространство торговли с древнейших времен становится прибежищем *трикстеров*. В магазинах, по В. Шукшину, происходит подмена ценностей, коврики, слоники предлагают крестьянину как эталон, отсюда нелюбовь автора к *продавцам*, даже страх перед ними, который наследуют сокровенные герои. Образ продавца подчеркнуто *гротескный*, лишенный жизненной силы (худые, злобные, «бледнолицые» женщины с впалой грудью, «несгибаемые», «хмурые тети»), соотносится с фигурами *вахтера* и «*злой жены*», их отличительное свойство – презрение к деревенскому чудика, претендующему на «запретный плод» – покупку (рассказы «Сапожки», 1970; «Обида»). Деревенский человек продавцов, как и вахтеров, опасается, и в этом нарратор совпадает со своими персонажами: «Чудик уважал городских людей. Не всех, правда: хулиганов и продавцов не уважал. Побойался» («Чудик», 1967). «Я боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла» («Боря»). «Никому не нравятся хамоватые продавцы, равнодушные аптекари, прекрасные зевающие создания в книжных магазинах, очереди, теснота в трамваях, хулиганье у кинотеатров и т.п.» («Вопросы самому себе», 1966).

Топос магазина в поэтике В. Шукшина, как правило, связан с насилием. Герой приходит в магазин в надежде обрести Праздник (отсюда *мифологические, чудесные черты*, которыми наделено это пространство), агрессивность окружающих ему особенно обидна. Сергей Духанин, мечтая привезти жене городские сапожки, представляет, «как заблестят глаза у жены при виде этих сапожек. Она иногда, как маленькая, до слез радуется»<sup>1</sup>. Надежду на скорую радость и пытается отнять продавец: «Продавщица все глядела на него; в глазах ее, когда Сергей повнимательней посмотрел, действительно

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 415.



стояла белая ненависть. Сергей струсил... Молча поставил сапожек и пошел к кассе». Автор показывает, как ненависть рождает в ответ ненависть, становится цепной реакцией, когда герой чувствует, «что и сам начинает ненавидеть сухопарую продавщицу»<sup>1</sup>. Обладание желанной вещью воспринимается как чудо, способное мгновенно преобразить *Ивана-дурака* в сказочного царевича, сцена покупки часто дублируется *ритуалом ряжения* («Как Андрей Куринов...», «Дебил», «Петя», 1970). Герой не просто покупает вещь, он демонстрирует себя. Сергей испытывает острое желание «показать сапожки. Он достал их, стал разглядывать», вызывая интерес и недоумение деревенских, в этот момент «Сергей испытал прежде незнакомую гордость»<sup>2</sup>.

В рассказах второй половины 1960-х гг. повторяется сюжет *демонстрации мод*: «Два письма», «Внутреннее содержание» (1967), отчасти «Случай в ресторане» (1967), связанный с мотивами искушения и ожидания Праздника. Мотив моды отмечен влиянием Гоголя, в художественном мире которого «стремление подражать моде оборачивается для героя погружением в ад, разрушением внутреннего мира, овеществлением (МОДА – АДОМ)»<sup>3</sup>. Дефиле обнаженных девушек в рассказе «Внутреннее содержание» вызывает душевное напряжение деревенских жителей, чувствующих стыд, неестественность ситуации и, одновременно, желание соответствовать зрелищу. Активный пропагандист законов моды – «завклубом Илья Дегтярев, большой прохиндей и лодырь». Показу сопутствуют яркий свет, веселая музыка, что исполняют «парни с инструментами», через несколько лет образы музыкантов до деталей повторятся в фигурах артистических чертей, штурмующих монастырь – «До третьих петухов» (1975)<sup>4</sup>. Участники действия

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 417.

<sup>2</sup> Там же. С. 419.

<sup>3</sup> Константинова Н.В. К вопросу о претекстах гоголевской «Шинели» // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 100.

<sup>4</sup> Козлова С.М. Заревый дождь // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул: АГУ, 1999. С. 257.

понимают его фиктивность, «рабочие» и «вечерние» туалеты, представленные на подиуме, не имеют никакого отношения к условиям сельской жизни. Уже в «Петербургских повестях» Гоголя лица, связанные с пошивом одежды, модой, отмечены inferнальными признаками.

Персонаж позднего текста В. Шукшина «Петька Краснов рассказывает» (1973), чтобы преодолеть неловкость перед картиной множества обнаженных женщин на пляже («тут баба голая, там голая – валяются»), вынужден носить темные очки: «Мне там один посоветовал: ты, говорит, купи темные очки – ни черта, говорит, не разберес, куда смотришь»<sup>1</sup>. Так вводится мотив *ограниченного, искаженного зрения*, не позволяющего уловить подлинное положение вещей. Деревенские усваивают правила, атрибуты цивилизации, сливаются с толпой. Стилистически близкая ситуация обольщения молодца выстраивается в рассказе «Случай в ресторане». Певица, «обтянутая сверкающим платьем», в окружении оркестрантов, «в такт музыке качала бедрами», «в улыбке ее сквозило что-то не совсем хорошее»<sup>2</sup>. Старичок-интеллигент поддается чарам, а «огромный молодой человек» с Урала, словно пребывавший из «какой-то большой жизни», обликом напоминающий богатыря, намеревается увести девушку с собой и тем спасти от губельных соблазнов (итоги сюжета предугаданы в тексте начала 1960-х «Лида приехала»).

Обязательными приметам кафе, ресторанов в поэтике В. Шукшина выступают слепящий яркий свет, оглушительная музыка, смех и фикусы – символы пошлости. Именно эта искусственная жизнь с манящими огнями, шампанским, красивыми женщинами влечет героя рассказа «Охота жить», готового во имя иллюзии на вполне реальные преступления. Так автор дискредитирует «сильную личность». Стремление к филистерскому благополучию, ничего общего не имеющего с реально проживаемой жизнью в деревне, лишает человека собственного лица, судьбы, умозрительные идеи только ускоряют процесс отчуждения.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 254.

<sup>2</sup> Там же. Т. 4. С. 172.

В этой же парадигме изображено «дефиле» «странствующих студентов» из рассказа «Два письма», возвращающихся в деревню во время летней страды: «Нарядились, как эти... черт знает кто! На мне белая какая-то заграничная рубашка, ты зачем-то матроску напялил. Шли по улице – два пижона <...>. Я какие-то стихи дурацкие читал, а ты, помню, стал на руки и прошелся»<sup>1</sup>. Акценты на показной праздничности одежды приезжих, демонстрация ими собственного превосходства («Встретился нам Минька Докучаев на вершинах, остановились, поздоровались. Он грязный весь – ни глаз, ни рожи, ехал в кузницу пилу от жнейки заклепывать. Закурили. А говорить не о чем. Чужие какие-то с ним стали»<sup>2</sup>) вводят мефистофелевский контекст. За сцену несостоявшегося соблазна спустя годы героям становится стыдно, приходит покаяние. Так, пространство *магазина* совмещается с пределами *подиума* и *ресторана* как «чужими», опасными, здесь «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека»<sup>3</sup>, однако если кризисы и падения действительно происходят, то «обновления и воскресения мнимые»<sup>4</sup>.

Важнейшим локусом непубличного городского пространства является в творчестве В. Шукшина *многоквартирный дом*, совмещающий признаки *общежития* и *деревенской избы*. Квартира редко открывается в глубину, чаще герой проводит время перед дверью, на пороге, в пределах улицы или двора. Только начав движение от родовой общины, где образ человека формируется на глазах у всех, в сторону личного самоосознания персонаж остро нуждается в зрителях, внимании к собственному облику (любопытство к моде) и поступкам. В деревне окрестное пространство для чужака «прозрачно», возможности заявить о себе многократно

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 186.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 281.

<sup>4</sup> Дмитриева Л.М., Куляпин А.И., Халина Н.В. Семиотика русского мира в культуре трансграничного региона. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2014. С. 134.

возрастают, город же страшит забвением, одиночеством. Фиктивность собственного цивилизационного бытия ощущают почти все избранные шукшинские герои. Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала» – «очень надежный, крепкий сибирячек, каких запомнила Москва 1941 года, когда такие вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город»<sup>1</sup> – после армии оказывается в городе, в благоустроенной квартире, при жене – «гордой Вале». В. Шукшин своеобразно трансформирует сюжет «Бесприданницы» А. Островского, на что указывает и фамилия персонажа. Колька получает как раз «невесту с приданым», и расплачивается за это жизнью. Случившееся – результат роковой ошибки, заочного знакомства, когда герой влюбляется в отражение, маску, в фотокарточку сестры армейского друга. Акцентируется тот же мотив подмены, inferнального *двойника-антпода*.

История, начавшаяся вполне сказочно: «Стали они с Валюшей жить-поживать», имеет трагическое продолжение – «до них стало доходить, что они напрочь чужие друг другу люди. Но было поздно: через год у них народилась дочка Нина»<sup>2</sup>. Разочарования и потери нарастают, Колька, лишенный возможности учиться, найти работу по душе, понимает, что «влип», «сел намертво», его жизнь – «добровольная каторга». Он превращается в «шута», вымещающего боль в «исступленной, злой “цыганочке”», что исполняет по субботам во дворе. Жена, стыдящаяся концертов мужа, «выказывает себя злой и неумной, просто дурой»: красавица обращается в чудовище, богатырь – в *трикстера*, он перемещается в подвал, где пьет с торгашами – грузчиками и мясниками, «беззаботными как клоуны». Сакральный верх – легендарная Москва, связанная с исполнением подлинной миссии защиты, оберега, проецируется на гротескный «низ», цирковую арену, воспринимается как «Новый Вавилон»<sup>3</sup>. И далее все попытки героя подняться,

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> Богумил Т.А., Куляпин А.И., Худенко Е.А. Геополитика В.М. Шукшина: кол. монография. Барнаул: АлтГПУ, 2017. С. 100.

обрести высоту профанируются, носят характер эксцесса, истерики. Метания по лестнице многоэтажки, когда бег профанирует мотив полета, связываются с текучестью, неуловимостью пространства, захлестывающего героя петлей: Колька «скоро преодолел три этажа. Влетел в квартиру», стал говорить «заикаясь», словно испытывая недостаток воздуха.

Казалось бы, отчаянный танец персонажа связан с открытым пространством двора, улицы, но и они – только сцена, зрители ждут, когда Колька выкинет очередной *фокус*, рассмешит. Ритм танца механистичен, лишен духовного размаха, отчасти напоминает пляску гоголевского Хомы Брута<sup>1</sup>: «Трехрядка прикипает к рукам, в меру помогает “цыганочке”, где надо молчит, работают ноги. Работают четко, точно, сухо», «молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаенную горькую боль»<sup>2</sup>. У В. Шукшина, однако, герой пытается не от морока освободиться, но заявить собственную волю, отстоять на пяточке городского пространства свой мир. Вопреки фиктивным правилам существования Колька демонстрирует акт телесного освобождения – танец, завораживая публику. Бунт живого человека против мира канцелярий, обезличенной цивилизации, навязавшей людям свои законы; против магазинов, где все рекламируют, ничего не производя; против больниц и аптек, где всех лечат по единой схеме, – вот что открывается в привычной бытовой ситуации.

Возвращение героя в квартиру-угол, из темноты которой за Колькой наблюдает «злая жена», оборачивается новым скандалом, дракой, самоубийством. Город напоминает западню. Мать Кольки, приехав в гости, «лишний шаг боялась ступить по квартире, боялась внучку на руки взять... Колька искажился, глядя на мать». Альтернативой закрытому, опасному, шутовскому антимиру цивилизации являются «думы о деревне» как органическом, открытом пространстве, чьи очертания, однако, вынесены за пределы текста. Если Колька изображается почти исключительно в движении, то жизнь горожанки Вали

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 438.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 6.

не выходит за границы тесных квартир, она шьет на дому или посещает заказчиков. Валя не тратит время даже на прогулки с дочерью. Женщина традиционно для поэтики автора выступает *двойником-антиподом* героя, связана с инфернальной стихией: «Двойник-антипод нередко бывает портным или поваром – поскольку он “шьет” или “готовит” судьбу»<sup>1</sup>.

Движение навстречу красавице, обернувшейся распутницей, бездушной куклой, приводит героя к раздвоению личности, что актуализирует мотив «запродажи души». Колька приезжает в Москву налегке, у него «пока что одна душа да чубчик, больше ничего нет», обрастая вещами, подстраиваясь под здешние правила, герой «отвыкает от работы, душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства», он сам превращается в *игрушку*, «клоуна чертова». Искусственный мир нуждается в искусственном же человеке, прочие ему ни к чему. В решительный момент подготовки самоубийства Кольке кажется, что его действия, речь ему не принадлежат, двойник вытесняет живого человека: «Будто не он сказал эти страшные слова, а кто-то другой»<sup>2</sup>.

Поздний В. Шукшин уже не разделяет надежд героя на возможное спасение в деревне, фабула демонстрирует обратное: деревенский мир, скрепленный родовой памятью, вряд ли простит разрушение семьи, сиротство дочери. В городе жена пытается воспитать из Кольки добытчика, крестьянский мир во главе с матерью выставит свой счет, связанный с почитанием традиций. Более того, сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику, «блудному сыну» уже некуда возвращаться, что и демонстрируют рассказы «Непротивленец Маркар Жеребцов» (1969), «Танцующий Шива» (1969), «Свяк Сергей Сергеевич» (1969), «Срезал» (1970). Герой движим отчаянием, вынуждающим совершать противоестественный поступок, нарушать бытийный закон сбережения и продолжения жизни

---

<sup>1</sup> Франк И. Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования. М.: Издательский дом ВКН, 2020. С. 247.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 10.

(образ оставленного дитя). Мотив возмездия намечен в финале рассказа, отсылающего к сцене из гоголевского «Ревизора». Герои замирают в нелепых позах, предчувствуя неотвратимость наказания: Валя «заорала», «теща схватилась за сердце», «тесть потряс Кольку, приоткрыл пальцем его веки... И положил тело опять в прежнее положение: “Надо... это... милицию”»<sup>1</sup>.

Образ милиционера в тексте В. Шукшина связан с ролью *Жандарма*, ожидание которого финализирует комедию «Ревизор». Фигура блюстителя порядка ассоциируется с *идеей Миссис*, отсылает к полотну А. Иванова «Явление Миссии», поразившему Гоголя. Влияние «немых сцен», созданных в работах К. Брюллова «Последний день Помпеи» и А. Иванова, на текст Гоголя содержит указание на обреченность «ветхого мира», погрязшего в грехах, его грядущее обновление. «В картине Брюллова это бело-голубая молния, “брошенная целым потоком” на гибнущий во мраке город; на полотне Иванова – фигура Христа, возникающая из блеска отдаленного голубого сияния; в живой же картине Гоголя эта надличностная сила парадоксально воплощена в фигуре Жандарма, облаченного в ведомственный голубой мундир и наделенного способностью разить своим кратким словом как громовым ударом», – пишет О. Лебедева<sup>2</sup>. В тексте В. Шукшина, как и у Гоголя, эсхатологический образ вынесен за рамки действия, и «это сообщает дополнительный мистический ореол его и без того окутанной флером роковой таинственной фигуре»<sup>3</sup>.

В зрелых рассказах В. Шукшина городская квартира ассоциируется с западной, домовиной, «углом» («Жена мужа в Париж провожала», «Пьедестал», «Чередниченко и цирк», 1970), местом соблазна, греха («Версия», 1973; «Други игрищ и забав», 1974; «Привет, Сивому!», 1974). Приватное пространство не выполняет своих главных охранительных и гармони-

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 11.

<sup>2</sup> Лебедева О. Брюллов, Гоголь, Иванов (поэтика «немой сцены» – “живой картины” комедии “Ревизор”) // К 70-летию профессора Ю.В. Манна: сб. ст. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. С. 118.

<sup>3</sup> Там же.

зирующих функций, только аккумулирует грехи «внешнего» мира, фактически сливаясь с ним. Поздний В. Шукшин испытывает героев, награждая их теми знаками благополучной жизни, к которым они ранее стремились, но долгожданный Праздник ускользает; даже самые убежденные мещане переживают чувства оставленности, одиночества, небытия. Если раньше вещи облегчали жизнь человека, то теперь человек подбирается к вещам, превращается в безделушку, «чертову куклу», воспринимается как предмет интерьера, нечто, лишённое души, глубины. Герой рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» при знакомстве с женщиной радуется, что она импонирует обстановке в его квартире, буквально подходит к мебели: «Вот к ней-то “роджерс” подойдет. Мы бы с ней организовали славное жильё»<sup>1</sup>. Саньку Журавлева из рассказа «Версия» три дня держит в собственной квартире директор ресторана, когда любовные утехы женщине надоедают, она достает парню мотоцикл и выставляет за дверь, как надоевшую игрушку, отказываясь узнавать при следующей встрече.

В рассказе «Ночью в бойлерной» сходятся основные мотивы и символы поздней новеллистики В. Шукшина, создан образ современного мира – «громadного домины», «сколько там людей разных!». Герои с растревоженной душой совершают побег из квартир-углов к сторожу Максимычу, в подвал: «А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную»<sup>2</sup>. В русской культуре подвал осознается не только хозяйственным помещением (под полом), знаком изгойничества («подпольный человек»), но и символом свободы, тайного сопротивления: от «Революционного подполья» до запрещенного на уровне ортодоксальной культуры искусства андеграунда.

Само понимание «подпольного человека» в отечественной словесности связывает топос подвала с неволей, тюрьмой, одиночеством и смертью («мертвый дом») <sup>3</sup>. Образ героя

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 190.

<sup>2</sup> Там же. С. 288.

<sup>3</sup> Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999.



Ф. Достоевского изначально маркируют черты *трикстера*<sup>1</sup>. В рассказе В. Шукшина подвал совмещает приметы деревенской избы-церкви и адского чрева – котлована, на что указывает цивилизационная семантика. Здесь «уютно, тепло», в трубах «тихонько поет и потрескивает, как в печке», огонек под потолком, у стены «удобный лежак, старенький тулуп раскинут, подушка». Бойлерная превращается во временное убежище, где, оставив звания и положения, плачут, исповедуются, ждут чуда. В перевернутом пространстве цивилизации относительно свободным местом представляется абсолютный «низ» (котлован, подвал).

Для 1970-х годов, когда рассказ создается, пространство андеграунда имеет статус пространства духовного самоосуществления интеллигенции<sup>2</sup>, у В. Шукшина, напротив, в его центре – подчеркнуто простой человек, сторож. Сторож – фигура неоднозначная, соединяющая семантику вахтера-Цербера и «батюшки», карнавално «причащающего» несчастных шоколадом и вином. Положение Максимыча *театрально*, отмечено автором как «нескромное». Герою льстит положение утешителя, он чувствует власть над людьми, начинает поучать их, но и искренне сочувствует чужим судьбам. Попадая в подвал, люди опрощаются, что символически выражено в жесте *снятия шляпы*. В основе фабулы – мотив возвращения «блудного сына», получающий гротескное разрешение. Страх, злость, обиды горожан заметны на фоне внутреннего спокойствия, искренней доброты Максимыча: «Лицо у него – доброе, смышленное, немного усталое, но бесконечно доброе, в глазах, в морщинах вокруг глаз – столько терпения, покоя, столько мудрости житейской, что – куда же и спускаться с больной-то душой? К нему и спускались»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Васильев Д. Характер проявления и роль архетипа трикстера в исповедальных высказываниях подпольного героя повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 4. С. 103–108.

<sup>2</sup> Материалы «круглого стола» «Андеграунд сегодня и завтра» // Знамя. 1998. № 6. С. 172–199.

<sup>3</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 288.

Выговаривая свою боль, люди склоняют головы, снимают шляпы, происходит символическое единение в мужском братстве. Логикой сюжета автор, однако, показывает, что попытки установить справедливость в официальном пространстве заканчиваются скандалом или наказанием, тюрьмой. Подлинного возрождения/восхождения личности не происходит, играющий роль исповедника трикстер Максимыч способен выслушать, но не наставить на путь: и сторож – не батюшка, и отчий дом утрачен. Гонимые судьбой обитатели многоэтажки всякий раз в подвал же и возвращаются. Максимыч – «специалист по истерикам», отправившись на переговоры со вздорной, корыстной женой старенького профессора, заранее обречен. В пространстве города действует бездушный закон, расходящийся с народным представлением о справедливости. У В. Шукшина, как и у раннего Гоголя, исход из пределов канцелярии бесперспективен, напоминает inferнальную ситуацию «полета»: в фиктивном пространстве цивилизации как пространстве заборов, перекрестков реальных дорог нет. Сравнение Руси-Тройки с птицей у классика не случайно предваряется сравнением черта с птицей: «Вокруг мотива быстрой езды выстраивается устойчивый образный треугольник: тройка – птица – черт»<sup>1</sup>.

В рассказе «Три грации» (1973) жест Максимыча предвзят аналогичным поступком автора-повествователя. И тот и другой выбирают роль действующего лица, несмотря на очевидный трагизм ситуации, оказываясь в оппозиции к рефлектирующей, асоциальной интеллигенции и представителям власти. Образ подвального сторожа появится и в итоговом тексте В. Шукшина – сказке «До третьих петухов». Баба Яга, выступающая в роли «полукомической эцентричной старухи, безобразной, опасной, но в то же время симпатичной»<sup>2</sup>, предлагает Ивану-дураку оборудовать себе пристанище в подвале ее «котэджика», описание которого до деталей повторяет коморку Максимыча: «Тепло, тихо, никакой заботушки». В обязан-

<sup>1</sup> Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 64.

<sup>2</sup> Кошелев В.А. Акклиматизация Бабы Яги в русской литературе // Русская литература. 2019. № 2. С. 51.

ности Дурака входит «истории разные слушать», «случаи рассказывать», «врать побольше», развлекая гостей. Иван, однако, на уговоры Бабы Яги не соглашается, легко разгадывая замысел нечистой силы. В сказке профанируются известные мифы русской классики: Обломов ленив, Бедная Лиза строга и честолюбива, великий Атаман, описанный в текстах самого автора, все рвется шашкой помахать. Образ Ивана-дурака, отправившегося не за истиной, но за справкой, что он умный, выглядит глубоко трагично. Его устами признана ответственность самого народа за безволие, лень, предательство – и в прошлом, и в настоящем: «Такой и пришел – кругом виноватый»<sup>1</sup>.

Рассказ «Ночью в бойлерной» отчетливее других выражает идею обреченности городской культуры, лишенной витальной энергии, опоры в бытии. Ночной «доминой», под которым расположена бойлерная, напоминает муляж фалла, фикцию, довлеющую над живым. Большинство мужчин, собравшихся в подвале, бессильны, истеричны, бледны, легко становятся заложниками капризов «злых жен» или «значительных лиц». В «нижнем» мире утишают душу, а «верхний» захвачен всеобщим торгом: профессор готов продать библиотеку, «самую древнюю рукопись», вплоть до «Слова о полку Игореве», «душу запродать черту» во имя шубки для жены, смысл бытия которой – *магазины*. Эпизод, когда ради похода в ресторан юные «джентльмены» торгуют Словом: «...кто-то из них в дедовой библиотеке приделал ноги четырехтомнику Даля...»<sup>2</sup>, – иронически изображен автором и в рассказе «Мечты», передающем постоттепельную надежду на возможность «красивой жизни» в Советской России. И в том и в другом случае инфантильность интеллигенции трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры, от «почвы»<sup>3</sup>. Данный сюжет полемичен мифу о самоценности маргинального существования интеллектуала – одному из основных в искусстве того времени.

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. С. 499.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Рассказы. Барнаул, 1989. С. 475.

<sup>3</sup> Куляпин А.И. Хронотоп ресторана в художественном мире В.М. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 25.

Попытки героев вырваться из углов-квартир, где нельзя жить, но только скандалить, торговаться, предавать, умирать, оказываются «бегом по кругу». «Некто в шляпе, в легком пальтишке, с чемоданом» каждую неделю уходит от распутной жены и вновь возвращается; известный профессор-филолог, хранитель Слова, готов идти «со шляпой по кругу» (жест клоуна), лишь бы избежать женских истерик. Стенания персонажей в сочетании с образом бессмысленного кружения создают образ города-омута, котлована, поглощающего бытие, оставаясь по отношению к нему некой внешней, мистически переживаемой субстанцией. Огромный домина, отсылающий к образу фалла, выступает своеобразным *двойником-антиподом* его обитателей – *людей в шляпах*. Уничтожение мужского созидательного начала грозит гибелью цивилизации, в пространстве которой легко осваиваются «злые жены» – ведьмы. Пока интеллигенция укрывается в подвале, Максимыч отправляется на сражение в адское чрево многоэтажки, чтобы напомнить жене профессора о необходимости уважения, сострадания, символически сменить норковую шубку на овчинный тулуп.

Предложение «старенького тулупа» отсылает к сюжетам «Капитанской дочки» А. Пушкина и «Шинели» Н. Гоголя. Мотив дарения «заячьего тулупчика» Гриневым мужиковожатому, указавшему путникам верную дорогу/судьбу, и овчинного тулупа уже Пугачевым Гриневу имеет охранительный, сказочный смысл, предвещает череду дарений, создающую атмосферу единения мира, в котором живы милосердие, человечность. Обмен тулупами (шкурами) в известном смысле напоминает *обряд братания*, связан с мотивом *двойничества*<sup>1</sup>. В рассказе В. Шукшина ситуация дарения переведена в игровой план, тулупчик отвергнут, «злая жена» неумолима: «Плевать она хотела на всех! – раздраженно сказал профессор. – Ей, ей нужна норковая шуба. Что ей все»<sup>2</sup>. Требование шубы аналогично мотиву «вожделения шинели» или шляпы,

<sup>1</sup> Франк И. Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. С. 144.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 298.

которая, как в случае с Дебилом, должна подчеркнуть значимость, неотразимость владельца. Не случайно предметом торга становится Слово, предназначенное в жертву. Отступничество от служения Слову губит Акакия Акакиевича, грезившего о новой шинели: «То, что буквенническая работа богоугодна, а вождение к шинели исходит от лукавого, неоднократно подчеркивается в тексте»<sup>1</sup>. В рассказе Шукшина, однако, сквозит ирония по поводу возможностей Слова и жеста доброй воли, в силе которых убеждала русская гуманистическая традиция<sup>2</sup>.

Дом в функции духовного пристанища в городе вряд ли возможен, его место занимают *гостиницы, общежития, постоялые дворы*, то есть временное жилье, свободное от памяти, ответственности перед родом. Крестьяне, попадающие в город впервые, напоминают *туземцев, ряженных* в своей собственной стране, однако именно наивный герой замечает, удивляется тому, к чему сами горожане давно привыкли. В рассказах «Из детских лет Ивана Попова» (1968), «Пост скриптум» (1971) В. Шукшин выдвигает в центр наррации «путешественника»-неофита, открывающего иномир – цивилизацию. Повествование остраняется, реализуя авторский порыв к объективности. Этот прием, когда в центре повествования находится персонаж профанного сознания, один из ключевых в юмористической литературе<sup>3</sup>.

В рассказе «Из детских лет Ивана Попова» город показан глазами ребенка, отсюда усиление чудного, непонятого в его образе. Текст двоятся: о первой поездке вспоминает взрослый, состоявшийся автор, описывающий собственные впечатления детства. Повествователь рисует город, мальчишкой

---

<sup>1</sup> Лахман Р. Дискурсы фантастического. С. 152.

<sup>2</sup> Рыбальченко Т.Л. Пушкинский мотив в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения: сб. науч. тр. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2011. Вып. 12. С. 157–168.

<sup>3</sup> Голубков С.А. Смех как коммуникативное событие и повествовательные стратегии в прозе первой половины XX века // Художественный язык эпохи: межвуз. сб. науч. тр. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. С.113.

поразивший его, лишенным всякой тайны, захоластным, маленьким, «ровным и грязным». Этот фон оттеняет прежнюю наивность восприятия, но демонстрирует и особую его чуткость. В сознании ребенка город – чужое, темное пространство, напоминающее *лабиринт*. Здесь за каждым углом ожидают опасности, пространство лишено опознавательных примет, изрезано заборами, скрывающими дома (приют). Разговаривают в городе на «тарабарском языке», как и положено чужим. Новичок, не установивший своего места в сети отношений, в цивилизационной иерархии, не понимает символов и сообщений, направленных на него, не имеет собственной территории.

Точка зрения в рассказе меняется с внешней на внутреннюю, когда семья останавливается на ночлег в большом доме, где у детей игрушечные самолеты, а под потолком – «стеклянная лампочка», из которой льется свет. Попытка общаться с городским мальчишкой, заполучить игрушечный самолет, провоцирует на ложь и «чудовищное подхалимство». Ванька, отправившийся утром на поиск новых чудес (говорили – в городе печки «какие-то чудные»), съедает хозяйскую булочку и спасается от наказания бегством. Сцена несостоявшейся «евхаристии» подчеркивает обманчивую природу городского пристанища в целом, оказавшегося тем же углом, перекрестком. Обратный путь детей в деревню – движение от одного перекрестка к другому. Одновременно город – место, где взрослые обретают возможность самореализации, интересную работу: «папка» Ивана мечтает стать рабочим «на фабрике или в мастерской какой», а мама собирается на курсы для портних. Автор подчеркивает необычность этих начинаний, особенно заметную на фоне высказываний деревенского деда, который только после медовухи и с третьего раза выговаривает смешное, «самое длинное слово на свете»: Ин-тер-на-ци-о-нал. Перспектива городских блужданий подсвечена в тексте необходимостью взросления, инициации, связанной с прохождением через Смерть. С этим соотносится и атмосфера диалога, который подспудно ведет мальчишка со своими родителями, автор же оставляет за собой роль слушателя/собеседника, но не судьи.

Рассказ «Пост скрипtum», написанный от лица чудака, угодившего в самый центр цивилизации – Санкт-Петербург, интонационно, образно близок предыдущему. Нарратор здесь – свидетель, обнаруживший «чужое письмо», подчеркнуто дистанцирующийся от его содержания, но одновременно фиксирующий подлинность «документа». Зазор между пишущим (чудик) и публикатором обеспечивает комический эффект. В послании к близким крестьянин воссоздает необычность окружающих его явлений, предметов, начиная с обстановки гостиничного номера.

Интерес В. Шукшина к «современным вещам» как знакам новой жизни, коммуникации уже отмечался критикой<sup>1</sup>. В произведениях писателя нет сакрализации «старых вещей», сохраняющих древние смыслы (что отличает прозу традиционалистов в целом), он изучает перспективность вещей, заполняющих цивилизационные пустоты<sup>2</sup>. Тон рассказа выдает восхищение профанного зрителя открывшимися чудесами, «новые вещи» награждены соответствующими эпитетами: поразительный, колоссальный. В реестр чудесного на равных входят архитектурные изыски города, «поразительного по красоте», пьеса в драмтеатре – «колоссально!», окно гостиничного номера с жалюзи – «поразило здесь окно», кровать – «поразительная кровать», ванная и туалет – «туалет просто поразительный». Складывается абсурдная ситуация, где вещи не соотносятся с человеком, как и человек не может повлиять на вещь, что создает пространство без глубинных связей, вакуум. Важен не социальный комментарий о нелепости ситуации, а намерение показать мир лишь внешних форм, предметов, загромаждающих пространство, поглощающих его.

Приезжий напоминает сказочного *Ивана-дурака*, устанавливающего связи с неведомым, он близок Саньке Журавлеву,

---

<sup>1</sup> Рыгова Т.А. «Вещи» как знаки поколений в рассказах В. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. С. 220–229.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Образ городской цивилизации в поздних рассказах В.М. Шукшина: миметический и семантический аспекты // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 1 (17). С. 74–94.

ошеломленному роскошью квартиры директора ресторана, где он «как во сне жил. Она на работу вечером ходит, я пока один в квартире. Ванну принимаю, в туалете сижу... Ванна отделана голубым кафелем, туалет – желтым. Все блестит, мебель вся лакирована. Я сперва с осторожностью относился, она заметила, подняла на смех»<sup>1</sup>. Механизм функционирования вещей, процесс «деланья вещи» герои постигают без труда: Санька, нежившийся в «спальне из карельской березы», делает себе в деревне «кровать из простой березы» («Версия»), чудик, изучивший странные вещи в номере, уверен: «Принцип работы этого окна я вроде понял», «кровать я такую обязательно сделаю, как здесь». На бытовом уровне персонажи осваиваются быстро, не нуждаются в помощи толмача: «Дежурная по коридору долго тут пыталась мне объяснить, как открывать и закрывать окно. Пока я не остановил и не намекнул ей, что не все такие дураки, как она думала»<sup>2</sup>.

В подтексте образа крестьянина – *идея мастерства*, одна из ключевых для поэтики В. Шукшина, традиционалистов в целом<sup>3</sup>. Творчество деревенских самородков в ранних текстах соотносилось с постижением тайн мировой истории и духа («Стенька Разин», 1962), что в целом соответствует общеевропейской мысли о значимости творчества, мастерства в бытии культуры: «Капитализм, лишив значения ремесла, постарался вытеснить смысл жизни в сторону досуга»<sup>4</sup>. В пределах современной культуры мастер только ремесленник, *виртуоз-клоун*, повторяющий чужие образцы на потеху публике (жалюзи решено «сделать из длинных лучинок»). Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «*чертову куклу*», возвращает не к алтарю, но в подвал или «к ларьку», как происходит в рассказе «Мастер». Практичный крестьянский

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 150.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Мотив мастерства в современном традиционализме: особенности авторской репрезентации // Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета. 2020. № 9. С. 126–143.

<sup>4</sup> Бенсаид Д. Спектакль как высшая форма товарного фетишизма. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2012. С. 110.



ум поражают в городе не тонкость исполнения деталей, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но необычные в деревне чистота, туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем. Чистота рассматривается как знак чужого, враждебного, обратно тому, как ее определяют в норме: «Чистота есть часть приватности; публичное всегда будет более или менее грязным, даже в самых чистых своих проявлениях»<sup>1</sup>.

«Новые вещи» в рассказах внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка в гостиничном павильоне), недоступны наивному персонажу (сувенир отказываются показать; в магазине отсутствуют жалюзи; в ресторанах, кафе высокие цены), предназначены другим – *иностранцам*, ассоциирующимся с inferнальным началом. Они и становятся в городе «своими». Фикциональная природа цивилизации, заполняющих ее вещей, подчеркнута соотносительностью с утопией «светлого будущего»: «Но в магазинах – чего только нет! Жалюзей, правда, нет. Но вообще город куда ближе к коммунизму, чем деревня-матушка»<sup>2</sup>. Городские вещи-безделушки, лишенные всякой оригинальности, уместные в бутафорских пределах, не имеют отношения к потребностям живой жизни. Кормит горожан базар, куда те же Иваны везут «картошку, капусту и всю прочую дребедень». Замена уникального бытования вещи, созданной мастером, на массовое производство вызывает глубокое потрясение прежних ценностей, что В. Шукшин почувствовал одним из первых. Описывая этот процесс, В. Беньямин подчеркивает, что речь идет о ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия<sup>3</sup>.

Символом цивилизации в творчестве В. Шукшина становится *Петербург* – «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре»<sup>4</sup>, связанный в отечественном культурном

---

<sup>1</sup> Утехин И. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2004. С. 104.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 39.

<sup>3</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С.А. Ромашко. М., 1996. С. 22.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. Полное собр. соч.: в 30 т. Л.: АН СССР, 1974. Т. 5. С. 101.

пространстве с деянием Петра-Антихриста<sup>1</sup>. Как центр имперской власти, бюрократии, он связан со всей страной, но и чужд ей как вместилище административной иерархии. Не случайно герой рассказа «Пост скриптум» особым образом выделяет фигуру Петра: «Мы его, между прочим, видели – по известной тебе открытке: на коне, задавивши змею». Уже Н. Гоголь увидел северную столицу лишенной опоры, всех признаков национального: «На Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объединились и сделались ни тем ни другим»<sup>2</sup>. Фикциональная природа города подтверждена отсутствием индивидуальностей, лиц, редуцированных до отдельных вещей, деталей: шляп, носов, башмаков, шинелей, вицмундиров или в лучшем случае неприметных переписчиков как воплощения безликих механизмов бюрократической машины города-призрака. Картины нравственных, физических, психических недугов обитателей Северной Пальмиры, вослед петербургским повестям Гоголя и Достоевского, появляются в «физиологиях» И. Панаева, Н. Помяловского, авантюрно-фельетонной прозе В. Крестовского («Петербургские трущобы», 1864–1867), Н. Некрасова, А. Панаевой и др. Путешественники, иностранцы представляют Петербург как *город-гибрид*, куда «из всех частей света стекаются изгнанники, злополучные у себя на родине, предприимчивые сребролюбцы, сметливые искатели и рыцари счастья» – *трикстеры*<sup>3</sup>.

Фантазмагоричность Северной столицы – одна из ключевых характеристик «Петербургского текста», элементы которого в рассказе В. Шукшина очевидны: «В петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в “лиминарном” состоянии, на краю, над бездной, на грани

---

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Избр. тр.: в 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 54.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10. С. 139.

<sup>3</sup> Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII – XIX веков. М.: ОГИ, 2005. С. 219.

смерти»<sup>1</sup>. Шукшинский неофит-«путешественник» относится к городу как к *чуду* и *фокусу* одновременно. Повествователь, однако, замечает и другое – в городе есть театры, музеи, но освоение этой, духовной, культуры крестьянину недоступно, что явствует из названия текста – «Пост скриптум». В театре герой с другом «Иваном до слез хохотали, хотя история сама по себе грустная», в музее «Иван Девятков наотрез отказался верить» экскурсоводу. Ситуация повторяется в рассказе «Петька Краснов рассказывает», когда наивный крестьянин, увидев в музее пальто Чехова, возражает экскурсоводу: «Додумался – в таком пальтисечке в Сибирь! Я ее спрашиваю: “А отчего у него чахотка была” – “Да, мол, от трудной жизни, от невзгод”, – начала вилить. От трудной жизни... Ну-ка, потрясись в таком кожанчике через всю Сибирь»<sup>2</sup>. В итоговых текстах позиция автора усложняется, боль за обделенность Ивана-дурака соседствует с осознанием необходимости духовного самостояния нации. В. Шукшин, как человек своего времени, признавал необходимость «высоколобых» интеллектуалов, хотя пророчески угадывал их противоречивость.

Для проблематики монографии особенно показательны рассказы, связанные с *образом цирка*, где фокусы, «чудеса», ряженные обретают свое законное право. В городе-балагане настоящий цирк обретает устойчивость как дважды перевернутое пространство, здесь все риски реальны, это и восхищает филистерскую публику («Чередниченко и цирк»). Показательно, что цирковыми силачами становятся деревенские богатыри, это отнюдь не связано с «историей социального одичания граждан: крестьянский сын – артист цирка (Игнаха) – медведь из цирка», как полагает С. Козлова<sup>3</sup>. Напротив, для богатыря в городе ничего другого и не остается, прочие пространства слишком

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. С. 319.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 255.

<sup>3</sup> Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1992. С. 77.

мелки, тесны, фиктивны, атакуемы нечистью. В цирке оживают былинные сюжеты, сражения с «нечистой силой»: Игнаха одолевает монгола «устрашающих размеров» («Игнаха приехал»). Здесь, у земляка, ищет помощи для больной матери Максим Волокитин, и помощь незамедлительно приходит («Змеиный яд»).

Из цирковых пределов особенно заметны искусственность, выморочность мира цивилизации, циркачка Ева не принимает игру в чувства плановика Чередниченко, оставляя за собой право на выбор, на свободу от маски, в то время как отвергнутый жених с ролью не расстается, решаясь сделать теперь предложение школьной учительнице. Искренность, прямота, уверенность в собственных силах отличают цирковых спортсменов Кайгородовых, которых соблазняет проектом переустройства мира утопист Князев, обликом напоминающий булгаковского Воланда – классического трикстера («Штрихи к портрету»). Герой-преобразователь, примеряющий маску то Спинозы, то Пугачева, собственную жизнь соотносит с утопическим проектом Мирового города, вне пределов которого ему невыносимо. Именно профессиональные циркачи границу между ареной и зрительным залом, спектаклем и жизнью стараются не нарушать, оставляя за собой право сознательно играющих свою роль актеров, публика же всеми силами стремится в марионетки.

Статус циркового артиста меняется по возвращении в деревню, где память о былинном прошлом еще жива, действенна. В раннем рассказе красавец, силач Игнаха, приехавший из города показать родителям жену, испытывает неловкость за дорогой костюм (как вицмундир), интуитивно чувствуя право отца возмутиться нелепыми подарками. Нарядная жена, привезенные безделушки выстраиваются в единый парадигматический ряд, отсылающий к мотиву *демонстрации мод*. Герой теряется перед природной мощью брата Васьки – «огромного парня с открытым крепким лицом», Ваське отдает первенство и отец, Игнаха же пытается объяснить младшему брату преимущества городской жизни. Рассказ, открывающийся сценой бесцеремонного вторжения в отчий дом: «Пинком распахнул ворота – в руках по чемодану», – заключает символическое крещение, означенное образами *реки-купели* и *креста*.

Погружение братьев/богатырей в «Катунь-матушку», на берегу которой молодая баба «с высоко задранной юбкой колотила вальком по белью», словно смывая грехи мира, знаменует обновление души. Дорога от реки к дому, образуя оптический крест, есть символическое восхождение на крест, к себе подлинным, братья стремятся попасть вслед отцу: «Игнатий шел за отцом, смотрел на его сутулую спину и думал почему-то о том, что правое плечо у отца ниже левого, – раньше он не замечал этого»<sup>1</sup>. Откровение мира суть узнавание его, когда постигается ценность каждой черты, детали родного облика – так на мгновение восстановлена целостность семьи/мира.

Итак, образ цивилизации в творчестве В. Шукшина представляет собой *набор вещей-символов*, присутствующих и в деревне, «контекстуально» отсылающих к образу города; *устойчивых мотивов* и *локусов*, описание, наполнение которых в разные периоды творчества автора неоднозначно. В ранних текстах фиксируются детали, штрихи, предметы, означающие иномир, чаще всего это *телевизор, радио, бухгалтерские счета, книги*, через которые устанавливают связи или сводят счета («Племянник главбуха», «Критики», 1963). Причем одна и та же вещь, предмет получают антиномичные характеристики в глазах представителей разных поколений: самолет пугает бабушку и завораживает перспективой полета внука в рассказе «Сельские жители» (1961), это результат не столкновения миров, но несовместности мировоззрений. В зрелых текстах экспансия городских вещей расширяется, появляются блестящие или темные очки, искажающие зрение, экзотический микроскоп («Микроскоп», 1969), шахматы («Вянет, пропадает», 1969). Современная вещь по-разному воспринимается и функционирует в мире «отцов» и «детей», диапазон интересов широк: от наивного любопытства, азартного интереса до способа самоутверждения. В позднем творчестве автор фиксирует и обратный процесс: тоскующие по аутентичности бытия горожане стилизуют обстановку квартир под деревенские избы («Мастер»).

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 41.

Город как место действия, хронотоп реализуется в нескольких направлениях: явление в пределы цивилизации *деревенского чудика*, связанные с этим личностные испытания («Чудик», «Ваня, как ты здесь», «Жена мужа в Париж провожала», «И разыгрались же кони в поле», «Дебил» и др.) и способы освоения самого антимира во всем разнообразии его представительств. Соответственно опыту, целям, духовному статусу героев, нарратора выстраиваются проекции миров, одно и то же пространство награждается различными характеристиками: библиотека в восприятии студента, шофера, девушки-библиотекаря обретает антиномичные черты – от места свиданий до храма науки («Классный водитель»). Аналогичная стратегия осуществляется в описании магазинов, аптек, выставок, ресторанов, цирков, которые у каждого из персонажей вызывают порой несовместные чувства: цирк для плановика Чердниченко только забава, для Игнахи – способ самоутверждения, профессия, для преобразователя Князева – идеальная форма бытия, где достигнуто равновесие ожиданий и затрат. ВДНХ вызывает спокойный интерес у студента в рассказе «И разыгрались же кони в поле», но для его отца – председателя колхоза – это насквозь фальшивый мир, исключаяющий присутствие живого, подлинного.

Городские локусы, вещно-предметные знаки обнаруживают в мире В. Шукшина *полисемантичность*, своеобразно вписываясь в художественную картину мира. Автор понимает бытие как процесс, вечное движение форм, диктующее изменение статуса персонажей, взаимобратимость явлений, взаимопроницаемость пространств: «Шукшин никогда и не о чем не высказывается однозначно. Или “да”, или “нет” – это не его метод. Живое противоречие в суждениях и поступках»<sup>1</sup>. Сокровенный герой в меняющемся мире существует *на границах, перекрестках, вокзалах*, находится в состоянии постоянного движения, принадлежит стихии времени, принципиально неукоренен. В той или иной степени, ему присущи черты *трикстера*.

---

<sup>1</sup> Чернословитов Е. Пройти по краю. Василий Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии. М.: Современник, 1989. С. 20.

В отличие от органического уклада деревни, опирающегося на исторический опыт, традиции, цивилизация умышленна, лишена подлинной глубины и высоты, ее симуляционная природа требует соответствующего наполнения: куклы и механизмы вытесняют мастеров, живое заменяется неживым. Портреты горожан подчеркнуто гротескны, маркированы устойчивыми приметам: золотые коронки и украшения, очки, заграничные костюмы, мундиры или шубы, но самой востребованной деталью маскарада становится *шляпа/колпак*. Функционально обыватели напоминают *клоунов* на манеже, наделены красными носами, огромными бородавками, рыжими волосами, нарочито бледными лицами с ярко накрашенными губами: мать легкомысленной Тамары «очень толстая, еще молодая женщина с красивыми губами и родинкой на левом виске» («Ленька»). «Отец Лиды – чернявый человек с большой бородавкой на подбородке и с круглой розовой плешинкой на голове, с красными влажными губами», «толстая тетя с красным носом» («Лида приехала»). Сплетница из рассказа «Три грации» «крупная, с вишневой бородавкой на шее. Говорит громко, уверенно», ее собеседница «рыжеволосая. Тоже за сорок. Необычайно подвижная, легкая на ногу», служитель в цирке «такой, с бородавкой и в шляпе» («Чередниченко и цирк»). Горожан, как правило, отличают полнота, обрюзглый вид, необычайная суетность, напоминающая жесты мелкого беса (еще протопоп Аввакум указывал на особую тучность, чревоугодие соблазнитель «святой Руси»), или движение марионетки, которые от нее не зависят, вызваны скрытой пружиной.

В поздних текстах эксцентричность героев ретушируется, образы обретают большую глубину, символический ореол, неоднозначность. В судьбе отдельного персонажа автор проявляет будущее страны. Расширяется интертекстуальное поле рассказов, вечные проблемы, над которыми размышляла русская классика, ее высокие философствующие герои теперь отданы на откуп деревенскому чуднику, обретают необычную напряженность, трагическую окраску. Важнейшей идеей В. Шукшина и становится идея единения Руси, поиска способов коммуникации, которые могли бы сблизить крестьянина, его земляка, перебрав-

шегося в город, и подлинного интеллектуала. Автор сталкивает героев на перекрестках судьбы, ставит перед выбором, но чаще всего они расходятся чужими, говорят на разных языках. Расколотость русской жизни, культуры имеет глубинные основания, что и подчеркнуто в рассказе «Чужие» (1974). Избалованный кутила, забывший законы чести кн. Алексей губит русский флот в русско-японской войне. Нарратор старается представить встречу князя с простым матросом – дядей Емельяном (имя отсылает к образам сказочного Емели и Пугачева) уже за границами этого бытия и заключает, что и ТАМ, «где ни эполетов, ни драгоценностей нету» две русские души остались бы чужими, которым и «ТАМ не о чем было бы поговорить».

#### **2.4. «Человек в шляпе»: варианты репрезентации образа**

Граница, отделяющая пространство иллюзии от жесткой реальности, в художественном мире В. Шукшина часто обозначена *шляпой*. Семантика головного убора укоренена в символе, связана с пределом, отличающим «я» от «не-я». Для писателя всегда значимо, с какой целью герой преодолевает границу, если освоение иной культуры (цивилизации) заменено «переодеванием», перед нами ряженный, голову которого вместо дурацкого колпака украшает *шляпа*. Трикстер как герой перекрестка, не принадлежащий ни одному из миров, всегда «чужой». В этом случае смена ролей, одежий мгновенна – не так важно, кого ты представляешь сейчас, важно не остаться собой. На языке современной культуры такой персонаж – *симулякр*<sup>1</sup>. Кроме шляпы, в арсенале ряженных оказываются заграничный костюм, плащ, мундир или шуба, чемодан, символизирующие предназначенность дороге, однако нелепость, экзотичность деталей указывает на бутафорский характер всего предприятия (мундир с чужого плеча, костюм – верх безвкусицы, шляпа великовата, огромный чемодан мешает движению). В. Шукшин передает ощущение неустойчивости, сдвинутости

---

<sup>1</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.



современного бытия, образ мира-оборотня, в котором плутают «Дебил», «Психопат», «Дурак» (изначальное название рассказа «Степка»), «Хмырь», «Чудик», «Сураз»...

В сознании персонажей *шляпа* ассоциируется с человеком *интеллектуальной культуры*, часто наделенным исключительными способностями (умом), властью. Действенность подобных ожиданий подтверждена и автором: «Конечно, дело не в шляпе. Но если судить таким судом, очень многим надо “встать и снять шляпу”. Оттого-то мне и дорог деревенский уклад жизни, что там редко-редко кто сдуру напялит на себя личину интеллигентного человека. Это ведь очень противный обман. При всем том уважается интеллигент, его слово, мнение. Искренне уважается. Но, как правило, это человек “залетный” – не свой. И тут тоже то и дело случается обман. Наверное, оттого и живет в народе известная настороженность к “шляпе”. Как-то так повелось у нас, что надо еще иметь право надеть эту самую злополучную шляпу»<sup>1</sup>. В этом случае шляпа – *своеобразный футляр* или «*новая шинель*» *Баимачкина*, при помощи которой герой надеется укрыться от невзгод настоящего, обрести более высокий социальный статус, чудесно преобразиться (мотив «значительного лица»), как это и происходит в рассказе «Дебил».

Исключительно интересно, когда *шляпа* символизирует идеальную землю, утопию Сибири, где, по канонам классической литературы, герою дан шанс на духовное воскресение<sup>2</sup>. В рассказе «Случай в ресторане» могучий детина предлагает побег в Сибирь столичному старику-интеллигенту, тоскующему по «настоящей жизни». Сибирь в тексте представляется необъятной, простирается от Урала до Тихого океана. Сцена в ресторане решена в ироническом, фарсовом ключе. Вопрос официанта парируется так:

– В чем дело?

– В шляпе. Мы едем в Сибирь, – угрожающе сказал детина.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 378.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Сибирская Икарія в XX веке // Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания: монография. Томск: ТГУ, 2003. С. 119–135.

Помимо названных функций, *шляпа* в поздних рассказах В. Шукшина выступает и относительно нейтральным знаком *городского жителя*. Такие персонажи появляются в рассказах «Чудик», «Земляки», «Ночью в бойлерной», «Други игрищ и забав», здесь важен не столько «человек в шляпе», сколько отношение к нему окружающих. В рассказе «Чудик» герой, отправившийся в гости к городским родственникам, покупает подарки: «Зашел в продовольственный магазин, пристроился в очередь. Впереди него стоял мужчина в шляпе, а впереди шляпы – полная женщина с крашеными губами»<sup>1</sup>. Для Василия Егоровича Князева, прозванного Чудик, шляпа, яркий макияж дамы – знаки избранности, выделяющие людей цивилизации из привычного круга. Герою и хочется обратить на себя внимание, развеселить хмурых людей, он неловко шутит и теряет деньги, будучи совершенно уверенным, что выпавшая пятидесятирублевая бумажка уж кому и может принадлежать, то только «тому, в шляпе». Анекдотическая история оборачивается драмой. Роль зрителя остается за нарратором, подчеркивающим несоответствие реального настроения горожан, ведущих мелочные, злые разговоры в очереди, и праздничного самоощущения сокровенного героя.

Отдельность Чудика цивилизации, миру канцелярий подчеркивается, герой окружен границами, скован ими, лишен места. Преградами выступают *порог магазина* (Чудик не смеет переступить его, чтобы вернуть собственные деньги), *сама очередь, газета, телеграмма, денежные купюры*, наконец, *раскрашенная детская колясочка*, чью красоту жена брата не оценила. Одиночество Чудика, лишение его права голоса в официальном пространстве есть реакция «взрослых», горожан, на детские «чужачества». Наивный герой жаждет обрести Праздник «здесь» и «сейчас», окружающими язык сказки давно забыт. Подчеркивая исключительность нравственного потенциала персонажа, автор демонстрирует и неразрешимость противоречия между должным и сущим. Порыв к празднику оборачивается бескомпромиссностью платы за явные и видимые

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 223.

обретения. Для постижения гармонии только душевной чуткости недостаточно, нужна мудрость, идущая от понимания собственного удела в неидеальном бытии. В мире В. Шукшина мудростью наделены старые люди, внутренняя крепость которых держится на прежнем опыте любви, сострадания, веры.

В рассказе «Земляки» образ «человека в шляпе» разрешается в драматическом аспекте. В экспозиции текста развернута картина яркого летнего дня. Родовая деляна старика Анисима отмечена всеми атрибутами «земного рая»: здесь тепло, пышная растительность, поют птицы, чистая вода, «согра с ключом», символизирующая источник жизни, рождающее чрево Великой матери<sup>1</sup>. Избранность земли подчеркнута ее отдельностью и удаленностью от остального мира, «долину с трех сторон обступили молчаливые горы». Не случайно старик вспоминает историю борьбы крестьянских детей со змеями, отсылающую к идее победы космоса над хаосом (образ играющего дитя – знак Вечности). Дед Куделька (в имени заложена ассоциация с образом Пряхи/Богородицы, ткущей нить жизни) «говорил ребятишкам, что за каждую убитую змею – сорок грехов долой. А если змею бросить в огонь, то можно увидеть на брюхе ее ножки – много-много. И ребятня азартно снимала с себя грехи»<sup>2</sup>.

В это идиллическое пространство и попадает Другой – «а там, у шалашика, сидит на пеньке старик в шляпе и с палочкой. Покуривает»<sup>3</sup>. Завязывается случайный разговор, старики вспоминают детство, но Анисима сдерживает нездешний вид гостя, дорогой костюм, шляпа. Причем собеседники словно примериваются к жизни друг друга, пытаются понять тайну прожитого, смерти. Во время трапезы «городской старик» *снимает шляпу* (исчезает граница), и оба погружаются в созерцание красоты окружающего. Связь с бытием, казалось бы, и может примирить героев, но не примиряет, «не верилось Анисиму, что гость из этих мест – не похож, действительно». У самого Анисимова в Ленинграде остался сын, который о стариках не вспоминает, «вечно ездит», «железо ищут».

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 7.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 244.

<sup>3</sup> Там же. С. 245.

Мотив возвращения «блудного сына», намеченный в тексте (слушая гостя, старик замечает «так говорил отец»), остается не реализованным. Для неузнанного брата Анисима, некогда пропавшего на войне, это равносильно «изгнанию из рая», его последующее восхождение на гору – путь на Голгофу без надежды на воскресение. Образ брата Гриньки в рассказе неоднозначен, ассоциируется с демоническими силами (герой с детства отличается буйным нравом, играет в самого черта) и одновременно вызывает ассоциацию с агиографическим персонажем – Алексием Божьим человеком<sup>1</sup>. Анисим называет гостя «чудной». Постаревший, проживший словно «чужую» жизнь брат Гринька и приезжает в надежде укрепиться духом перед смертью, ведь «што-то должно помогать человеку в такое время». Автор покаянный жест героя принимает, о чем свидетельствует и название рассказа, но старику Анисиму недостает чуткости души.

В рассказе «Други игрищ и забав» сюжет строится как история грехопадения/соблазнения невинной души (героиня названа «овцой»), следующего за ним возмездия, которое и пытается осуществить брат оскорбленной девушки – Костя. Описание молодого человека совмещает черты гордости, замкнутости, «нервного» склада, за образом легко угадывается фигура Раскольникова. Герой страдает от «стыда и злости на сестру», отец ее новорожденного сына неизвестен, что «губит радость». Врываясь в квартиру гипотетического обидчика, Костя тут же наталкивается на атрибуты сытой городской жизни: «Квартира большая, шуба дорогая висит на вешалке, шляпа на вешалке, сверху...»<sup>2</sup>. Выстраивается своеобразная вертикаль, высшая точка которой в сознании героя обозначена *шляпой*. Сцена встречи мстителя с отцом обидчика насквозь театральна, декорации несут особую семантическую нагрузку. Через порог комнаты молодой человек переступает не иначе как вооружившись: «Костя прошел мимо тумбочки, неслышно вынул пестик из ступки и сунул во внутренний карман пиджака».

---

<sup>1</sup> «Из житийных сюжетов популярнее всех, бесспорно, стих об Алексие Божьем человеке». См.: Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 21.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 321.

Несмотря на искренность страдания, мститель словно наблюдает себя со стороны, *режиссирует сцену* («театр одного актера»), его истерические монологи о необходимости уважать человека отсылают к известному высказыванию горьковского персонажа, обитателя «дна», которое В. Шукшин опровергает всем своим творчеством: «Зря все-таки воскликнули: “Не жалеть надо человека!”». Это тоже – от неловкой, весьма горделивой позы»<sup>1</sup>. Парадокс в том и состоит, что уважения к таинству рождения человека (мотив евангельского чуда) лишен именно Костя. Явление в мир Христа суть искупительная жертва, отрицающая саму идею мести. Сестра героя, пытаясь его урезонить, замечает: «Чего ты самодеятельность-то развиваешь?», собеседник называет Костю «дурак» и «психопат», что отсылает к образу профанного героя одноименного рассказа. Даже после выяснения ошибочности обвинений (эффект «конфузной ситуации») герой не готов остановиться, тщательно оберегая собственную обиду, избранную роль, он решает вооружиться ножом. Действия «пророка с топором», жаждущего установить справедливость любой ценой, легко предугадать.

Со стремлением расширить границы скудного настоящего связаны и усилия *искренних фантазеров*, однако они никогда не перерастают в отрицание действительной жизни, что характерно для «*злых ерников*». Истории фантазеров глубоко индивидуальны, наполнены экзотическими деталями, невероятными сюжетами. Герои легко сочиняют в состоянии опьянения, когда хмель освобождает от сковывающих пут формальностей и проявляется подлинная широта натуры. В утопическом пространстве вымысла Бронька Пупков охотится на Гитлера («Миль пардон, мадам!»), Костя Валиков, соблюдая банный ритуал, предается думам («Алеша Бесконвойный»), а «бесцветный, курносый, стареющий хмырь» примеряет роль Донжуана («Хмырь»). После разоблачения перед дамой (оказался женат) герой становится беспомощен и жалок: «Хмырь посмотрел на всех... И что-то такое увидел сильное, страшное, что молча, не взглянув на соседку, поднялся и пошел вперед, на свое место <...>. Шляпа его была ему несколько великовата

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 266.

и от тряски съезжала низко на лоб, некоторое время Хмырь смотрел в окно, приподняв кверху маленький, с нашлепочкой нос, он смешно торчал из-под шляпы... Потом Хмырь догадывался сдвинуть пальцем шляпу назад, пока она снова не наезжала на глаза»<sup>1</sup>. *Шляпа* здесь – деталь карнавала, разоблаченный шут становится «как все», вызывает смех и сострадание автора.

В рассказах «Внутреннее содержание», «Два письма», «Игнаха приехал» акценты расставлены несколько иначе. Ожидание праздника связано с событиями внешнего порядка, получающими особый статус: модное дефиле в сельском клубе или долгожданный визит городских родственников. Братьев Винокуровых («Внутреннее содержание») поражает красота городских манекенщиц, им хочется приобщиться к их яркой жизни: «Сергею нравились эти красивые беззаботные люди. До боли захотелось вдруг тоже быть красивым и веселым»<sup>2</sup>, недоступность которой символизирует плотно закрытая дверь в горницу с приезжими. Попытки преодоления границы сопровождаются мотивы *переодевания* (Сергей «нашел в сундуке новую рубашу, надел»), *подглядывания* (Сергей «заглянул в открытое окно горницы») и *фокуса* («Я, между прочим, один фокус знаю, – сказал вдруг Сергей») – традиционные приемы *трикстера*. Когда все усилия оказываются тщетны, один из братьев решает приобрести *шляпу* как пропуск в иномир, но тут же иронизирует над собой: «Шляпу, что ли купить? – подумал Сергей. Глянул на себя в зеркало и усмехнулся»<sup>3</sup>. Отказ от шляпы происходит одновременно с разоблачением механизма фокуса, герой остается равен себе, игра с переодеванием не затрагивает глубинных основ личности, но обостряет память о прежней, «допраздничной» жизни.

Здесь и кроется граница между *фантазерами*, стремящимися к празднику, без которого «душа все одно вялая какая-то», и *ерниками*, чья судьба ограничена пределами роли<sup>4</sup>. Ложь

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 468.

<sup>2</sup> Там же. Т. 4. С. 184.

<sup>3</sup> Там же. С. 185.

<sup>4</sup> См.: Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 337–365.

таких персонажей *рациональна*<sup>1</sup>, лишена творческого импульса, не связана с праздничным винопитием. Человек внезапно обнаруживает, что жизнь проходит мимо, открытие оборачивается потрясением, изменением сознания. Для героев рассказов «Генерал Малафейкин», «Владимир Семенович из мягкой секции», «Штрихи к портрету», «Психопат», «Как Андрей Куринков, ювелир, получил 15 суток», «Вечно недовольный Яковлев», «Пьедестал», «Дебил» жизнь сосредоточена на игре, подчинена идее власти, возвышения любой ценой. Трагизм ситуации обостряется тем, что всегда остается деталь, штрих, которые не скрывает и самая удачная *маска*. Из-под торжественно одетой шляпы предательски торчат «зацветшие маковым цветом» уши, курносый пуговкой нос, вдруг блеснет застыдившийся взгляд. Эти «остатки человеческого» в человеке, признаки живого в клоуне высоко ценит повествователь, стараясь уйти от схематизма характеров.

Предъявляя свой счет миру, *герои-ерники* остаются верны прежним вкусовым пристрастиям и нравам. Мечты таких персонажей удивительно похожи, лишены индивидуальных особенностей, воспроизводят массовые представления о сытой городской жизни, ради причастности к которой и рядятся в *дурацкий колпак* или *мундир*. «Маска вынимается из тайников психики, чтобы в момент духовного и социального кризиса, когда земля уходит из-под ног, помочь выжить, спастись под колпаком с бубенцами»<sup>2</sup>. Воображение ерников ограничено бытом, вращается окрест наград, добротных дач, импортных гарнитуров, но все атрибуты филистерского бытия гиперболизируются. Утопист Князев («Штрихи к портрету»), возомнивший себя новым Пугачевым: «“Не видели Пугачева? Вот он – в шляпе, в галстук!” – Князев смеялся», «ловцом» Вселенной, ничего, кроме жесткой дисциплины, будущему миру предложить не может, его планы напоми-

<sup>1</sup> «Ложь – это не стихийное самоизлияние, а сознательное введение в заблуждение. В этом слове есть нечто грешное и своевольное». См.: Эллман Р. Оскар Уайльд. М., 2000. С. 345.

<sup>2</sup> Меньшикова Е. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб.: Алетей, 2015. С. 60.

нают проекты Угрюм-Бурчеева. Из общества всеобщего подглядывания и страха освободиться непросто, «кромешный мир» оказывается внутри человека<sup>1</sup>. В парадигме *ерников* и «резиновый человек», «попрыгунчик» Андрей Иванович – ювелир, мечтающий сказать «последнее слово», создать такое, «чтобы все ахнули», и отомстить жизни, которая «идет себе и идет». В военном мундире брата, играя роль «значительного лица», он врывается к соседу, грозя обыском, тюрьмой, главным условием временной свободы объявляет необходимость дальнейшей мести – теперь «здоровенному» армянину, чистильщику обуви. Все, чего добивается самозванец, заставить окружающих пережить еще большее унижение, чем то, которому ежедневно подвергается он сам.

Подлинный триумф «хлестаковщины» демонстрирует рассказ «Генерал Малафейкин»<sup>2</sup>. Жажда изжить собственное прошлое, самоутвердиться любой ценой и толкает героя на вранье. Текст развернут в сторону гоголевской «Шинели», демонстрирует своеобразный ответ современного Башмачкина «значительному лицу». Маляр-шабашник Малафейкин играет перед случайным попутчиком в знаменитом поезде «Ленинград – Москва» роль генерала. Сцена не случайно происходит в поезде – символе цивилизационного бытия. Герой предлагает окружающим надсмеяться над самим собой – рабочим Малафейкиным, описывая характерный сюжет: «У меня же бывает то и дело: вызываешь его, подлеца, в кабинет: “Ну, что будем делать?” Молчит. “Что будем делать-то?!” Молчит, жмет плечами. “Будем продолжать в том же духе?” Гробовое молчание»<sup>3</sup>. «Подлецы», замершие от страха в кабинете начальника, – это ведь шабашники и есть. Сцена до деталей воспроизводит встречу Акакия

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Образ героя-преобразователя в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: матер. VIII Всерос. юбилейной науч. конф. Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. С. 120–134.

<sup>2</sup> Куляпин А.И., Левашова О.Г. «В поисках живой души» (В.М. Шукшин и Н.В. Гоголь) // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: СО РАН, 1999. С. 274–286.

<sup>3</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 40.



Акакиевича с генералом, который распекает «маленького человека», осмелившегося просить о заступничестве.

Разорванность сознания Малафейкина реализуется через мотив *раздвоения личности*, герою представляется, что из огня камина на несуществующей даче на него «мурло смотрит. “Тосподи, – думаешь, – да отстанете вы от меня когда-нибудь”». Видение роднит образ маляра не только с Акакием Акакиевичем, Хлестаковым, но и с «бесом» Ставрогиным, который «видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и “разумное”»<sup>1</sup>, и с чертом Ивана Карамазова, названного «лакеем»: «Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?»<sup>2</sup>, – восклицает герой Ф. Достоевского. У В. Шукшина ситуация трагифарсовая – душа Малафейкина именно «лакейская», и никакие роли этого изменить не в состоянии. Ряд, в который вписывает себя подлинного герой, выстраивается по принципу усиления чудовищности характеристик: от лжеца, шута до воплощения дьявола. Инфернализация образа подтверждена и тем, что сатана выступает главным противником живой жизни. Д. Мережковский определил гоголевского черта как злобного носителя пустоты и ничтожности<sup>3</sup>.

Затеянную Малафейкиным игру разоблачает случайный свидетель, напарник маляра – Мишка Толстых, спавший в купе на верхней полке и недоумевающий, почему эти «придурки» «строят из себя»? Память Мишки восстанавливает образ «нелюдимого», «инвалидного пенсионера», «тихого и молчаливого», к которому в воскресные дни «приезжала какая-то женщина старше его», даже отдаленно не напоминающая экранных красавиц. Сцена выстраивается по аналогии с «вожделением шинели» как возлюбленной, что переживает Акакий Акакиевич: «С тех пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один,

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Полное собр. соч.: в 30 т. Л.: АН СССР, 1972–1990. Т. 11. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. Т. 10. С. 196.

<sup>3</sup> Мережковский Д.С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. СПб.; М., 1911. Т. 10. С. 163–286.

а какая-то приятная *подруга жизни* согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»<sup>1</sup>. Старая женщина, навещающая Малафейкина, суть воплощение его прежней ветхой шинели/души.

Само присутствие Мишки в поезде разрушает спектакль, стирается граница между зрителями и «сценой», становятся заметны нарочитость позы, изыяны неприметной внешности актера: «курносый нос», «маленькие глазки без ресниц». Отдельность героя реальному миру подчеркнута в тексте наличием *шутовского колпака* и *«шинели»*. Тщедушный Малафейкин буквально завернут в «кожаное пальто», которое при ходьбе «надламывалось и шумело», напоминая движения змеи, и огромную не по размеру *шляпу*: «Жесткий воротник кожаного пальто подпирал сзади его шляпу», «шляпа чуть не съехала с головы», «шляпу Малафейкин поправил на ходу левой рукой». За образом невысокого, бесцветного, боязливого человека, буквально скрывающегося за поднятым воротником, нелепой шляпой, угадывается и чеховский *«человек в футляре»*, родословная которого восходит к тому же Акакию Акакиевичу: «Оба стараются скрыться в иной, стерильно-отвлеченный мир, как в футляр, отгораживаясь им от современности»<sup>2</sup>.

Съехавшая, «слетевшая» с головы Малафейкина шляпа – указание на фиктивность персонажа: «Шляпа, упавшая с головы двойника, – весьма частый символ его “съемной” головы, его принадлежности к царству смерти»<sup>3</sup>. Образ героя дополняет «большой желтый чемодан с ремнями», что «колотил при ходьбе» – кинематографический атрибут американской мечты, связанной с достижением социального успеха. Воображение лицедействующего персонажа при всех игровых усилиях ограничено жестким бытом, атрибуты филистерского уюта, однако, гиперболизируются. Если уж прислуга на даче, то ее «полно»,

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 3. С. 154.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. С. 106.

<sup>3</sup> Франк И. Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. С. 373.

если буфет в ведомственном санатории, то там «шампанское, фрукты, пятое-десятое», если красавица из массового западного кино, то все, на что она способна: «Выйдет такая... черт ее... вот уж она виляет, вот виляет, своим этим... Любопытно»<sup>1</sup>. Картина счастья, нарисованная шабашником Малафейкиным, до деталей повторяет мечту эка-интеллектуала, готового на все ради иллюзии светского успеха. «Голый человек» стремится «обратить» вещами, подняться со дна жизни, заявить о себе.

Ближе всех к Малафейкину по страстной ненависти к живой жизни – героиня рассказа «Пьедестал»: «странная, задумчивая» «очень молчаливая женщина» с «большими темными глазами», живущая грезами о «ТОЙ жизни», с трудом возвращающаяся «в ЭТУ, тесную и вонючую». Ситуация отмечена гоголевскими мотивами «бесчувствия ко всему», странности как inferнальности, означенных в «Портрете». В основе «внутреннего сюжета» – архетипический мотив *запродажи души*, широкое интертекстуальное поле произведения включает не только повесть Н. Гоголя, но и «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (мотив портрета как самопознания), знаменитое стихотворение А. Блока «Двойник», собственные тексты В. Шукшина. Героиня, занимающаяся финансовыми махинациями, прошедшая тюрьму, рассчитывает вернуться к прежней «красивой жизни» благодаря усилиям мужа-художника, бывшего фальшивомонетчика. Так в рассказе, казалось бы, сталкиваются означенные уже Гоголем страсть к деньгам и творческий порыв, но у В. Шукшина изначально искусство выступает для героев только средством обогащения.

Слабый и нерешительный Константин Смородин (фамилия заставляет вспомнить речку Смородину, смердящую, граничащую с миром мертвых) «парализован» железной волей жены, готов отречься от собственного «я». «Днем, на работе, рисует свои вывески, плакаты, афиши, а вечером, дома, начинает все ругать – свою работу, своих начальников, краски, зрителя, всех и все»<sup>2</sup>, повторяя стратегию трикстера Малафейкина.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 43.

<sup>2</sup> Там же. С. 199.

По настоянию жены герой создает полотно «Самоубийца»: «Вот что было на холсте. Стоит стол, за столом сидят два человека... с одинаковым лицом. Никакого зеркала, просто два одинаковых человека сидят за столом и один целится в другого (в себя, стало быть) пистолетом»<sup>1</sup>. Сюжет картины построен на *мотиве двойничества*, желании персонажа уничтожить alter ego как воплощенную смерть. Один из сидящих должен быть застрелен, ибо «копия» грозит уникальности оригинала. Работа над полотном не случайно сосредоточена «в маленькой отдельной комнате против окна» за закрытой дверью. В. Шукшин обыгрывает известный романтический сюжет белой, страшно пустой комнаты, где уже сам герой встречает свое другое, внутреннее «я», «по-мопассански» двигающееся ему навстречу. Для разрешения ситуации приглашен *Ревизор* – профессиональный художник, который должен определить границу между «подобием» и мастером.

Ирония заключается в том, что картина прочитывается как самообличение, самопародия ее автора, пытающегося самоутвердиться в иллюзорном мире, придуманном его женой. Фикция, провокация приобретает роковое значение. Визит художника-консультанта приходится на воскресенье, «смотрины» предваряет трапеза (сниженный вариант евхаристии), сама картина, как и новая шинель Акакия Акакиевича, сравнивается с невестой: «Чего ты меня готовишь, как... невесту смотреть», – недоумевает гость. Сюжет «разрушенных иллюзий» складывается, когда профессионал называет полотно *неудачным фокусом*: «Но это, штука, дружок, фокус, а фокус не удался». Подлинное искусство ускользает, игра разрушена, но с нею распадается и надежда, поддерживающая жизнь. Разоблачение фокуса вместо смеха влечет за собой драму, иронические замечания мастера перекрывает отчаянный крик героини, Зоя смотрела в упор, «и глаза ее полыхали... не гневом даже, а – гибелью, крушением». Не случайно профессионал сравнивает неудавшуюся картину с *невестой* и *фокусом* одновременно. Образ художника-профана – реплика автора и в сторону нонконформизма 1970-х:

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 201.

«Анемия культурной, интеллектуальной среды 70-х, подаваемая как нонконформизм и свобода, раздражала писателя: он видел не жертв застоя, но поколение, зараженное энтропией, недоодаренное, а потому активно-безвольное»<sup>1</sup>.

В рассказе «Дебил» в роли *невесты* будет выступать *шляпа*. Анатолий Яковлев получает обидное прозвище за второгодника сына: «Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу». В сознании наивного героя выстраивается миф обладания шляпой как *чудом*. Из деревенского дурачка, дебила предстоит мгновенно превратиться в иного человека – интеллектуала. Крестьянин в шляпе напоминает инородца, «культурного китайца», стремится «говорить с акцентом», чтобы не походить на «тупую массу». Выбор шляпы по значимости, напряженности близок обряду *инициации* и *фокусу*: «Он их перемерил у прилавка уйму. Осторожно брал тремя пальцами шляпу, легким движением насаживал ее, пушиночку, на голову и смотрелся в круглое зеркало». Мотив зеркала отсылает к теме инобытия, в зеркальной глади отражается не человек, но его *инфернальный двойник*. Напомним, в «Портрете» Гоголя Чертков после запродажи души становится особенно внимателен к своей внешности, окружает себя зеркалами, жаждет комплиментов. Вослед гоголевскому персонажу, герой В. Шукшина мысленно достраивает свой образ в зеркальной проекции до желаемого, «идеального». Отражение, однако, не тождественно облику отражаемого объекта, «искривляет» и отчуждает его.

Сравнение шляпы с *невестой* укладывается в эту же парадигму. Продавщица заметила строго: «Невесту, что ли, выбираете?»<sup>2</sup>. Анатолий и обращается со шляпой, как с возлюбленной, ласкает, гладит, любит. «Вожделение шляпы» напоминает сюжет Ивана Федоровича Шпоньки: «Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена»<sup>3</sup>, или «соитие с шинелью»

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Провокация в художественном сознании В. Шукшина: мотивы и пределы испытания смыслов. С. 27.

<sup>2</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 444.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Собр. художественных произведений: в 5 т. М., 1952. Т. 1. С. 292.

Акакия Акакиевича<sup>1</sup>. Шляпа, как и шинель, превращаются в элементы фокуса, должны помочь герою перевоплотиться в «значительное лицо» со своим положением в чиновничьей иерархии. Сон Шпоньки о размножающихся женах как трюк рассматривает в своих «Лекциях по русской литературе» В. Набоков<sup>2</sup>. Фасон, покрой, детали шинели в тексте Гоголя выполняют ту же роль, что и вицмундир, по которому безошибочно считываются статус, влияние, объем связей хозяина. Башмачкин в новой шинели из незаметного переписчика бумаг превращается в чиновника, имеющего свое место в мире бюрократии. Однако если у Гоголя метания персонажа соотносятся с проявлением дьявольского начала в человеке<sup>3</sup>, то В. Шукшин акцентирует личную ответственность героя за происходящее. Шляпа в рассказе становится аналогом души, «продолжением человека». Вместе с головным убором Анатолий приобретает нелепую этажерку – атрибут учености. По законам комического одна нелепость влечет за собой другую, образуя ситуацию нарастающего «снежного кома». Кумулятивный принцип, позволяющий соединять однородные элементы и предметы, действует «до определенного предела, за которым следует катастрофа, образующая финал. Если циклический сюжет утверждает закон как начало и конец бытия, то кумулятивный такую же роль приписывает случаю... Архетип персонажа – трикстер», – пишет Н. Тамарченко<sup>4</sup>.

Герой в шляпе вызывает соответствующую реакцию зрителей: жена «стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза», «встречные и поперечные смотрят на него

---

<sup>1</sup> Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004. С. 193–209.

<sup>2</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1998. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritikanabokova/nikolaj-gogol/nash-gospodin-chichikov.htm> (дата обращения: 10.08.2021).

<sup>3</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 90–93.

<sup>4</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М.: Издательство РГГУ, 1977. С. 31.

с удивлением»<sup>1</sup>. Разрушает иллюзию школьный учитель, под его насмешливым взглядом шляпа из чуда разжалована в *клоунский колпак*. «Тень какая-то странная», которую отбрасывает герой в шляпе, и есть его inferнальный двойник, что позволяет вписать образ в один ряд с другими трикстерами, прежде всего с «генералом» Малафейкиным и утопистом Князевым («Штрихи к портрету»). Пока крестьянин рядится в «цивилизейшин» (так Анатолий называет шляпу), учитель с глазами, «как у черта», предлагает прямо противоположное: «пройтись босиком по селу», их пути принципиально не совпадают. Образ сельского интеллигента маркирован мефистофелевскими чертами, отсылает к образу ростовщика в «Портрете», наделенного дьявольским взглядом. Анатолий уверен, «что это с его легкой руки он сделался Дебиллом». Тогда ответственность за нелепое представление ложится и на учителя как «режиссера» спектакля. Роль постановщика предполагает искусственность, скептическое отношение к настоящему, такой герой появляется извне и соблазняет иными, нездешними, ценностями. При всем различии уровня притязаний в одном ряду здесь оказываются героиня рассказа «Пьедестал», утопист Князев, плановик Чередниченко.

Проблема народа и интеллигенции, деревни (провинции) и города в творчестве В. Шукшина многократно усложняется, получая *гротескное* выражение. Художник не верует умозаключениям великих предшественников, не призывает «преклониться перед народом», как Ф. Достоевский (идея пародируется в рассказе «Случай в ресторане»), и не предаёт анафеме интеллектуальную культуру, как поздний Л. Толстой. Его герои – *люди перекрестка*, часто не умеющие найти дорогу к себе самим. В зрелых рассказах игра в качестве жизненной стратегии разворачивается в предельных категориях, что усиливает трагическое звучание текстов. Герои мечутся между праздником и «углом», жизнью и смертью, пытаются найти опору, но условия сцены этого не предполагают. Жизнь протекает где-то рядом с декорациями, которые закружившийся человек сам себе и установил. Показательна сцена на пароме в рассказе «Осенью»,

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 445.

когда современный Харон – крестьянин Филипп Тюрин – перевозит с берега на берег то свадьбу, то похороны. На пароме-ковчеге ведут себя по-разному, и только «один дядя в шляпе» на свадьбе «очень выламывался», на него было стыдно смотреть, «уж он кобенился-кобенился, этот дядя в шляпе, никого не заразил своим деланным весельем, устал...»<sup>1</sup>.

По отношению к философии игры, театральности поведения все герои делятся на несколько типов. *Бунтари-богоборцы* прибегают к роли не ради самоутверждения или славы, им важно отстоять идею. Разин в романе «Я пришел дать вам волю» (1969) не занимается самообманом, он потворствует толпе, которой идти за ряженым, за Царевичем праздничнее, чем за мужиком. Царевичу же оказана честь «поучаствовать» в затее атамана. *Герои-фантазеры* к преобразованию мира равнодушны, им важно отстоять право «по своей глупой воле пожить», найти собственное место в хаотичном бытии и удержаться. Игра для них – средство высказывания надежды в драматических условиях настоящего.

Трагедия «*злых ерников*», презирающих собственную жизнь, в невозможности обыграть смерть. Их обреченность подчеркивается и внешне: бледность, испитость лиц, замкнутость, медлительность или, напротив, избыточность движений, равно выдающие кукольную природу персонажей. «Тело первым сигнализирует о переменах в психологическом состоянии (новая осанка, движения, позы)»<sup>2</sup>, указывая в ряде сюжетов на распад личности. В хаотичном, изнаночном пространстве небытия устойчивее тот, в ком остается меньше человеческого, однако рано или поздно каждого Хлестакова ждет свой Ревизор. Не случайно главной мечтой отчаянных лицедеев становится роль проверяющего во всех ее ипостасях. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства, запродачная душа – не монета, ее нельзя отыграть.

---

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 210.

<sup>2</sup> Исмиева В.М. Диалоги с Другим: театр и лабиринт (на материале художественного кинематографа 1960–2010-х годов) // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр. в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 388.



*Герои-ерники* часто изображаются в отраженном свете, что подчеркнуто мотивами стекла, зеркала, картины, глади воды, перед читателем не люди – их отражения, тени, награжденные вместо имени кличками. Тогда *футляр, шляпа, мундир* драпируют пустоту, отсутствие человека в его обычном понимании. Момент откровения буквально совпадает с утратой бутафорского одеяния, разоблачением фокуса. Однако есть персонажи, для которых *шляпа* – знак вынужденного принятия обстоятельств, в этой ситуации особую значимость приобретают отношение к ним окружающих, способность людей прозревать за маской подлинную личность.

И, демонстрируя многообразие игровых стратегий героев, автор сохраняет милосердие к каждому из них, к фантазерам и ряженым, богоборцам и трикстерам. Текст зачастую венчает фраза сострадания, произносит ее герой-разоблачитель, вольно или невольно разрушивший спектакль. Изнаночное, вымороченное пространство заканчивается там, где звучит слово милосердия. Мир, далекий от совершенства, к человеку не добр, и нет другого пути для живущих, как, зная это, попробовать стать лучше самим.

## ТРИКСТЕР В ПОЗДНИХ РАССКАЗАХ В. РАСПУТИНА

### **3.1. Образ Сени Позднякова в контексте архетипа трикстера**

В конце 1970 – начале 1980-х гг. традиционалистская проза приходит к осознанию тщетности надежд на возрождение нового «русского лада». В целом ряде классических текстов, представляющих направление, усиливаются темы конца, хаоса, абсурда бытия, связанные с разочарованием в современности, итогах прогресса: от поздних текстов В. Белова, В. Астафьева до произведений В. Распутина. Р. Гвардини в книге «Конец нового времени» (1950) уже фиксирует, что «возможность достичь согласия с собой и справиться с вопросами своего бытия» для сегодняшнего человека остается тщетной, прежде она гарантировалось «надежностью старого традиционного состояния мира; теперь она исчезает. Человек потрясен, выбит из колеи и уязвим для сомнений и вопросов»<sup>1</sup>. Ускорение бытия, обусловленное прогрессом, усиливает тоску по традиции, ассоциирующейся с устойчивостью, надежностью, памятью поколений. Чем сильнее прессинг перемен, «тем больше людям нужны жизненные навыки, направляемые обычаями». Возвращение ритуала, традиции «в порядке компенсации процессов ускорения» можно расценивать и как ответную реакцию традиционной культуры на требования посттрадиционного мира<sup>2</sup>.

К концу 1990-х гг. в культуре набирают силу противоположные тенденции – традиционализм понимается как архаизм, как догма, его интерпретация смыкается с консерватизмом,

---

<sup>1</sup> Гвардини Р. Конец нового времени: пер. с ит. // Феномен человека: Антология / сост. П.С. Гуревич. М.: Высшая школа, 1993. URL: [http://yakov.works/libr\\_min/04\\_g/va/rdini.htm](http://yakov.works/libr_min/04_g/va/rdini.htm) (дата обращения: 17.11.2020).

<sup>2</sup> Марквард О. Эпоха чуждости миру? / пер. с нем. Е. Либман // Отечественные записки. 2003. № 6. URL: <http://www.strana-oz.ru/2003/6/epocha-chuzhdosti-miru> (дата обращения: 10.11.2020).

но одновременно говорят о *смыслопорождающем* потенциале традиции. В. Махлин предлагает «по-новому прочесть традицию с исторического места своей современности», избегая, однако, отождествления действительной инерции традиции с ее «творческим ядром». Амбивалентность современности, по его мнению, «заключает в себе потенциал обновления традиций, но также и коварные ловушки подмен». Именно такая постановка вопроса подчеркивает необходимость вернуться к обсуждению, анализу «моментов сближения традиции и неизбежности перемен»<sup>1</sup>. Тем более что время информационной революции продемонстрировало хрупкость, уязвимость национальной культуры, с трудом вписывающейся в парадигму прогрессизма, но обеспечивающую самосохранение народа. «Предостерегающий голос отечественной литературы, пророческая тональность лучших текстов возвращали доверие к традиции, связующей поколения, здравый смысл и толковую адаптивность к новым условиям, различающей “живое” и “мертвое”», – считает современный исследователь<sup>2</sup>.

Рассказы В. Распутина 1990-х гг., составившие цикл «В одном сибирском городе», рождаются из авторского восприятия настоящего как времени посткатастрофы, когда вдребезги разбивается традиционная жизнь Руси. Отсюда и обращение к малому жанру, который позволяет отразить осколочную, коллажную картину настоящего. Это пространство нарастающего, самодовлеющего хаоса, где новые хозяева, «целеустремленные» «потомки каинового рода» (В. Распутин), диктуют свои законы. Традиционные праведники и страстотерпцы низведены до уровня изгоев, «татей», лишены возможности не только жить, но и умереть на собственной земле (рассказ «В ту же землю...», 1995), их бессилие, обреченность рождает необходимость в *новом герое*, способном

---

<sup>1</sup> Махлин В. Дело чтения. Памяти филолога // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 16,19.

<sup>2</sup> Султанов К.К. Трудное вхождение в современность: традиция как проблема и национальный нарратив // Вопросы литературы. 2020. № 5. С. 10.

пройти-преодолеть пространство хаоса, возродить Русь из пепла. Стремление к циклизации текстов, скрепленных единым метасюжетом, сквозными героями (цикл рассказов о Сене Позднякове) – свидетельство авторской тоски по утраченной целостности, разумности бытия.

В произведениях 1990-х писатель расширяет привычные очертания художественного мира: дорога из безусловно опасного, проклятого пространства вводится в пределы «своего», связывается с инициацией персонажа, открывающего свое родство с вселенной. Соблазн пути, который всеми средствами подавлялся автором в классических текстах, наследующих средневековому традиционализму, в позднем творчестве перестает быть только негативной значимостью. Альтернативность, пестрота становятся неизменной характеристикой современного бытия, когда от соблазна не гарантирован никто. Кипение страстей, первозданный хаос более не сдерживаются культурой. Акцент смещается на активную личность, которой по силам путь и связанные с ним испытания. Герои-путники и выражают требуемый «запас на прочность» в обществе, его возможность реагировать на изменения, сохраняя жизнеспособность. А. Мережинская, исследуя модели героев в прозе 2000-х гг., видит одну из важнейших тенденций в уходе от статичности характера, усилении внимания к подвижности, метаморфозам и даже позитивным преобразованиям персонажа<sup>1</sup>.

В классических повестях В. Распутина дорогу зачинали шатуны-изгои, носители проклятия или греха, таков образ материнского Петрухи, прозванного «пройдисвет», воспринимаемый по аналогии с балаганным Петрушкой, о чем иронично говорит пророчица Дарья, объясняя поведение «неглупого парня», упорно «прикидывающегося дурачком»: «Он знает про себя, что кочевряжится, а не живет. Но уж не оборотится, из вредности не захочет»<sup>2</sup>. Заигравшийся Петруха

---

<sup>1</sup> Мережинская А. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности // Русская литература: Исследования: сб. науч. трудов. Киев: Логос. 2006. Вып. 10. С. 52.

<sup>2</sup> Распутин В.Г. Собр. соч.: в 4 т. Иркутск: Изд. Сапронов, 2007. Т. 4. С. 139.

является среди насельников, «как черт на богомолье», наряженный так, что «еще больше стал смахивать на урку». Дарья встречает его насмешкой: «Но-о... это откуль такая божья коровка к нам заползла? – Извини-подвинься, – возмутился Петруха – не “божьей коровкой” возмутился, а “заползла”. – Я не ползаю, я на самолетах, хошь знать, летаю»<sup>1</sup>. Так автор иронизирует над суетностью, шутовским характером современного человека, стремящегося любой ценой соответствовать цивилизационным изменениям.

После гибели Руси-дома *путь* становится общей судьбой человечества. Герои, утратив опору в пространстве, ищут тайну в иных измерениях: в изменчивости времени, стремлении к вечности. Отсюда актуализация образов *кочевников*, *странников* (Сеня Поздняков) и *бесстрашных воителей*, восходящих к архетипическим представлениям о девах-богатырках, чьи образы сохранили былины и предания: Пашута из рассказа «В ту же землю...», Агафья из рассказа «Изба» (1999), Тамара Ивановна из повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003)<sup>2</sup>. *Шатун*, *игрок*, *трикстер* отличается от путника отсутствием перспективы возвращения, его движение вечно, пределы обитания – дорога. Трикстер ценит свою независимость, свободу от условностей, однако, как и странника, его томит тоска по идеальному.

В классических текстах писателя губительная сила (государство) выступала как внешняя по отношению к дому-душе, в поздних – это и следствие «темного разума» самого человека, разбуженного «ложной мудростью» интеллектуалов, наступающая «вдруг» как болезнь или рок: душевные муки Ивана Петровича в повести «Пожар» (1985), недуг мужа Тамары Ивановны из повести «Дочь Ивана, мать Ивана». В. Распутин убежден, что путь к познанию бытия лежит не через научение, но внутреннее откровение, восчувствование мира, когда человек вбирает в себя целую вселенную, становится равно-

<sup>1</sup> Распутин В.Г. Собр. соч.: в 4 т. Иркутск: Изд. Сапронов, 2007. Т. 4. С. 105.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Старуха, ангел, богатырка: генекратический миф современной традиционной прозы // Литературная учеба. 2010. № 4. С. 80–93.

велик ей. Тайна бытия дана через ощущение, озарение, интуицию, рациональное знание разрушает достигнутое единство человека и космоса, ассоциируется с самодавяющим злом, когда энергия жизни покидает планету.

Взаимопроникновение *дома* и *дороги*, характерное для позднего творчества автора, лишает мир традиционных опознавательных примет. Образ дома маркируют черты небытия, гибели, ранее присущие «чужому» пространству. Оставленный святыми, защитниками, дом-гнездо превращается в *баню*, *барак*, *перекресток*. Былинные богатыри либо гибнут, теряются, спешат к смерти (Толя Прибытков из рассказа «Поминный день», 1996), либо разменивают силушку на пустыки, домашние ссоры, пьянство. Съезжившееся, исчезающее пространство не приспособлено под богатырскую поступь, свободной земли не стало, вместо деревьев, скверов – рвы, асфальт. Невыполнение мужчиной исконного долга по защите «своей» земли изменяет образ женщины-матери, вынужденной выполнять апотропические функции. Из хранительницы очага женщина превращается в управительницу хозяйством, воительницу и требует уважения к собственной миссии. Семантика покорности, «вручения себя в дар» мужчине (как «чужому», рациональному) трансформируется в покорение-завоевание-усмирение «чужого». Сила, воля, упорство становятся прерогативой женского, мужчине же отведена роль *игрока*, включающая понимание игры как забавы и как познания-испытания. В позднем творчестве художника проблематизируется *дискурс национальной идентичности* в его основных аспектах: идеологическом, эстетическом, гендерном.

В итоговых текстах современных традиционалистов Россия, спешно усваивающая внешние атрибуты западной цивилизации, – не-Россия, инопространство, чаще ассоциируемое с мифологизированным Китаем как миром наоборот. Испуганный бесстыдством телевещания, Сеня Поздняков восклицает: «Китай, что ли опять балуется? <...> Китай или допился? Диверсия по средству массовой информации или чертики?»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 286.

Так, герои втягиваются в решение классической контрверзы *космос-хаос*, включающей более частные инварианты: *свое – чужое, добро – зло, крестьяне – орда, дом – балаган*. Для прохождения-означения вывернутого бытия и призван соответствующий ему герой – *трикстер*, цель которого – бросить вызов привычному, обнажить прорехи на тоге современной культуры. Бунт лицедействующего персонажа всегда обращен к подлинному *культурному герою*, которого и следует разбудить, заставить встать на путь. Сам трикстер не сражается с судьбой, он пытается «переиграть ее за счет особой, даже Судьбе неизвестной стратегии поведения»<sup>1</sup>, понимая, однако, опасность собственных затей, будучи готов на жертвы. Современная жизнь ведет с человеком игру без правил: «Теперешняя жизнь сдала карты заново и козырей поменяла»<sup>2</sup>. Трикстер является единственным героем экстремальных ситуаций.

В рассказах В. Распутина 1990-х гг. воплощением классической модели *трикстера* становится Сеня Поздняков. Автор недвусмысленно сравнивает героя со знаменитым трикстером Э. Распе – бароном Мюнхгаузеном: «Сеня повторил подвиг барона Мюнхгаузена, когда тот за собственные вихры вытащил себя из болота»<sup>3</sup>. Линия персонажа разворачивается на фоне всеобщего *трагического шутовства*: «Никто не работает, все веселятся», что связано с эсхатологическим модусом повествования. Здесь уместно вспомнить наблюдение Р. Генона: «Беспорядок прорвался в весь строй существования и стал всеобщим до такой степени, что мы теперь реально живем, можно было бы сказать, в зловещем “постоянном карнавале”»<sup>4</sup>. В мире навыворот «трикстеризация» героев – неизбежность, только шут, лицедей и сохраняет перспективу движения.

Деревня с характерным названием Заморы оказывается всеми забытой («теперь и писем в деревню не пишут»), осн-

---

<sup>1</sup> Топоров В. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск: Наука, 1987. С. 7.

<sup>2</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 349.

<sup>3</sup> Там же. С. 295.

<sup>4</sup> Генон Р. Символы священной науки. М.: Беловодье, 2007. С. 177.

ротевший город сам «утонул в телевизоре», городские «коробчатые белые многоэтажки» стоят «сиротски печальные». Сения и выступает медиатором меж этими мирами, в его образе сочетаются сакральные (юрод) и inferнальные (лицедей) черты. В знаковом романе Н. Ключкаревой «Россия: общий вагон» (2006) мотив «вымороченности», смерти также передан в символике названия деревни «Дудки», «совмещающей контрастную семантику труб апокалипсиса и кукиша – глумливого ответа властей народу»<sup>1</sup>. Роль простака Сени рассматривается и как дидактическая, «вырастает до символа: возможно ли опаматование и воскресение народа? Для самого писателя это был художественный эксперимент – изображение не праведника и не мученика, но раскаявшегося грешника, да еще и с ироническим образом мышления. Распутинский дар ироника наконец вырвался на свободу, страстное обличение публициста перешло в насмешливо-пытливый рассказ о прозрении человека-путаника, которого так жалела старуха Дарья»<sup>2</sup>.

Уже первое появление бродяги Сени в деревне маркировано как необычайное, нелепое, сродни злой шутке. Героя снимают с «белого парохода», атрибутирующего романтику советских строек, в бессознательном состоянии, без документов, буквально *голого* – «не было и рубахи». Тело, «сброшенное мертвяком с парохода», оставляют на берегу, и крестьянский мир облегченно отворачивается: «Не довел Господь до знакомства и уж тем более до родства с этой пропащей душой»<sup>3</sup>. Всем чужой, незнакомый мужик переправлен в ближайшую баньку – переходное, inferнальное пространство, оставлен под присмотром собак. Собака в культуре православной Руси «символизировала юродство»<sup>4</sup>. Однако в кратчайшее время «тело поднялось на ноги», оделось в одежду с чужого плеча, как

---

<sup>1</sup> Мережинская А. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности. С. 48.

<sup>2</sup> Плеханова И.И. Ирония Валентина Распутина // Сибирский филологический журнал. 2016. № 3. С. 135.

<sup>3</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 284.

<sup>4</sup> Панченко А. «Смех как зрелище» // Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 153.



и положено шуту, «и заявило, что оно – “наш орел”». Маргинальность героя подчеркнута самим фактом его внезапного появления на границе миров (реке), отсутствием имени (связи с родом и верой), биографии, устойчивых опознавательных примет – «*голь пережатная*». Серьезные мужики, глядя на Сенью, так и не могли понять, что перед ними за человек: «Почему он такой... не сказать, что совсем непутевый, но и не сказать, что путевый»<sup>1</sup>.

Жизненный путь героя выглядит как серия трюков и уже этим противопоставлен данной свыше судьбе. Метаморфозы происходят «вдруг», автор не слишком заботится о психологической достоверности изменений: от пребывания Сени в городе, где «окончил школу и готовился к жизни всерьез», до бродяжничества, с которым «покончил в один прекрасный день», «отхватил лучшую в деревне невесту», стал «орел и сокол». Брак, который в народной русской сказке венчает путь молодца, выдержавшего инициацию, в православии относится к числу важнейших таинств, здесь превращен в *удачный фокус*, что соответствует стратегии трикстера. Мать невесты, красавицы Гали, «до самой смерти не могла прийти в себя от изумления, что же это, что за наваждение нашло тогда на них, если на глазах у не слабых умом родителей было похищено дитя»<sup>2</sup>. На уровне фабулы герой противопоставлен насельникам как человек пути, времени людям пространства.

Для деревенских Сенья «поселенец», «архаровец», фокусник, к которому относятся «будто к сироте, с добродушием». *Одиночество, сиротство* передают саму суть образа трикстера, указывают на его избранность, связанность с «жизнеустроительной деятельностью, с открытием нового способа человеческого существования»<sup>3</sup>. Покорность, терпеливость, жертвенность крестьян оттеняет веселая готовность к приключениям, даже цинизм трикстера. В этой же парадигме особенности языка героя: речь Сени расцвечена шутками, метафорами,

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 323.

<sup>2</sup> Там же. С. 385.

<sup>3</sup> Топоров В. Образ трикстера в енисейской традиции. С. 16.

карнавальна. Он часто говорит прибаутками, словами сказочных персонажей: «Сеня стал опять говорлив, что в последние годы, к утешению Гали, пошло на убыль, вспомнил свою страсть фантазировать, выдумывать всякие истории»<sup>1</sup>. Яркое, живое слово расцветывает жизнь, утешает, но лишено прежней ритуальной силы. Веру в слова, в сказки утрачивают даже дети – история ангельской девочки Кати из рассказа «Нежданно-негаданно» (1997). Читатель, захваченный стихией комизма, испытывает чувство освобождения, родства с героем, лишенным пафоса, однако понимает, что это только игра. Витийствование Сени не имеет определенной цели, не преследует выгоды, герой остается на уровне красноречивого жеста, к которому отчасти и сводится его миссия.

Амбивалентность образа Сени подчеркнута и в портрете: некрасивый, тщедушный герой даже имя получает «детское», игровое (не Симеон, но только Сеня), отсылающее к известной поговорке: «По Сеньке и шапка». В облике персонажа все обужено, убавлено, пародийно – прямо наоборот классическому представлению о «настоящем человеке»: Сеня «не был богатырского роста», до старости сохранил порывистость движений, по-детски чистые «голубенькие глазки на морщинистом лице», рядом с мужиками «смотрелся мальчишкой». «В совокупности эти качества (детскость, амбивалентность, смеховое начало, оборотничество) отличают именно трикстеров», – пишет Ю. Чернявская<sup>2</sup>. Л. Абрамян справедливо замечает, что практически неизвестны трикстеры-гиганты, «фольклорные гиганты обычно глупы при громадной силе, и их побеждает, одурачивает маленький, слабый, но хитрый и юркий герой с чертами трикстера»<sup>3</sup>.

Ироническое отношение к Сене сохраняется в том числе из-за его «фокусов, из-за того, что принесло в Заморы Сению

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 381.

<sup>2</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек. 2004. № 3. С. 39.

<sup>3</sup> Абрамян Л. Ленин как трикстер // Современная российская мифология / сост. М.В. Ахметова. М.: РГГУ, 2005. С. 79.

ветром, и еще, должно быть, из-за Сениного малого роста»<sup>1</sup>. Неказистость персонажа оттеняет яркая красота его жены: «Галя знала себе цену. Сене же цена была небольшая». Однако именно герою-страннику дано увидеть, удивиться тому, к чему сами насельники давно привыкли или с чем смирились. К рассказам Сени внимательно прислушиваются гости из города, угадывая в них пророческий смысл. Сочетание детской непосредственности, игры и глубинной мудрости – традиционная черта трикстера: «Скоморох был скоморохом только при наличии зрителя. Шут после карнавала снимал тряпичный колпак – и погружался в обыденность. Незаменяемость в ритуальном действе была присуща ему лишь как персонажу карнавала. То же можно сказать по отношению к юродивому»<sup>2</sup>. Комизм Сени ситуативен, очевидно рассчитан на зрителя, которого и следует рассмешить, озадачить, которому и брошен вызов. Наедине с собой герой не лицедействует, напротив, часто пугает случайно заглянувшую жену отсутствующим, трагическим видом: «И все чаще, откачиваясь от дела, оцепеневал он по-каменному, уставившись куда-то перед собой без памяти и мысли»<sup>3</sup>. Колебания от тоски до «судорожной веселости» – характерная примета трикстера. Как свидетельствует критика, образ Сени «рассчитан “на вырост”, и в первых рассказах он остается ёрником-простофилей, чтобы подняться от смеха над собой и другими до высот самосознания»<sup>4</sup>.

Сеня, прибывший в Заморы буквально нагим, воплощает образ «ветошки под ногами», «акакии»: «За руки, за ноги вынесли бездыханное тело неизвестного, бросили, как мешок, под молчаливые взгляды местного народа на берег и отчалили»<sup>5</sup>. Так осмыслена трагедийность участи «человека вообще» (под образом «маленького человека», потерянного) в «мире вообще» (под образом вымирающей деревни, русской

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 323.

<sup>2</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос. С. 50.

<sup>3</sup> Там же. С. 285.

<sup>4</sup> Плеханова И.И. Ирония Валентина Распутина. С. 136.

<sup>5</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 284.

провинции). Одновременно нагота – идеальный костюм юрода, заголяясь перед миром, герой обнажает его язвы, пороки. Нагота всегда сопутствует юродству – абсолютному знаку инаковости, свидетельствует о презрении к тленной плоти<sup>1</sup>. Ничтожность вида героя – указание и на неблагополучие общества. Отворачиваясь от сироты, мир утрачивает перспективу духовного обновления. Не случайно в окружении Сени постепенно оказываются сама Правда (крестьянка Правда Федоровна из рассказа «Нежданно-негаданно»), Красота и Чистота (ангельский образ девочки Кати)<sup>2</sup>.

Трикстер как герой переходов, границ открывает окружающим тайны иных миров и связанных с ними чудесных вещей, Сеня «жил себе да жил, делая для облегчения жизни всякие приспособления и приобретения»<sup>3</sup>. Он привозит из города кофемолку, бесполезную в крестьянском хозяйстве, и тут же приспособливает под переработку сухой черемухи, возвращает деревне традицию разведения овец, выращивает экзотические лимоны. В этой же парадигме борьба персонажа с городской обстановкой, когда в крестьянской избе воцаряется исконная утварь: сундук, самовар, керосиновая лампа – и, напротив, изживаются приметы цивилизации, Сеня отказывается от электрического света, чайника. Растрата благ цивилизации – аналог обнажения-очищения мира, с которым через жертву и стремится воссоединиться герой. Аналогичные жесты отличают юродствующих персонажей А. Солженицына (образ Матрены из рассказа «Матренин двор», 1959), Ф. Абрамова (образы Лизы Пряслиной, Евдокии-великомученицы из романа «Дом», 1973–1978).

Уже в первом рассказе цикла «Сеня едет...» (1994) историю скитаний героя венчает обретение дома, корня. Сеня,

<sup>1</sup> Панченко А. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2005. С. 28.

<sup>2</sup> Ковтун Н. «Ангельские создания» в прозе В. Распутина: специфика репрезентации и функционал // Филологический класс. 2020. № 2. С. 19–33.

<sup>3</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 298.

буквально воскрешенный из небытия усилиями деревенской красавицы, явлен хозяином и семьянином, однако дар недолговечен. В «свое» пространство проникает враг – телевизор, под «дьявольским оком» гибнут комнатные цветы и человеческие души. В лесу, на лесосеке оказывается надежнее. Перед героем открывается былинная перспектива, в центре которой подвиг – сражение с нечистой силой. Сложность испытания подчеркнута многоликостью, неуловимостью современного зла, меняющего маски. Здесь и «вздыбленные лохматые гусеницы» из чадающих потоков машин, черти, Змей Горыныч, «огромный паук, белое, многоногое, многоголовое, голое, извивающееся и жуткое» (символ сладострастия в поэтике Ф. Достоевского), Соловей-Разбойник, дракон... Сенья довольно легко побеждает внутренний соблазн («разом, как отрубил, бросил пить») и оказывается в архетипической ситуации «витязя на распутье», перед выбором пути-будущего: вылез мужик из пьянства, «вылез, но куда ползет дальше: не похоже, чтобы он собирался успокаиваться»<sup>1</sup>.

Былинному воину на перекрестке пути обычно и явлены вещее слово, высеченное на Алатырь-камне, или чудесный проводник. Современный путник вынужден всякий раз определяться заново, полагаться на себя – так происходит становление индивидуальности персонажа, оттененной крестьянской общинностью. Мужики относятся к идее Сени о борьбе с телевидением как к очередному фокусу – «народ безмолвствует», а зло демонстрирует все возможные способы соблазна. Соблазн превращается в индустрию, не щадятся даже дети. Собственное государство становится опаснее древней орды: «Немцы, татары не трогали, давали подрасти, а тут свои... едва из колыбели – и на растяжку»<sup>2</sup>. В традиционной культуре защита матери-земли от врага и есть сохранение ее целостности-невинности. В соответствии с библейской традицией целомудрие девы и крепость города «два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколотости, гарантии

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 292.

<sup>2</sup> Там же. С. 291.

от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда – на- сильника»<sup>1</sup>. Для отпора «чужакам» Сеня и отправляется в Мос- кву – выстраивается классическая дихотомия «царь – шут».

В средневековой культуре нашествие врагов – указание народу, его правителям на совершенный грех, поэтому началу борьбы обязательно предшествует покаяние. В. Топоров, анализируя творчество Серапиона Владимирского, жившего во времена татаро-монгольского ига, отмечает: «И покаяние ста- ло главной темой перед лицом чужеземного нашествия, а при- зыв к покаянию (но не к сопротивлению врагу) стал ответом русской духовности на вызов времени»<sup>2</sup>. Сеня и пытается на- помнить сильным мира сего о необходимости искупления гре- хов, борьбы с соблазнами. Трагикомизм ситуации в том, что герой призывает власть выступить против себя самой. Пости- гая обреченность ситуации, трикстер не согласен сдаться, он предлагает иной, «кривой путь», трюк. Наблюдая за двинув- шимся на Кремль уличным войском по телевизору, Сеня кри- чит: «– Не так! Не так! Подождите! Вы же все только испорти- те! Вас же положат! / Их и положили, как угадал Сеня»<sup>3</sup>. Опо- здавший на поле брани лицедей теперь вынужден самостоя- тельно встать на путь, финал повествования остается открыт: «Едет Сеня, едет. Ждите». Следующий рассказ «По-соседски» (1995) демонстрирует картину сражения.

В основе фабульного действия анекдотическая история спасения бутылки с водкой, случайно запущенной в огород к Сениному соседу. Банальное событие подсвечено рядом архетипических сюжетов: о хождении в Москву за прав- дой, богатырской битве/пахоте и жертвенном агнце. В тексте сталкиваются несколько дискурсов: былинный, православ- ный (ритуальные) и собственно исторический (профанный),

<sup>1</sup> Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологиче- ском аспекте // Структура текста – 81: Тезисы симпозиума. М.: Наука, 1998. С. 55.

<sup>2</sup> Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис; Языки русской культуры, 1998. Т. II: Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). С. 206.

<sup>3</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 293.

создавая диалоговую перспективу, возможность игры, переосмысления национальных архетипов. В поход против дракона как современной власти идут трое: Сеня и двое его единомышленников: «Один с самой Москвы, другой с Рязани, я – третий дурак»<sup>1</sup>, – признается герой. Бой с государством, его протагонистом телевидением, олицетворенным фольклорным образом головы/башни, заведомо проигран. Ритуальная история получает фарсовое продолжение, избавление «своей» земли от ворага заменено спасением бутылки с водкой как национального символа: «Бутылки были с ней, с “Ангарской”». С новинкой, которая в Заморах очень понравилась, поскольку в названии почтен был ангарский народ, живший в безвестности»<sup>2</sup>, и осуществляется теперь вполне успешно.

В освобождении бутылки также участвуют трое: Сеня в союзе с могучими братьями Солодовыми: «На лесной работе мужики получают крепкие, не мельче шахтеров, а от свежего воздуха – продубленной, покряжистой»<sup>3</sup>. Современные богатыри не только занимаются нелепым делом (ведут перестрелку пустыми бутылками, зимой рыхлят снег, пародируя пахоту), но соответственно нелепо выглядят: Сеня собирается путешествовать по огороду на охотничьих лыжах. Примечательно, что один из братьев сравнивается со старовером: «Кеша, с коротко остриженной большой головой и обросшим лицом, в распушенной толстой клетчатой рубахе... сидел во главе стола лицом к солнышку, шурился, отводил голову и походил на старовера»<sup>4</sup>. В классический период творчества со старообрядцами, сохранившими древние устои и веру, автор связывал надежду на исход<sup>5</sup>.

В позднем тексте сражение соседей, несмотря на всю ничтожность поводов, описано в военной терминологии: противники действуют под покровом ночи, пристреливают огороды

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 309.

<sup>2</sup> Там же. С. 306.

<sup>3</sup> Там же. С. 305.

<sup>4</sup> Там же. С. 307.

<sup>5</sup> Ковтун Н. «Дорога к храму...»: как ее видит автор и персонажи (на материале прозы В.Г. Распутина) // Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета. 2018. № 9 (Т. 17). С. 168–186.

друг друга, превращают кухню в наблюдательный пункт, предъявляют ультиматумы. Несоответствие означаемого и означающего усиливает комический эффект.

В традиции средневековой культуры сюжет битвы актуализирует сакральный контекст. Летящая из-за изгороди бутылка в сознании Сени наделена «крылышками», воспринимается как дар/наказание небес. История происходит в Рождественскую неделю, бутылка вписывается в парадигму: чудо – ангел – воздаяние. Лицедействуя, Сеня признает себя избранным: «Господу Богу ангелы доложили, что так и так, Сеня пить бросил. Господь против, он любил меня выпимши»<sup>1</sup>.

За персонажем В. Распутина угадывается фигура знаменитого трикстера «оттепельных» лет – Венички Ерофеева. Образ бутылки с водкой становится и знаком сопротивления, бутылка названа «партизаном». В традиционалистской прозе тема хмеля тесно связана с темой гибели русского народа как избранного, конца истории. В романе «Дом» Ф. Абрамова бутылки с водкой названы «бомбами», что рушат семьи, дома, заставляют крестьянина оставить землю, родные могилы. В этом же контексте пророчество умирающего деда Егория как святого Георгия (повесть «Прощание с Матерой», 1976) о новой посевной, где вместо зерен – «бонбы», а урожай есть апокалипсис<sup>2</sup>. В рассказе «По-соседски», напротив, трагический пафос снят, герои захвачены карнавальной стихией, каждая вылазка в соседский огород заканчивается приступами гомерического хохота, совместной попойкой.

Контекст Рождества оттеняет и историю с овцами (жертвенными животными), привезенными Сеней в Заморы. Одна из овец – «песенница» – знаменательным образом отличается от сородичей, не желает жить в загоне для свиней, сутками «кричит и кричит». Облик и поведение животного – пародийное

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 302.

<sup>2</sup> Ковтун Н. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина // Универсалии культуры / отв. ред. Н. Ковтун, Е. Анисимова. Красноярск: СФУ, 2012. Вып. 4: Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики: монография. С. 60–85.



отражение черт хозяина, овца «по росту самая малая, но и самая нервная, горячая, меры не знает». «Голос» строптивного животного напоминает «горячащийся, нервный и наивный» голос хозяина. «Бунт» Сениной овцы – травестийная парафраза к утверждению жертвенного предназначения самих крестьян, названных в рассказах «овцами». Ситуация остранения вековых абсолютов складывается и на уровне авторского повествования, игровое отношение к национальным архетипам не только отражает неустойчивость бытия, но примиряет читателя с неидеальным настоящим, в котором вместо богатырей – грешные люди, а сказочная скатерть-самобранка заменена «клеенкой, которая разрисована была как скатерть-самобранка с блюдцами и приборами». Художник делает попытку уйти от литературы трагических крайностей, к которой принадлежат его классические тексты, испытывает на зрелость нового героя-медиатора, *трикстера*.

### **3.2. Трикстер и бабы-богатырки**

В рассказе «Поминный день» уже нет комизма – герой-трикстер сталкивается с подлинными тайной, чудом, смертью. Внезапная, необъяснимая гибель соседа Сени – основательного, работающего, доброго мужика Толи Прибыткова – заставляет окружающих иначе оценить собственные судьбы. Тайна ускользающего времени передана в тексте через образы вечно изменчивой воды, бездонного неба, перетекающих друг в друга: «Перевернутое небо шевелилось внизу рваными, слабо мигающими лоскутами»<sup>1</sup>, – и песни, соединяющей стихии, живых и мертвых, прошлое и настоящее. Распадающееся пространство не дает никакой устойчивости, земля «ощутимо волнуется», дом не могут отстоять даже лучшие: Толя «все вроде учел, все успел. Не успел поднять девчонок, их осталось четыре, младшей теперь три года. Не успел, испуганный, как и все, новой жизнью, так направить хозяйство, чтобы оно при любых передрыгах оставалось неприступной крепостью»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 344.

<sup>2</sup> Там же. С. 323.

Сама деревня Заморы – только отражение, слепок иной, затопленной деревни с богатым кладбищем. На зов похороненной там матери и спешит Толя: «Так властно и капризно позвала смерть, что кинулся, не помня себя»<sup>1</sup>. Смерть подступает к живым непривычно близко, умиранием отмечены заброшенные поля, застоявшаяся, «мертвая» вода, обваливающиеся берега. Энергия жизни покидает землю, реальность иллюзорна, в ней нет целостности, смысла. При этом необходимость в активной личности не отменяется, но функционально переосмысливается как залог свободы от зла мира через созерцание, устремление к вечным основам бытия.

По следу ушедшего богатыря идет трикстер, которому не привыкать возвращаться с того света: «Сене в темноте ничего не оставалось, как идти по Толиному следу: возле берега чего только нет, чтобы опрокинуть лодку»<sup>2</sup>. Параллельно с историей исчезновения Толи разворачивается сказ о путешествии по Ангаре его сводного брата Броньки, который ребенком тайно проник на пароход и попал в плен к жестокому капитану, решившему отомстить безбилетнику. Подвиг мальчика, сбежавшего из-под охраны и самостоятельно, вплавь, достигшего берега, есть акт самосознания – возрождения: «Это было первое в моей жизни чудо», – признается рассказчик. В этом же ряду ночное путешествие Сени, словно отправившегося на поиски «живой» воды – жизни. Не случайно герои чувствуют взаимное притяжение, духовное родство, что соответствует дихотомии «богатырь – трикстер». «В чем-то Толин брат выделил Сеню, чем-то Сеня ему понравился. Ну и Сеня, когда к нему с расположением, в грязь лицом не ударит: он привстал и кивнул в ответ еще дружелюбней – как знакомому». На близость персонажей указывает и нарратор: «Брат был примерно Сениных лет, крупная, коротко стриженная голова у висков, как на подморозях, белеет»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 322.

<sup>2</sup> Там же. С. 346.

<sup>3</sup> Там же. С. 324.

Растревоженный воспоминаниями герой-лицедей впадает в особое состояние: «Нет, не в себе был Сеня», реальное странствие по реке превращается в мытарства души, направляемой иными, надмирными силами: «Он не спрашивал себя, куда и зачем он сорвался, – им словно выстрелили, как снарядом, и теперь он будет лететь и лететь под напором вырвавшей его из покоя силы, пока эта сила не иссякнет»<sup>1</sup>. Лодка-ковчег преодолевает «сорную» воду и выходит в море, где Сеня «вырулил на широкую и свободную дорогу». Добывание огня, «живой» и «сильной» воды – важнейшие задачи трикстера в русских сказках<sup>2</sup>. Проводником героя становится сама луна: «И только вырулил он, застелилась перед ним, играя, лунная дорожка», в темноте пропадают, отступая, берег, лес, поселок, «будто его и не было никогда».

Близкое к этому состояние откровения – обнажения души – испытывают персонажи ритуального сознания (старуха Анна из повести «Последний срок», Дарья из «Прощания с Матерой»), для которых таинственный переход в иной мир равнозначен *откровению истины*. Уход, выпадение из истории, мира живых актуализирует постижение сокровенных смыслов через осознание глубинных пластов бытия и отказ от профанной памяти. Сеня же как современный путник уже лишен духовной чуткости, даже созерцание чуда не утишает внутреннее беспокойство, герой не знает, о чем вопрошать у высших сил: «Господи, да зачем он здесь? Что с ним?», – недоумевает лицедей. Сеня так и оставлен спящим посреди реки, меж двух берегов. Лодку по «старому ходу воды» направляет заря, но траектория личной судьбы персонажа лежит наособицу: «А ведь не туда надо было лодке. Надо было ей как-то разворачиваться и какой-то тягой двигаться обратно»<sup>3</sup>.

Если с образом Сени связана идея «ухода», странствия, то перспектива «возвращения», выстраивания мира по чистой

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 346.

<sup>2</sup> Топоров В. Образ трикстера в енисейской традиции. С. 21.

<sup>3</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 348.

вертикали<sup>1</sup> намечена мотивом *дев-богатырок*, образы которых сохранили русские былины и предания: сюжет женитьбы Добрыни Никитича на богатырке-великанше Настасье Никуличне, история «атаманши Алены» Арзамасской. Фигуры могучих, бесстрашных дев активно входят в литературу эпохи модерна<sup>2</sup>. В этом ряду воительницы Е. Замятина, Настасья Костер А. Барковой, Лера из драматической поэмы Л. Гумилева «Гондла» (1916), «Царь-Девница» М. Цветаевой. Специально оговорим, что воительница здесь та, которая оказывается сильнее, искуснее, мудрее или хитрее мужчин в ситуациях, обычно рассматриваемых в качестве мужских прерогатив. И как следствие, «воительницы» исключают себя из патриархальных отношений, отстаивая свое право принимать важные решения самостоятельно. Как в случае с Пашутой из рассказа «В ту же землю...», Агафьей из рассказа «Изба», воительницы награждаются особым знанием, возможностью общения с «иным» миром, вплоть до создания новых ритуалов. Для поэтики В. Распутина принципиально важен *софиологический* контекст образа «воительницы».

С миссией новых воительниц автор и связывает перспективу исхода<sup>3</sup>. За поминальным столом крестьянка могучего обличья – Любка Молодцова – кормит грудью подрастающего богатыря: «От такой цистерны ты его в Илью Муромца выкормишь», – уверены собравшиеся за праздничным столом. В имени женщины сошлись любовь и молодечество. Образ матери и дитя отсылает к христианскому сюжету Богородицы как заступницы Руси/мира, надежда на воскресение проговаривается голосом самого народа: «– А еще пугают: Россия погибнет. – Не поги-ибнет! Любка подопрет. С такой подпорой нам нипошто никакой мериканец»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 307.

<sup>2</sup> Зусева-Озкан В. Дева-воительница в литературе русского модернизма. М.: Индрик, 2021.

<sup>3</sup> Ковтун Н. «Женский вопрос» в творчестве В. Распутина // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 1. С. 58–75.

<sup>4</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 326.

### 3.3. Трикстер и «ангельские создания»

Заключительный рассказ цикла «Нежданно-негаданно» выстроен по новозаветной канве, действие сосредоточено вокруг чудесной девочки Кати, которая суть воплощение *Божественного Свидетеля*: «А может, это Он, Бог, послал от Себя ангельское создание, чтобы иметь чистое свидетельство?»<sup>1</sup>. Свидетель в Библии – тот, кто непосредственно присутствует при каком-либо событии и может рассказать о нем. Ветхозаветные книги неоднократно остерегают от ложного свидетельства (Исх. 23:1; Пс. 34:11; Притч. 14:5). Сам Господь мог выступать в роли Свидетеля невинного, он также мог быть Свидетелем тайных помыслов (Прим. 1:6). Апостолы свидетельствовали слова и дела Христа, вплоть до чуда Воскресения (Деян. 1:22, 2:32). Самого Иисуса называют «свидетелем верным» (Откр. 1:5). Он не только сам свидетельствует о себе, но и его Отец – Свидетель для него (Ин. 8:12–20). Явление Свидетеля – знак трагических событий, войн, варварских нашествий, природных катастроф, когда особенно остро встает вопрос о *присутствии Бога в истории*. Ситуация трикстера только оттеняет драматизм настоящего, являясь пророческой, предваряющей деяния *культурного героя* (богатыря, святого, юрода). Встреча трикстера с ангелом в известном смысле является традиционной. Трикстеры не требуют немедленного воцарения идеала на земле, это становится привилегией ангелов. Трикстер же – сила, «указующая на “прореху” в Космосе»<sup>2</sup>, способствующая ее устранению.

Свидетель, или Вестник, появляется в ситуации, которая автором осознана как апокалипсическая: люди заняты торгом, стоит испепеляющая жара, пространство цивилизации напоминает бездну, по мосту через Ангару «ползет из машин с краю с шипом огромная, во весь мост, разноцветная гусеница, то вздымаясь горбом, то опуская уродливые сочленения. А по другой боковине моста навстречу ей двигалась, поддерживая длинное членистое тело, точно такая же гусеница. И дух

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 367.

<sup>2</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос. С. 42.

с моста сбрасывался едкий, злой»<sup>1</sup>. В рассказе сведены воедино ключевые мотивы всей прозы В. Распутина: скитания/паломничества, соблазна, полона, чуда, битвы и воздаяния. Сюжет, повествующий о пленении «чужими», варварами, девочки с «ангельским ликом», аллегорично связан с ранними текстами писателя, повестью «Деньги для Марии» (1967), композиционно предваряет итоговый текст «Дочь Ивана, мать Ивана».

На ангельскую природу девочки указывает исключительная красота как сакральное свойство, отраженное в культуре иконописи<sup>2</sup>. Образ (икона) почитался на Руси и как украшение: «Первое назначение икон книжники, как правило, видели в украшении ими храмов»<sup>3</sup>. Красота подчеркивает контраст между ангелом и окружающей обстановкой (базар): «Не засмотреться на нее было нельзя: дымно-белые волосы, какие называют льняными, сразу уходили назад в тугую косу с темно-красным бантом, и лицо чуть вытянутое, чистое, нежного и ласкового овала, было открыто. Глаза, нос, губы, щеки – все было вылеплено на этом лице с удивительной точностью, чтобы ничего отдельно не выделялось, а вместе явило ангельский лик»<sup>4</sup>. «Нет, не лепилось это лицо взаимным наложением родительских черт, а выдувалось, как из трубки стеклодува, небесным дыханием»<sup>5</sup>, лицо «было красивым, очень красивым какой-то красотой иных краев». Цветовое решение образа усиливает сакральный контекст, Катя одета в «синенькую курточку» и «красные сандалики», красный и синий – софийные, иконописные цвета.

«Внутренний сюжет» рассказа построен на ключевой для В. Распутина идее о пленении Св. Руси как Души мира (Софии Премудрости Божией) «чужими», отступниками, восходящей

---

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 351.

<sup>2</sup> Есаулов И.А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX веков. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1998. Вып. 2. С. 42–53.

<sup>3</sup> Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. С. 388.

<sup>4</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 366.

<sup>5</sup> Там же. С. 367.

к «Житию протопопа Аввакума»: «Выпросил у Бога светлую Русь сатана, да очервленит ее кровию мученическою». Сеня Поздняков впервые видит девочку сидящей на лестнице-древе у входа в магазин, напоминающий *вертен*. Изображение героини ассоциируется с известной иконой Симона Ушакова «Похвала Богоматери Владимирской», которую публикуют под названием «Древо государства Московского» (1668). В середине икона Богородицы, ее окружают ветви дерева, произрастающие из Успенского собора Московского кремля<sup>1</sup>. Как и маленькая Катя из «Живи и помни», девочка просит милостыню, но на нищенку не похожа: «Мы устали от грязной, оборванной нищеты, нам и нищету подавай красивую», – заключают окружающие. Положение на лестнице/древе, удивительная красота, нездешность акцентируют богородичный контекст образа. Окружают Катю скоморох-фотограф с медведем, «несколько цыганят» и три нищих старика, «один совсем безногий, на каталке». В повести «Дочь Ивана, мать Ивана» судьбу девочки повторит юная Светка, ее тоже уведут в полон, к старику-бомжу, в образе которого сходятся черты дряхлости и отталкивающие зоологические признаки.

Образ девочки-ангела в рассказе маркируют и *сказочные приметы* – «точно слетевшая из сказки». Сеня же сравнивается с трикстером Балдой из «Сказки о попе и работнике его Балде», что подчеркивает травестийный код образа<sup>2</sup>. В деревне подругой Кати становится маленькая Ариша, которую Сеня не случайно называет *Ариной Родионовной*. Аришу отличают молчаливость, одиночество, босоножие, свойственные образу юродницы. Девочки в рассказе необыкновенно серьезны, равнодушны к играм и забавам, но внимательно всматриваются в окружающий мир. Катя, слушая небыли-

---

<sup>1</sup> Лепяхин В. Слово и текст в иконе: проблемы трансфера и интермедальности // Russian Literature. 2011. Vol. LXIX. С. 77.

<sup>2</sup> Климова Т. Рассказы о Сене Позднякове В. Распутина в контексте сказового дискурса // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. М.: Иркутск: Иркут. ун-т, 2007. Вып. 16: Мир и слово В. Распутина: междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В.Г. Распутина. С. 205–206.

цы Сени, пристально смотрит на него, «словно говоря: а ведь я уже старше, мне эти сказки рассказывать поздно». Автор подчеркивает особую связь ангельского образа со Словом, национальной классикой, понимаемой как воплощение души народа. В. Распутин убежден, что для «сознания русского человека» есть «два мощных стимула»: «Это родная вера его, православная вера, и это родная литература», причем последняя «выполняла и священническую миссию»<sup>1</sup>.

До встречи с Сеней Катя выглядит вялой, застывшей, «как стеклянная»: «Ангельское лицо, с таким вдохновением слепленное, пожалуй, не вздуто изнутри свечкой, которая бы его освещала и теплила. Или она загасла уже при жизни, лицо казалось тусклым»<sup>2</sup>. Жизнь девочки сосредоточена на внутреннем мире, взгляд обращен глубоко в себя, как у святых на иконах. Пока героиня находится в пределах города, который получает устойчивые признаки адского пространства, она сохраняет отсутствующий или испуганный вид: «смотрела со стылым вниманием», «дергается безвольно, тряпично, как неживая». Изменения связаны с поездкой в деревню, где Кате открывается «лад» естественной жизни, красота природы. Прогулки по лесу, сбор грибов, работа на огороде наполнены поэзией, *радость* героини передается окружающим, становится модусом восприятия жизни, указывает на спрямление пути к Богу<sup>3</sup>. К Сене возвращается страсть рассказчика, балагурство, его жена – Галя – легко справляется с работой на огороде. Само присутствие ангельской девочки преобразует деревенский быт, гармонизируя, украшая, возвращая насельникам память о первоначалах (в соответствии с идеей Ф. Достоевского о Красоте, спасающей мир).

---

<sup>1</sup> Распутин В. В поисках берега: повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.

<sup>2</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 369.

<sup>3</sup> Трубицына М.Ю. Принципы православной педагогики на материале повести «Богомолье» И.С. Шмелева // Традиции в контексте русской культуры. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 2000. Вып. VII. С. 156–158.



Деревенская усадьба Поздняковых, как и остров Матера, получает устойчивые приметы *Ковчега*, населенного праведниками (одну из крестьянок зовут Правдея Федоровна), «невинными» людьми, они «настоящей жизни, которая теперь взяла силу, не знают», и сопровождающими их тварями. Деревня отделена и удалена от мира цивилизации рекой, которая, замерзая на зиму, превращает поселение в непреступный остров. От цивилизации крестьянский мир защищает и система оберегов, функции которых в поэтике традиционалистов выполняют *старинные вещи*: «Катя так и обмирала перед лампой. Она то прибавляла, то убавляла фитиль, по лицу ее ходили блики, глаза искрились»<sup>1</sup>. Крестьяне, отлученные от городских благ, репрессивной цивилизации, сохраняют традиционные устои бытия, что и позволяет Сене надеяться, что здесь «надежней надежного». Трагический финал текста, когда Катю силой уводят в полон прежние хозяева – торговцы, указывает на обреченность насельников (автохтонов), бессилие прежних оберегов и талисманов. Автор отказывает героям в праве на эмиграцию в мистические пределы доосевого времени, современная карта бытия лишена островов обетованных...

В соответствии с вывернутостью настоящего, разрушением веры, цивилизованное общество не внемлет ангелу. Чудесную девочку пытается уберечь Сеня, но эта задача не под силу *трикстеру*. Аналогия героя с петухом символична, указывает на пророческую миссию героя, его функцию защитника от злых сил<sup>2</sup> и юродскую долю одновременно (в поэтике В. Распутина). Сеня и должен решить молодецкую задачу: «Любил он еще, бывая в городе, поискать “то, сам не знаю что”», открывающую в сказке путь к чуду. Так, классическая задача трикстера – находить выход из затруднительной ситуации, когда прежние святыни и патриархи не действуют, соединяется с ритуальной, пророческой. Слабость Сени, неспособность защитить ангела, по наблюдению И. Плехановой, соответствует

<sup>1</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 394.

<sup>2</sup> О связи петуха с отсчетом времени, о петухе как символе бдительности и всевидения см.: Мифы народов мира: в 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 309–310.

*принципу неопределенности* как одному из присущих актуальной культуре<sup>1</sup>.

В рассказе «Сеня едет...», открывающем цикл, герой отправляется в Москву для борьбы с насильниками над страной, но в итоговом тексте «Нежданно-Негаданно» оказывается бессилем в собственном доме, отдает Катю ее мучителям. Девочка-ангел, оказавшись во власти «чужих», мгновенно превращается в куклу, пленницу: «Сеня смотрел в ужасе: точно волшебная пелена нашла на нее и сошла – перед ним стояла другая девочка. Лицо ее вздрагивало, еще за что-то цеплялось, но уже окаменевало, нижняя губка, дергающаяся лопаточкой вперед, прилипла к верхней, глаза затухли»<sup>2</sup>.

В момент прощания именно Катя ведет себя как взрослая, жертвуя собой во имя спасения приютивших ее людей. После исчезновения ангела герою и самому хочется «провалиться в тартарары». Дома Сеню встречает жена: «У стола лицом к двери сидела Галя, не снимая телогрейку, и ждала его». Положение женщины за столом, телогрейка на ее плечах отсылают к *мотивам сопротивления* (в транскрипции А. Солженицына), *самостояния* и *возмездия*. Героиня, некогда спасшая самого Сеню, теперь отказывается простить мужу слабость: «Галя следила за ним, словно все еще что-то ожидая, потом в неожиданном припадке уронила голову на стол и, пристукивая ею, сдавленно, страшно, чужеголосо выкрикивала: – Сеня! Сеня! Сеня!»<sup>3</sup>. За образом крестьянки проступают фигуры героинь поздней прозы: Пашуты, Агафьи, Тамары Ивановны, с которыми автор и связывает надежду на спасение Руси. Взявшись за выполнение мужской миссии, они неузнаваемо преобразятся, будут лишены автором извечных женских черт: слабости, нежности, чувственных томлений, зато приобретут бога-

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Испытание неопределенностью (автор и герой в ситуации вызова) // Александр Вампилов и Валентин Распутин: творческий потенциал «иркутской истории»: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. С. 188–207.

<sup>2</sup> Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 397.

<sup>3</sup> Там же. С. 399.

тырскую статью, независимость и великое бесстрашие. Так автор реализует позитивный образ человека – не идеального, но жизненно убедительного.

Фактически демонстрируя остывание духовности и веры, беспомощность культуры, Слова перед мировым злом, В. Распутин не отвергает их для себя, поздняя проза мастера сохраняет миромоделирующее содержание, но теперь оно дополняется элементами мистификации. Герой-трикстер – игрок, испытатель новых идей, среди которых идея творчества как мистической игры во имя разрешения онтологических целей. «Установка на ритуальность события в тексте не меняется, но соединяет демонстративность и сокровенность смысла», – пишет И. Плеханова<sup>1</sup>. Герой-трикстер не случайно вытеснен в пространство деревни, ибо там остаточная память о богатырском прошлом еще жива, значит сохраняется сама возможность ответа на брошенный вызов; с истечением надежды трикстер попадает в трагическое положение, не менее трагическое, чем культурный герой. «Учительское остается содержанием прозы Распутина, но очевидно, что собственно игровое, стихийное и непредсказуемое вступает в творческий диалог с мироустроительной нацеленностью художника. Обновление поэтики и системы мышления писателя-традиционалиста свидетельствует об актуализации игрового потенциала в национальной культуре и о релевантности игровых приемов проповеди безусловных ценностей»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2016. С. 142.

<sup>2</sup> Там же. С. 142.

## ТРИКСТЕР В ПРОЗЕ «НОВОГО РЕАЛИЗМА»: СИЛА ПРИТЯЖЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ

---

### 4.1. «Новый реализм»: успехи и поражения

Среди литературных направлений, лидирующих в новом тысячелетии, обычно называют *неотрадиционализм*, «*новый реализм*», *неосентиментализм*, *метамодернизм*<sup>1</sup>. Вокруг терминологической логики, представителей, отличительных черт каждого из направлений уже развернулась активная полемика, наиболее жесткую и заслуженную критику вызывает термин «новый реализм», но равноценной замены ему не найдено<sup>2</sup>. С утверждением «нового реализма» «наступил конец эпохи русского постмодерна, творцом которого было поколение нынешних 50-летних, переварившее вал “возвращенной литературы” и оттолкнувшее реализм, чтобы уйти в постмодерн как в разгул языка», – считает критика<sup>3</sup>.

Попытки разграничить «старый» и «новый» реализм сводятся обычно к различанию эстетик: «Метод одной – зрение, метод другой – прозрение. Одной руководит видимость, другой – сущность»<sup>4</sup>. Нельзя не заметить, однако, что принципы следования факту, реальности как она есть выносятся именно на знамена «нового реализма», очевидны в текстах военной

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Актуальная литература в зеркале манифестов («Мой манифест» В. Распутина, «Учение ЕПС» В. Ерофеева и «Отрицание траура» С. Шаргунова) // *Literatura*. 2016. № 58 (2). С. 52–65.

<sup>2</sup> Черняк М. «Новый реализм» современной прозы в контексте русского традиционализма // *Русский традиционализм. История, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография* / отв. ред. Н. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2016. С. 317–330.

<sup>3</sup> Калита И. Дело о «новом реализме» // *Вопросы литературы*. 2015. № 6. С. 125.

<sup>4</sup> Пустовая В. Толстая критика. Российская проза в актуальных обобщениях. М.: РГГУ, 2012. С. 397.

тематики А. Карасева, Д. Гучко, З. Прилепина, в романах и повестях Р. Сенчина. Примечательно и заявление теоретиков «нового реализма» о необходимости возделывания настоящего волей человека, напоминающее известную доктрину социалистического реализма, требующую видеть современность через призму утопии «светлого будущего». К концу XX столетия ностальгия по уходящей в небытие советской Империи, по новому *культурному герою* занимает в отечественной культуре значительное место, чему и отвечает пафос прозы «новых реалистов». Л. Данилкин довольно прямолинейно соотносит это настроение с тем, что складывалось в момент распада мифа о крестьянской Руси: «Фактически растворившаяся Империя стала тем же, чем тридцать лет назад была тема утраченной деревни. Как “деревенщики” были продуктами полураспада одного уклада, так поколения, успевшие застать Империю, стали продуктами распада другого, более интенсивного. Фактически “империалисты” унаследовали тему – и в том числе если не стиль, то интонацию»<sup>1</sup>. В этом контексте стоит рассматривать и заявления протагонистов направления о создании «новой страны» средствами литературы<sup>2</sup>.

Успех «новых реалистов» построен на молодом задоре авторов, пафосе борьбы с отмирающим постмодернизмом, умении учитывать вкусы массового читателя, конструировать авторские мифы, полные движения, героики, просчитывать коммерческий эффект произведений, ориентироваться в идеологической конъюнктуре. «Новый реализм», по А. Рудалеву, – общественная тенденция, ставшая частью писательского сознания, «ей заряжен воздух», это процесс в развитии, а не оформившееся явление с четкими гранями<sup>3</sup>. Тексты «новой прозы» оказываются востребованы людьми разных

---

<sup>1</sup> Данилкин Л. Парфянская стрела. Контратака на русскую литературу 2005 года. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 296.

<sup>2</sup> Пустовая В. Толстая критика. Российская проза в актуальных обобщениях. С. 119.

<sup>3</sup> Рудалев А. Второе дыхание «нового реализма». URL: <http://glfr.ru/svobodnaja-kafedra/vtoroe-dihanie-novogo-realizma-andrej-rudaljev.html> (дата обращения: 19.09.2021).

убеждений и политических пристрастий, поэтика авторов связана и с развитием языков насилия, что продемонстрировал М. Липовецкий, анализируя роман З. Прилепина «Санька» (2006), сравнивая его героев-«пацанов» с персонажами «Молодой гвардии» на основе общей для них тяги к героической смерти, которая ценна сама по себе. С этим сочетается роль писателя как властителя дум, активно отстаивающего свои убеждения: «В идеале государством вправе управлять писатель. Писатель обладает главным – властью описания», – считает один из лидеров направления С. Шаргунов<sup>1</sup>. Проза «нового реализма» призвана примирить советский и антисоветский дискурсы, вести поиск «авангардизма в консерватизме», где консерватизм представляет собой сокровищницу образов русской классики, а авангардизм – новшества, которые, отражают актуальные общественные реалии. Подготовленный таким образом «новый русский ренессанс», по мысли С. Шаргунова, и обеспечит отечественной литературе лидерство в «авангарде нового процесса».

«Новые реалисты» активно ссылаются на идеи предшественников-традиционалистов, используя известные темы, мотивы, образы в собственном творчестве<sup>2</sup>. Так выстраиваются параллели между «Прощанием с Матерой» (1976) В. Распутина и «Зонай затопления» (2015) Р. Сенчина, итоговой повестью «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) того же В. Распутина и романом Р. Сенчина «Елтышевы» (2009); лагерными текстами А. Солженицына и «Обителью» (2014) З. Прилепина, прозой В. Астафьева и М. Тарковского, В. Белова и С. Шаргунова. К опасениям по поводу «нового реализма» обычно относят его внутреннюю противоречивость, желание писателей «угодить публике» и одновременно выйти в пророки, установку на самость, агрессивность, вылившиеся в сцены жестокости, откровенного насилия. Е. Ермолин упрекает «новый реализм» в монологичности, провинциализме, ибо, «акцентируя связь

---

<sup>1</sup> Шаргунов С. Отрицание траура // Новый Мир. 2001. № 12. С. 180.

<sup>2</sup> Иванова Н. В сторону воображаемого non-fiction (Современный роман в поисках жанра) // Знамя. 2016. № 1. С. 186–195.

с реалистической традицией прошлого», он мало дает для «формирования принципиальной новизны современного опыта»<sup>1</sup>. Эту литературу называют «социальной прозой о *маленьком человеке*», забытом на периферии советскихстроек<sup>2</sup>.

Стоит сказать и об «деэсхатологизации сознания» персонажей «нового реализма», отсутствии чувства вечности, когда переживание самых важных событий бытия, смерти предельно формализовано, как в романе «Московские тени» (2009) Р. Сенчина. Герои, запертые в «домах-близнецах», жалки, суетны, одиноки, раздавлены «тоской по вечности», сами напоминают вещь. Это же чувство владеет центральным персонажем романа «Дождь в Париже» (2019) с характерной фамилией – Топкин (тонущий человек и топящий все, к чему приближается). Образ героя продолжает парадигму *персонажей-маргиналов*, означенных творчеством В. Шукшина, А. Вампилова (образ Зилова в «Утиной охоте»), позднего В. Распутина (рассказы о Сене Позднякове). Топкин остается в родном Кызыле вопреки всем обстоятельствам, в 1990-е город уходит из границ русской культуры, уезжают одноклассники Андрея, его родители, жены, друзья... Топкин же чувствует неразрывную связь с этим пространством, где ему уютно. Образ героя сочетает приметы «*гения места*» и *трикстера*. Как срединный персонаж, он награжден непримечательными чертами и свойствами, его главная проблема – холодность души, разрушающая любые привязанности. Последняя надежда встряхнуться, начать новую жизнь, связана с поездкой в Париж, о которой мечтал много лет.

Тема романтического путешествия иронически подсвечена мотивами паломничества, поиска райской земли, града Китежа, исчезающего за пеленой дождя. Париж ускользает от героя, который и здесь ведет себя, как всегда: лежит на диване, грустит, много пьет, смотрит телевизор, бродит по случайным кафе... Великий город, изученный по книгам с детства,

---

<sup>1</sup> Ермолин Е. Медиумы безвременья: Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангарда. М.: Время, 2015. С. 39.

<sup>2</sup> Черняк М.А. Проза цифровой эпохи. Тенденции, жанры, имена: учебное пособие. М.: Флинта, 2018. С. 125.

словно превращается в «зону затопления», череда темных дворцов, мокрых, холодных, кривых улочек, напоминающих лабиринт, в которых путается Андрей, – все, что остается в памяти. Отчаянное пьянство героя напоминает жест Венечки Ерофеева из поэмы «Москва – Петушки», где коктейли – только средство, которое открывает пределы иного, подобно молитвенному экстазу или откровению. Для Топкина, оставленного в парижской мансарде (вблизи к небу), мучимого воспоминаниями о прошлом, преобразование, однако, невозможно, ибо утрачивается цель пути как судьбы.

## 4.2. Трикстер в художественной системе М. Тарковского

Творчество М. Тарковского, считающего себя продолжателем классической «деревенской прозы», относят к «новому реализму» достаточно уверенно<sup>1</sup>. «Михаила Тарковского начнут писать через запятую после Валентина Распутина и Василия Белова», – утверждает З. Прилепин<sup>2</sup>. Уже в ранних текстах автора заявлен принципиально новый для традиционалистской литературы герой, чей путь лежит не из деревни в город, а, напротив, из города в деревню. При этом и город, и деревня описываются без экзальтации, комфортность городского бытия не вызывает чувства вины перед народом, свойственного русской интеллигенции, деревня же не утопизируется и не оплакивается. Повествователь словно замирает на перекрестке, *дорога* и становится устойчивым топосом – «будто на века». Именно в этом пространстве как избранном происходит становление нового культурного героя, маркированного чертами *трикстера*, его судьба и складывается на разломе пространств и времен, отсылает к ситуации чудака В. Шукшина.

---

<sup>1</sup> Kovtun N., Klimovich N. The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to «new realism» // The Art of Words. Journal of Literary, Theatre and Film Studies. 2018. No. 3–4. С. 315–337.

<sup>2</sup> Прилепин З. Я пришел из России: авторский сборник эссе. М.: Лимбус пресс, 2008. С. 251.



Проза писателя и в целом полна движения, описаний дорог. Автор, его герои отправляются к пределам Сибири, в тайгу, к «чистой земле», словами А. Солженицына, что продиктовано не политическим эскапизмом, но внутренним порывом, желанием заново открыть основы существования, бытийные смыслы. Вывод, к которому приходит Прокопич из повести «Енисей, отпусти» (2009), оказавшись в городе, – рациональность и прагматизм здешней жизни, которая постоянно «требовала опоры, но любая из них по сравнению с Енисеем казалась искусственной и нуждалась в постоянной укрепе. Да и плотность этой жизни казалась чрезмерной по сравнению с сельской». «Худая близина эта заминала какие-то важные закраины души, и что-то в ней гнило, отмирало и гасло»<sup>1</sup>. Разрешение ситуации дано словами героя-старообрядца, вернувшегося в Сибирь из благополучной Канады: «А здесь Бога больше».

В повести «Фундамент» (2004) описание берегов Енисея маркирует мотив первотворения: «На ржавый винт от допотопного парохода походила тазовая кость мамонта, обсохшая под глиняным крутояром на мокром берегу Енисея»<sup>2</sup>. Сама деревня напоминает *ковчег*: «Деревня весной в какие-то три-четыре дня оказывалась обнаженно-уязвимой для стихии, словно засидевшись на месте, сама вдруг спускалась с угора и отправлялась в плавание»<sup>3</sup>. Увлеченность автора суровым краем лишена, однако, флера «литературности» в том числе благодаря его принадлежности высокой культуре, что и позволило критике сравнить тексты М. Тарковского с философствующей ««дворянской литературой», научившейся любить мужика допрежь того, как она его как следует узнала»<sup>4</sup>.

В устремленности к подлинному, истине, свойственной персонажам, важен не сюжет (он достаточно прост), а интонация очевидца, рождающая доверие. Так в ранней прозе автора

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. Новосибирск: Издательский Дом «Историческое наследие Сибири», 2014. С. 278.

<sup>2</sup> Там же. С. 85.

<sup>3</sup> Там же. С. 86.

<sup>4</sup> Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. М.: Совпадение, 2007. С. 142.

появляется сокровенный герой – *профессиональный охотник*, промысловик, охотничьи тропы которого открываются в *инопространство*. В эти экзотические пределы нетронутой тайги профану путь заказан, отсюда уникальность жизненного опыта героев, о котором при обычном течении дел они и не задумываются. Душевные открытия происходят тогда, когда устойчивый порядок бытия нарушен и за колеей будней проступает неизъяснимая красота окружающего, лишаящая покоя. После этого момента герой уже не может остаться прежним, образ дополняют черты *мечтателя, поэта, чудака*, стремящегося «праздник души» разделить с окружающими, как в текстах «Таня», «Вековечно», «Фундамент», «Енисей, отпусти», «Замороженное время».

Для тех кто привязан к земле, поселку, эта же тоска по подлинному, красоте ищет выхода в пьяных куражах, после которых хочется любить и жалеть весь мир: повесть «Ложка супа» (1999), рассказ «Дед» (2018). Сочетание противоречивых порывов и душевных устремлений, тоски и «праздника жизни» придает персонажам М. Тарковского неоднозначность, неуловимость, несмотря на кажущуюся простоту их жизни, скупость языка. Сдержанность авторского письма в целом заставляет особенное внимание обращать на штрихи, детали описания, которые и указывают на выход из сиюминутного, обретение смысла, который героями интуитивно угадывается, но не проговаривается. Так ложка супа в одноименной повести знаменует примирение матери и забулдыги-сына, вспоминающих детство как утраченный рай.

Подвижность сокровенных героев-охотников, опыт которых принципиально важен для автора, сказывается на *художественной модели мира*. Сакрализованный творчеством «деревенщиков» крестьянский дом-храм отходит на периферию, маргинализируется. Деревня – пространство *переходное*, в котором готовятся к экспедиции в тайгу, отсюда и своеобразие обитателей, среди которых много сезонных рабочих, ловцов удачи, чудаков, мелких торговцев/коробейников, бичей и «голи перекаточной», принадлежащих *парадигме трикстера*: «И все шевелилось и путалось, и как мешался

на зимнике проезжий люд, так и весь народ, рассыпанный тонко и текуче по сибирской земле, перекатывался, как ягода по дну огромного тусса»<sup>1</sup>.

Дуальная модель бытия (деревня – город, добро – зло, сакральное – инфернальное) сменяется тернарной: город – деревня – тайга, причем тайга зачастую описывается в пасторальных тонах, связывается с подлинным, тайной<sup>2</sup>. В деревне же, наряду с крепкими, вековыми усадьбами, подобными владениям Иваныча из повести «Стройка бани» (1998) или Сергеича из рассказа «Фундамент», герои обживают временные пристанища: *баньки* («Жил Парень рядом с материнским домом в брусовой баньке, из тех, что строятся для мытья, а потом становятся постоянным жильем»), *кочегарки* («Петрович наконец-то расслабился, с трактора перебрался в школьную кочегарку, поставил там наждак, натащил инструментов. В кочегарке было тепло, спокойно, можно было что-нибудь делать для дома»), полуразрушенные *постройки с земляным полом* («“Квартира” Страдивария и Петьки представляла собой брусовой дом с земляным полом и въедливым табачно-перегарным запахом. В нем стояло несколько железных коек с расплюснутыми на них фуфайками и разным выражением их рукавов, словно они с жаром что-то обсуждали, и табуретка с кружкой воды и полной окурков банкой. Квартира была закрыта на щепку»<sup>3</sup>). Баньки, кочегарки, склады, времянки, как и в творчестве В. Шукшина, вне своих основных функций сопрягаются с мотивами пьянства, внутреннего надрыва, тоски, они словно «вынуты» из пределов обычной жизни, приближены к границе инобытия.

Мотив *маргинализации* деревни, ее исчезновения под напором цивилизационных преобразований намечен уже в позднем творчестве «классического» традиционализма, у В. Шукшина,

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 93.

<sup>2</sup> Степанова В. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2017. № 1 (39). С. 216–222.

<sup>3</sup> Тарковский М. Избранное. С. 101.

В. Распутина, В. Астафьева. Сокровенные герои здесь уходят в городские подвалы, ставшие, по слову протопопы Аввакума, церковью лучше, как в рассказе В. Шукшина «Ночью в бойлерной»; теряются в лесах – судьба брата Тамары Ивановны в знаковой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»; раздвигают пределы настоящего в смерть, что демонстрируют поздние тексты В. Распутина<sup>1</sup>.

В прозе М. Тарковского процесс современного кочевья не драматизируется, автор если и не принимает существующего положения дел, то вполне осознает бесперспективность противостояния логике истории, смене формаций («Ледоход», 2001). Для него важно сохранить память, прежние связи между деревенскими людьми, так намечается мотив *укрытия*, собирания в путь, контекстуально отсылающий к идеологии старообрядческой секты «бегунов», члены которой должны были либо скрываться от власти антихристового государства, либо давать приют «бегающим»<sup>2</sup>. «Золотой хозяин» Сергеич оставляет все дела, чтобы собрать нуждающегося в дороге: «Отправить человека было для него не меньшим делом, чем срубить баню, снять картошку или поставить дрова. Беспомощный, закинутый дальним ветром и никого в селе не знающий проезжий под руководством Сергеича менялся неузнаваемо», «казался упакованным заботой Сергеича, как посылка», «И каким передавали его дороге в руки, такой она и была»<sup>3</sup>. Миссии Сергеича наследует и Федор, собирающий нищего Ивана, помогающего ему построить дом, в последний путь, как в пределы смерти («Фундамент»).

Интересно, что собрат М. Тарковского по цеху – Р. Сенчин – делает *тему переселения* центральной, возвращая ей остро политическое, трагическое звучание, как в романе «Зона

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Интуиции смерти и опыт ее переживания в позднем творчестве В. Распутина // Нарративные традиции славянских литератур: от средневековья к новому времени: монография. Новосибирск: СО РАН, 2014. С. 435–447.

<sup>2</sup> Чистов К.В. Легенда о Беловодье // Труды Карельского филиала АН СССР. Петрозаводск, 1967. Т. 35. С. 130.

<sup>3</sup> Тарковский М. Избранное. С. 89–90.

затопления» (2015)<sup>1</sup>. Ранний Тарковский еще верит в нравственные усилия героев, способных и на новом месте обустроить дом в прежних традициях гостеприимства, доброты, памяти<sup>2</sup>. Так, старенькая тетя Надя из рассказа «Ледоход», пережившая войну, смерть дочери, гибель деревни, в новом доме расставила все «в прежнем порядке», и когда к ней приезжали, «было полное ощущение, что это ее старый дом – так сумела она перенести сюда всю прежнюю обстановку»<sup>3</sup>. Веселый нрав героини, удивительная щедрость и доброта обеспечивают уют и ее новому дому как аналогу души хозяйки.

В этой же логике выстраивает свое бытие великий труженик Иваныч из повести «Стройка бани». Герой знает, что строительство бани с сохранением традиций древнего мастерства, – завершающее дело его жизни, имеющее отношение не столько к настоящему, сколько суть сохранение памяти, без которой человеческая судьба утрачивает смысл. Уже понимая, что сын, уехавший в город, вряд ли станет хозяином деревенского поместья, он убежден в необходимости, глубинном смысле своего труда: «А теперь он вдруг как-то очень хорошо почувствовал, что ведь дело-то обычное, ведь не первый он, ведь все русские люди – плотники, печники, охотники, опыт которых он так берег и с такой любовью продолжал, – все они в конце концов тоже умирали, и тоже стояли перед этим вопросом, и что если он видел смысл своей жизни в следовании их опыту, стараясь держать масть мужика с большой буквы, то это опыт-то не только плотницкий, печницкий, охотницкий, а самое главное – человеческий, самый ценный, потому что человеком труднее быть, чем хорошим охотником или плотником»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Историоризация мифа: от «благословенной» Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник Омского государственного педагогического университета. 2017. № 4 (17). С. 81–87.

<sup>2</sup> Вальянов Н. Хронотоп дома в поэтике М.А. Тарковского // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2017. № 1 (39). С. 174–179.

<sup>3</sup> Тарковский М. Избранное. С. 26.

<sup>4</sup> Там же. С. 178.

Теме затопления земель, массового переселения крестьян с исконных территорий М. Тарковский отдает дань в итоговом романе, одна из глав которого «К сожжению готов» посвящена В. Распутину. Показательно, что в текстах В. Распутина, Р. Сенчина уничтожением деревень перед затоплением занимаются либо «архаровцы», либо инородцы, чуждые русской земле и памяти (не-люди, словами материнской старухи Дарьи), в романе М. Тарковского для этих же целей присылают уже «каких-то утырков чуть ли не с Москвы, чтобы не свои, чтобы не знали никого...»<sup>1</sup>. Противостояние центра и периферии, Запада и Востока достигает максимального накала. И если в ранней прозе герой от противоречий цивилизации уходит в тайгу, то в поздней стремится разобраться в сути конфликта, найти основу для диалога в историческом опыте, православной вере, наследуя миссии *философствующего странника*, дом которого – *дорога*. Здесь М. Тарковский особенно близок позднему В. Шукшину, мучающемуся вопросом примирения, существования сельского жителя и странника-интеллектуала.

Пространство тайги, которое в ранних текстах Тарковского объединяет избранных, становится основой *мужского братства*, чем-то напоминающего школу Платона (при всей прагматике получаемых навыков жизни), в итоговом романе отчасти дублируется пространством дороги, в пределах которого только и живы подлинный риск, мужество, любовь: «А парни, напивавшись дорогой, уже не представляли себя без нее, и никакие опасности не могли остановить и прибавляли только упорства – настолько хотелось силы и мужской работы»<sup>2</sup>. Исключительность пространства тайги, как и дороги, определяется прежде всего перспективой самореализации, свободы, герой становится хозяином собственной судьбы, здесь «если что и случается, то только по собственной дури», – заключает персонаж рассказа «Охота»<sup>3</sup>. Герои-охотники составляют круг избранных со своим кодексом чести, ритуалами и обычаями, войти в это братство непросто. В рассказе «Вековечно» (2001)

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Тойота-Креста: роман. М.: Эксмо, 2016. С. 371.

<sup>2</sup> Там же. С. 289.

<sup>3</sup> Тарковский М. Избранное. С. 67.

искусный охотник Мишка Шляхов испрашивает прощение у старого промысловика за невольный грех как высшее благословение: «И на душе тоже легко и свободно было, будто движением дяди-Толиной руки отпустилась не только эта злополучная норка, а все грехи его жизни»<sup>1</sup>.

Тема новой Руси, которую возделывает сильный, верный «пацанским» законам герой, умеющий брать ответственность на себя, – ведущая в текстах «нового реализма» в целом, что заметно отличается от идеологии классических «деревенщиков», воспринимающих Русь через призму женского, богородичного начала. В образах *охотников*, а в позднем творчестве – *перегонщиков машин* как архетипически мужских М. Тарковский подчеркивает богатырскую статью, удаль, надежность, умение принимать нестандартные решения, находить новые пути, что соответствует как приметам *культурного героя*, так и *трикстера*<sup>2</sup>. Неизменная бородатость героев-охотников, помимо всего прочего, отсылает к истории освоения Сибири кержаками. Ключеватая борода «у всех староверов растет с горестной вольностью», по ней «они безошибочно узнаются», – не без иронии свидетельствует автор<sup>3</sup>, между тем подчеркивая, что именно от «их вида, повадки и говора <...> веяло исконнейшей Русью».

В итоговом геополитическом романе «Тойота-Креста» (2016) мотив защиты родной земли, национальных святынь – один из ведущих. Текст насыщен православной символикой, евразийскими схемами о необходимости движения России на Восток, куда она принесет свет христианства, укрепится за счет дружественных связей с Японией, где живо «общинное» начало, уважение к традиции. Избранный герой произведения – шофер Жека, скачущей на железном «коне» – белой Тойоте-Кресте. Образ подсвечен авторитетом *Георгия Победоносца* и *Ермака*; герой наделен мужской харизмой, волей, жадной вывести свой народ к процветанию, вопреки неразумной политике центра, ориентированного на европейские

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 16.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Малая проза М. Тарковского в контексте «нового реализма» // Гуманитарный вектор. 2019. Т. 14 (№ 5). С. 39–50.

<sup>3</sup> Тарковский М. Избранное. С. 379.

ценности. Заданность образа очевидна: Евгений хорошо ориентируется в художественной литературе, бывает на научных конференциях, набобжен, поет на клиросе, часто обращается к друзьям с наставлениями и проповедями. При этом язык персонажа – смесь высокой лексики и специфического наречия шоферов, как его представляет автор, и по которому безошибочно узнают «своего»: «Они хоть и черт знает на каком языке говорят, но на одном... – Жень помолчал. – Черт знает на каком, но на своем, главное...»<sup>1</sup>. Публикация романа позволяет говорить, что сегодняшний М. Тарковский ближе патриотам, чем авторам, продолжающим линию онтологической прозы, к которым он принадлежал в начале творческого пути<sup>2</sup>.

Мотив богатырства – один из ключевых – оформляет в романе историю трех братьев: *шофера*, «*крепкого хозяина*» и *столичного жителя*. Каждый из которых проходит испытания любовью (к женщине, родной земле), дорогой и битвой с недругом. Возвращение братьев на малую родину символизирует собрание Руси под знамена национального государства с центром в Сибири, о чем мечтали еще областники, А. Солженицын и В. Распутин<sup>3</sup>. Сибирь – территория, где сбываются сказки, живет тайна, человек ощущает себя мифологическим героем: «Когда я спускался из избушки по воду, длинная пешня с плоским лезвием представлялась мне копьем, а заросшая льдом прорубь – веком огромного богатыря, которого я, подобно Руслану, будил уколами копья»<sup>4</sup>. Самобытность этого мира иронически подчеркивается и наличием собственных богов. В таежной деревне рядом стоят избы мужиков, прозванных Чертик и Бог: «Примечательно, что через дом от Чертика жил другой мужик, Николай Афанасьев по кличке Бог»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Тойота-Креста: роман. С. 231.

<sup>2</sup> Вальянов Н.А. Поэтика М.А. Тарковского: проблема хронотопа и образ героя: монография / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2019.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Эстетика национальной истории в творчестве В. Распутина // Филология и человек. 2014. № 4. С. 63–78.

<sup>4</sup> Тарковский М. Избранное. С. 83.

<sup>5</sup> Там же. С. 160.



Маргинализация, затопление крестьянских хозяйств делают особенно ценным опыт бытия на дорогах, в таежных избышках, которые охотники воспринимают как подлинный дом<sup>1</sup>. Жизнь здесь отличается особенной атмосферой искренности, тепла, дружелюбия и взаимовыручки, уже утраченных на «большой земле». Каждый хозяин оставляет, уходя, еду, дрова для случайного путника. Охотники хорошо владеют техническим арсеналом: ружья, рации, бураны, которые названы «братанами», – постоянные атрибуты их жизни, что исключает однозначно снисходительное отношение к прогрессу. Надежная, исправная техника становится одной из составляющих профессионального успеха, помогает выжить: «Ночью лежали накормленные собаки в будках, лодка темнела кверху дном у ограды, оббитый об кедрины “буранишко” с измочаленными в наледях гусеницами стоял, как брат, укрытый брезентом» – «все, без чего нельзя жить, было наконец, подтянуто к дому»<sup>2</sup>.

### **4.3. Образы «золотого хозяина», охотника и чудика в прозе писателя**

В основу типологии персонажей М. Тарковского, занятых поиском «чистой земли», укрытия, положена идея пространства. Здесь выделяются *герои-деятели*, предназначенные дороге/подвигу (профессиональные охотники, перегонщики машин – «вольные души»); *патриархальные персонажи* («золотые хозяева», словами Б. Екимова), врезанные в пространство, ограниченные пределами дома/деревни (Иваныч из повести «Стройка бани», Сергеич из рассказа «Фундамент»); и *маргиналы, чудики*, к которым могут относиться как бичи, алкоголики-инородцы («толпа» Страдивария из рассказа «Фундамент»), так и искатели лучшей доли, смысла собственного бытия. Последние расширяют пространство, но, не имея отчетливой цели, могут быть поглощены им.

---

<sup>1</sup> Митрофанова А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: Междунар. науч. конф., посвященная 90-летию Иркутского государственного университета и факультета филологии и журналистики. Иркутск: ИГУ, 2009. С. 432–438.

<sup>2</sup> Тарковский М. Избранное. С. 138.

Положение *интеллектуального странника* особенное, он, как правило, наделен автобиографическими чертами, часто выступает в роли нарратора, получает возможность оценивать события «сверху». Такой герой свободно перемещается, соединяя пределы *тайги, деревни и цивилизации*, в каждом из которых он – «свой». Отличительной чертой всех персонажей становится тяга к философствованию, поиску смысла собственного бытия. Внутри каждого, кто попадает в поле зрения писателя, «обязательно проходит какая-то трещина, заставляющая его метаться – пусть и не осознанно – между двумя полюсами»<sup>1</sup>, поэтому герои и не могут успокоиться, находятся в постоянном движении, поиске, что обрекает их на пьяные кутежи, бесконечные дороги и странствия.

Среди героев-маргиналов особенно выделяются *трикстеры*, подобные Петровичу из одноименной повести, Парню из повести «Ложка супа», Деду из одноименного рассказа, дяде Толе Попову из «Вековечно» или «бичеватому деду Понягину» – подопечному Сергеича из рассказа «Фундамент». Они и внешне отличаются от корневых насельников, их одежда зачастую нелепа, напоминает одеяние шута, клоуна. Дядя Толя Попов «одевался во сто одежек»: «Все это тряслось карманами, в которых погрохатывали спички, отовсюду сыпался табачок, гайки, пульки от тозовки», при необходимости, однако, герой, как фокусник, находит в карманах нужную деталь или спичку. Судьба таких персонажей маркирована необычными событиями, авантюрами, серьезные мужики-охотники относятся к ним снисходительно, как к детям, чудикам. Петрович тянулся к охотникам, «но всегда чувствовал, что это возможно до какого-то предела, что у них есть что-то слишком свое»<sup>2</sup>. Парень «дружеские сборища охотников» не жаловал: «Все это было для него любительской забавой, дурацким переводом водки»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 145.

<sup>2</sup> Тарковский М. Избранное. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 220.

Герои-трикстеры живут в маргинальных местах (баньки, пристройки, кочегарки), имеют славу «мастеров на все руки», охоте предпочитают рыбалку, в которой многое зависит от удачи. Единственное, чем Петрович «занимался исправно, была рыбалка, и то потому, что рыба менялась у париходских на водку»<sup>1</sup>. Дед почитает рыбалку как важнейшую основу собственной жизни, окрест которой выстраивается бытие. Трикстеры малы ростом, необыкновенно деятельны, вплоть до суетности, но результат их усилий зачастую парадоксален: «Покой дядю Толю и правда не брал. С годами он как-то все бодрел», «был остроумен, до предела непоседлив, говорил солидно, ба-совито, и, сильно сельдюча, гудел эдакой шепелявой трубой»<sup>2</sup>. «Даже когда Дед плел самые небылицы, глаза его оставались удивительно голубыми и честными», он «постоянно плел всякую ерунду, иногда это забавляло, а иногда жутко раздражало», прежде чем попасть в таежный поселок, «кем он только ни работал»<sup>3</sup>. Дед Понягин постоянно сочиняет истории о своей прошлой жизни, «одновременно и залихватской и налаженной: все-то у него тогда было – и жилье доброе, и баба, а уж инструмент-то! “Штот-ты, парень: топоры – бритвенный строй!”»<sup>4</sup>. Любовь к балагурству, присказкам, обменам, пирушкам – классические приметы трикстера.

Дед постоянно собирает старые ненужные вещи, выменивает их на столь же ненужные детали и запчасти: «Дед веч-но что-нибудь чинил или собирал и время от времени делал вылазки в деревню». Любимое занятие героя – «бомбить самоходки». «Он брал ведро красной рыбы, забирался по трапу на судно и гудел на нем несколько дней с каким-нибудь механиком, таскал ему рыбу, и в конце концов выгружал на берег какой-нибудь холодильник без дверцы, колонку от магнитофона или старинный ковровский мотоцикл с зайцами на боку»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 58–59.

<sup>4</sup> Там же. С. 89.

<sup>5</sup> Там же. С. 60.

Чтобы привлечь внимание команды теплохода, Дед совершал один и тот же трюк, он «надевал черный китель с блестящими пуговицами и фуражку, заводил мотор и мчался наперерез проходящему судну, привставая за штурвалом и маша рукой. Капитаны стопорили машины и послушно принимали веревку, а Дед, жестикулируя, вылезал на палубу, и хотя ниже кителя капитанский наряд кончался, и шли “трико” с тапочками, было уже поздно, и Дед успешно брал на рыбу нужное количество водки или спирта»<sup>1</sup>. Столь же искусно Дед дурачит суровый рыбнадзор или разыгрывает приятелей, но, в отличие от шукшинских ряженных, герой всегда осознает границы игры, не пытаясь переиначить собственную судьбу. В рассказе, помимо фокусов с обменом, переодеванием, разворачивается сказочный сюжет, когда Дед, подобно Ивану-дураку, загадывает сокровенное желание. И здесь герой остается равен себе, «а выбрал-то в итоге то, чем он занимался на самом деле и что ему больше всего на свете нравится – ловить рыбу и менять на всякие сухорашки»<sup>2</sup>.

Парадигму трикстеров продолжает образ Парня из повести «Ложка супа». Само его рождение сродни фокусу и чуду одновременно, герой появляется на свет в самолете, событие мифологизируется, обрастает слухами, которые поддерживаются как счастливой матерью, так и пилотами, получившими премию «за участие и помощь». Двойственность персонажа очевидна: «Пока не пьет, цены нет, а как заусило – пропади все пропадом», – говорит о нем мать<sup>3</sup>. Необыкновенно работающий в «междузапойное время» Парень и к гулянке относится как к ритуалу, внутреннему подвигу, сродни стигматам, что подчеркивает аналогию с героем В. Ерофеева, проповедующим: «Больше пейте, меньше закусывайте». Герой поэмы «Москва – Петушки» рекомендует такое поведение как «лучшее средство от сомнения поверхностного атеизма»<sup>4</sup>. Исследователи считают,

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное.

<sup>2</sup> Там же. С. 62.

<sup>3</sup> Там же. С. 213.

<sup>4</sup> Ерофеев Вен. Москва – Петушки: Поэма. М.: Захаров, 2005. С. 56.

что данный лозунг – сугубо аскетический, а призыв «меньше закусывайте» – призыв к посту, «который странным образом будет регулироваться пьянством»<sup>1</sup>. Вслед за этой заповедью Венчики в поэме как раз и следуют рецепты знаменитых коктейлей, сопровождаемые приказами «записывайте», «слушайте». О. Седакова описывает пьянство самого Вен. Ерофеева как «службу», М. Эпштейн как инициацию, путь к просветлению<sup>2</sup>. Поэтому и пьют героини с самоотдачей, самозабвенно, как принимают стигматы или следуют жесткой аскезе<sup>3</sup>.

Героя М. Тарковского во время подготовки к пьянке «охватывала непоседливость», «дурачковато-стариковское появлялось в нем», желание найти собеседника, отвести душу. Время попойки строго регламентировано, не имеет ничего общего с веселием или отдохновением, напротив, Парень становится необыкновенно серьезен, вежлив и строг. «Его запой – совершенно очевидная попытка прорыва к недоступному инобытию»<sup>4</sup>, которое не постигается в обычном порядке повседневных забот. Лихорадочные передвижения героя по деревне в чем-то напоминают скитания Венечки, устремившегося к трансцендентальному идеалу – «свету в Петушках». Во время блужданий с остановками у магазина Парню явлена скрытая до времени красота мироздания: «Знающий цену точному и острому слову, с глубоко и тактично запрятанным лукавым восторгом смотрел Парень и на Пашку, и на Бармалея,

---

<sup>1</sup> Цендер Х. Безотчетный пост: повествовательная оценка аскезы в русской прозе XIX и XX веков // Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения: сб. ст. / ред. Й. Херальт, К. Цендер. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 81.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 419.

<sup>3</sup> Эту логику Д. Уффельман соотносит с кенотической традицией, где нарочито неподобно, ущербно воспроизводятся высокие претексты. См.: Уффельман Д. Рабочая аскеза в исправительно-трудовом лагере? Мирской подвиг Ивана Денисовича // Изобилие и аскеза в русской литературе. С. 255–273.

<sup>4</sup> Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 144.

наслаждаясь диковинной, заповедной неповторимостью каждого»<sup>1</sup>. Это удивление скорее отражает авторскую позицию, когда человек цивилизации открывает для себя корневую, национальную культуру. Из запоев Парень выходит тяжело, переживая внутреннее откровение, «с бледной и изможденной строгостью в лице»; на него снисходит «дар слез»: «И кажется ему, что он всех понимает, жалеет, и Василия, и старушку, и сестру Татьяну. И умиляется он своей жалостью, и плачет, и пьет снова»<sup>2</sup>. Чтобы пережить это состояние, приблизиться к тайне собственной судьбы и мира, герой вынужден пить, отчаянно, словно впадая в экстаз, – другого инструментария у него просто нет: «Этот человек – безусловно чудак», – заключает современный критик<sup>3</sup>.

Образ Парня, вбирающий антонимичные признаки: от шута до страстотерпца, – свидетельствует об изменении функции трикстера в культуре рубежа XX–XXI вв. Фигура лицедея приобретает все более трагическое звучание, связывается с философскими поисками бытийного смысла. В трудный таежный быт герои-трикстеры вносят разнообразие, ассоциируются как с балагурством, так и с решением «проклятых вопросов» русской жизни. Их путь скрепляет части распавшегося пространства, при этом сами трикстеры принципиально остаются на границах, перекрестках. В особой близости к *трикстерам* оказываются *бичи* и *странники* (юродивые), если с первыми дистанция подчеркивается (Петрович «умел отличаться от бичей, не обижая их», «бичеватый дед Понягин» хоть и является «подопечным» Сергеича, но никогда не встает в один ряд с путниками), то со вторыми устанавливается совершенно особая связь.

*Бичи* – сравнительно новый тип, намеченный в русской литературе Вен. Ерофеевым, В. Маканиным, отчасти В. Астафьевым, описывается М. Тарковским без нарочитого осуждения, без дидактики, но скорее с удивлением, а порой и сочувствием,

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 217.

<sup>2</sup> Там же. С. 225.

<sup>3</sup> Ремизова М. Только текст. С. 144.

когда в падшем угадываются черты подлинного, судьбы. Улицы К., старинной деревни «1623 года закладки» из рассказа «Фундамент», заполняют толпы разного люда – авантюристы, торговцы, крестьяне, охотники, «голь перекатная». В этой толпе порой невозможно определить истинный статус человека: «Тут же бродили какие-то бородатые то ли бичи, то ли кержаки, то ли бичи-кержаки, полз потусторонний дед с ржаной бородой – заросший седым ворсом рот был обметан бурым табачным дыханием, как чело берлоги», и, невзирая на всю суету и препятствия, по дороге «неслась телега на резине», в которой «во весь рост стояла с вожжами девка, пружинисто приседая на ухабах, и тоже будто подрессоренная»<sup>1</sup>. Так, вослед Гоголю, в символическом образе несущейся Тройки представляют страну и А. Солженицын, и В. Распутин, и М. Тарковский. Однако если первые акцентируют мотив гибельной ошибки, заведшей Русь в тупик, Распутин предрекает гибель сокровенной героини (образ Настены из повести «Живи и помни»<sup>2</sup>), то у М. Тарковского бесстрашная баба, в руках которой вожжи, лихо управляет «крепким, до замшевой глади упитанным лошачком», минуя все тупики и овраги.

В сложном взаимодействии с темой бичей, «голи перекатной» оказывается в творчестве Тарковского идея юродства. В рассказе «Фундамент» прочерчена трагическая судьба бродяги Ивана, которая складывается как «знаковый набор»: зона, экспедиция, алкоголизм, бездомье, «пропасть». Герой сам признается: «Что-то забичевал я...». Больной, потерянный, одинокий, лишенный одежды, приюта он напоминает «хмурого и больного лешего», нанимается на любую работу, ведет «батрацкую жизнь». Ключевой характеристикой персонажа становится определение «голый»: Федора поражают его огромные босые ноги, он испытывает «жалость к голой ступне» Ивана, желание ему помочь. От неожиданного жеста сострадания герой

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 92–93.

<sup>2</sup> Ковтун Н. «Демонологический» сюжет в повести В. Распутина «Живи и помни» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 232–241.

преображается, отказывается от денег за работу, собирается в дальний путь. Все названные черты приобретают тогда иной контекст – юродства, чему отвечают бессребреничество, босоножие, жизнь под забором, смирение<sup>1</sup>. Облик отмечают *иконографические черты*: детскость («В нем было странное сочетание пожилой потертости и мальчишеской худобы»), удивительная худоба, вплоть до прозрачности («между плечами и костлявым тазом было будто пусто, выцветшая майка колыхалась, как в раме, провал живота и талии казался сквозным»), удлиненное лицо – лик («лицо было длинное», «лоб очень прямым и высоким»), взгляд в «красных веках» полон «неизбывной тоски», обращен глубоко в себя, отчего Иван «казался почти слепым». Отрешенный взгляд, «худое и напряженное лицо», тонкие пальцы, перебирающие проволочную решетку ягодного совка, отсылают и к образу «слепого лирника или гусяря, вернувшегося из бездонной старины отпеть-оплакать нашу глупую пору»<sup>2</sup>.

После окончания работ на заливке фундамента дома Иван оказывается отдельно от всех, «чужим» «на веселом и шумном празднике жизни». Его внезапное решение об отъезде описано в стилистике просветления и приуготовления к кончине: после бани Иван оставляет прежнюю одежду (как перерождается), надевает чистое белье, «светлеет изнутри», становится похож на младенца. И теперь уже Федор, как некогда Сергееч его самого, собирает Ивана в путь «по-человеччи», делится с ним деньгами и одеждой. Сложнее всего оказывается найти обувь для огромных ног Ивана, «будто раздутых водяной скитаний», тщетность усилий, когда с огромным трудом натянутая черная туфля выглядит так, словно «ее набили картошкой», – указание на предназначенность «иному» пути, открывающемуся за земным пределом. Не случайно, приуготовливая Ивана к переправе, далекий от православия Федор читает молитву, река же, напоминающая Стикс, «загибаясь за круглую Землю, уходила в пустоту», в «ее темно-синей дали

---

<sup>1</sup> Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб.: Звезда, 2005. С. 26–42.

<sup>2</sup> Тарковский М. Избранное. С. 116.



переливалось студеными огнями вздрагивающее созвездие парохода»<sup>1</sup>. Так земные пути переплетаются с Небесными. М. Тарковский оказывается близок идеям Т. Горичевой, видевшей в судьбе современника-маргинала, уже маркированной чертами юродства, перспективу выхода из inferнальных пределов культуры постмодерна, обретения сакрального<sup>2</sup>.

Особое положение среди отверженных в текстах М. Тарковского занимают *алкоголики-инородцы*, опустившиеся, забывшие себя люди. Их судьбы – свидетельство пагубного влияния цивилизации на исконные народы Севера и Сибири, что одним из первых передал В. Астафьев в «Царь-рыбе» (1976)<sup>3</sup>. В текстах М. Тарковского исторические преобразования получают экзистенциальное измерение: «За зиму погибло от пьянки человек пять, по большей части замерзнув или будучи насквозь больными, кто туберкулезом, кто еще чем, так приглушенным водкой, что конец наступал под ее прикрытием, а смерть развивалась в спиртовом тепле, дав умереть, не протрезвев»<sup>4</sup>. Самые яркие здесь написанные несколькими штрихами фигуры остяка Страдивария и его «толпы». Автор показывает незаурядность самой натуры героя, его витальную одаренность и одновременно обреченность его судьбы: «Страдивария уважали за пыл, за отчаянную храбрость трудяги», он походил на «мелкого ястреба» с глазами, в которых «трепетал ужас». Все, что зарабатывает «толпа», уходит на куражи и пьянки: «Набегали толпой – маленькие, то ли гномы, то ли черти. Ссорились, осыпая друг друга свирепыми матюгами, тут же острили, хохотали и в устрашающем азарте сворачивали горы»<sup>5</sup>.

Так разворачивается классическая для традиционализма тема гибели умельца, мастера, превращенного в шута, дурачка. И страшно становится уже не за самих бичей и алкоголиков

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 121.

<sup>2</sup> Горичева Т. Постмодернизм и христианство. Л.: ЛГУ, 1990. С. 49–61.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Русская традиционалистская проза XX–XXI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2017. Вып. VIII. С. 442–518.

<sup>4</sup> Тарковский М. Избранное. С. 250.

<sup>5</sup> Там же. С. 102–103.

как людей «конченных», ибо «с похмелья душа отнимается», человек становится, «как труп, страшный», а за детей, «при крике и попойке растущих». Внимание автора к образам спившихся остяков идет и от понимания трагедии родовой. Исконное население Севера утратило сакральные основы бытия: национальный язык, веру, культуру, став «чужими» на собственной земле. В положении «*голового человека*» оказались целые народы. Художник предупреждает – русские люди, кто легко принимает ценности столичной, насквозь фальшивой жизни, в которой утверждаются наспех перенесенные европейские ценности, тоже рискуют утратить свой путь, судьбу. Уже сейчас быт северного крестьянина осознается москвичами как чистая экзотика, становится сюжетом для кинофильма, остраивается, что и составляет сюжет геополитического романа «Тойота-Креста».

#### 4.4. Женщина-амазонка в текстах М. Тарковского

Женские образы у М. Тарковского выписаны более скупо, часто связаны с городской культурой, искушением, даже во имя любви героини не готовы пожертвовать привычным укладом, комфортом («Девять писем», «Ветер», «Шыштындыр», «Енисей, отпусти»). В этом отношении автор близок поэтике В. Шукшина, в творчестве которого молодые женщины, как правило, отмечены меркантильностью, бездуховностью, исключение составляют образы матерей, которые хранят память о пережитом, связаны с крестьянским укладом, исполнены сострадания, любви и мудрости, детьми, как правило, уже не востребованной. Образ Бабушки – центральный в лучших повестях М. Тарковского: «Ложка супа» и «Бабушкин спирт» (2004), не случайно автор пишет слово «Бабушка» с заглавной буквы. В создании характера проступают черты знаменитой бабушки В. Астафьева из «Последнего поклона» (1957–1991) и, контекстуально, Матрены А. Солженицына, старухи Анны из повести В. Распутина «Последний срок» (1970)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. «Матренин двор» и его корреляты в современной русской прозе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. № 1. С. 92–103.

Бабушка из текстов М. Тарковского, вечно переживающая за непутевых детей, соседей, убежавшего кота, сочетает черты *страстотерпицы* и *грешницы*, ибо решается торговать самогоном – «адским зельем» – «так задавила нищета и нерадивость близких». Тема нищеты, гибели русской провинции – стержневая для авторов «нового реализма» в целом. Образ Бабушки отмечен чертами богородичного типа: смирением («Ни просить, ни тем более требовать Бабушка не умела»), всеобъемлющей любовью к людям («Жила своей любовью, зависела от нее жалчайшим образом и ничего не могла поделаться») и постоянным чувством вины за их прегрешения («Бабушка чувствовала себя вечно виноватой перед всем белым светом»). В молодости она работала в пекарне, в самом этом занятии «есть что-то от праздника, от чуда», теперь к этому ремеслу приставила дочь – пьющую, потерявшую себя Гальку. Последняя убегает в поисках опохмелки и возвращается к горелым буханкам, «спекшимся уродливой черной крышей».

Небрежение хлебом в традициях крестьянской как христианской культуры означает тяжкий грех, отречение от души и веры, после этого случая Бабушка обезножела и слегла. Забота об умирающей, прощание, в котором участвует вся деревня, становятся поводом для просветления людей, когда все понимают, «что хоть это не ноша, но что и товарищу нужно прикоснуться, причаститься, понести Бабушкино исхудалое тело»<sup>1</sup>. Самостояние героини, ее забота и заступничество удерживают мир у последней черты, подобно судьбе Матрены А. Солженицына, Евдокии-великомученицы из романа «Дом» Ф. Абрамова, старухи Анны из «Последнего срока» В. Распутина.

Повесть М. Тарковского заканчивается символической сценой: «Вертолет с пылающими фарами», несущий тело умершей, пропадает в «белесом облаке», трижды не может зайти на посадку, «словно почерневшие и взъерившиеся небеса не желали отдавать Бабушкино тело земле»<sup>2</sup>. На поминках

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Избранное. С. 268.

<sup>2</sup> Там же. С. 269.

люди сидят строгие и притихшие, даже бич Страдиварий ел «как-то свято», «и сидел за столом не как братцы, у которых лишь водка на уме, а как человек, у которого неприкаянность лишилась различного предела». Из таких деталей, неброских штрихов описания складывается «внутренний сюжет», открывающий подлинное значение происходящего: «Проза Михаила Тарковского, – по верному замечанию критики, – фиксирует очень важный для всей современной культуры эксперимент – преодоление общей “цивилизационной усталости” путем интуитивного продвижения к естественным основам жизни»<sup>1</sup>.

В контексте типологии женских персонажей особое значение приобретает итоговый роман, где представлены образы трех молодых женщин: Марии (душа), Анастасии (возрождающая) и Ирины, каждая из которых связана с определенным типом пространства, символизирует этап внутреннего становления главного героя. Возлюбленная Евгения, наделенная богородичным именем Мария, особой неброской русской красотой, живет в столице. Она известна, обеспечена, связана с рекламой и модной индустрией, в образе воплощены черты успешной business Lady. Стиль ее поведения, манеры, язык рассчитаны на цивилизационное бытие, она умеет быть резкой, требовательной, легко играет людьми. Встреча с искренним, пылким сибиряком меняет ее представление о мире, предназначении женщины, но расстаться с привычной жизнью, уехать на родину любимого героине не дано. Само пребывание в столице оборачивается отчуждением влюбленных, Женя видит Марию словно в зеркальном отражении, не ее – только тень: «...переглянулась с зеркалом. ...Резкая, чужая, полная электрического угара, вся в его судороге»<sup>2</sup>. И лишь в пределах московского храма, который напоминает храм в Енисейске, героиня возвращает себе подлинную Машу, взгляд которой поражает сходством с ликом Богородицы.

---

<sup>1</sup> Ремизова М. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. С. 147.

<sup>2</sup> Тарковский М. Тойота-Креста: роман. С. 89.

История девушки – реализация архетипической для русского традиционализма мифологемы о пленении души Руси чужими, «погаными». В транскрипции М. Тарковского современная Московия (как Третий Рим) совмещается с границей, где благочестие пало, жизнь формализована, подлинные духовные ориентиры утрачены. Москва названа «самодовольной, проевропейской, превращенной из русской столицы в город мирового мещанства»<sup>1</sup>. Отречение Марии от любимого, возвращение к постылому, но влиятельному мужу, равно падению/пленению, что, в соответствии с концепцией В. Топорова, проецируется на судьбу города в целом: «Город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар» – Вавилон<sup>2</sup>.

Образ жительницы старинного Енисейска – Насти, доброй, скромной, глубоко верующей девушки, ассоциируется с персонажами патриархального типа: «Прозрачно и одиноко жила Настя... и внутри было как в родничке, и оттуда растекалось светлой дымкой желание помочь, быть нужной, и в тумане, казалось ей, что все – как она, и не бывает поступков от избытка сил и желаний. И столько света жило в этой маленькой женщине, что Женя верил ей и чувствовал себя многожилным и грешным в ее чутком соседстве»<sup>3</sup>. Важно, что миссия почтальона-Насти, как и Евгения, связывать людей и пространства, ей дана власть высокого слова, она не только доставляет депеши, но и сама пишет наставления-проповеди близким. Описание девушки заставляет вспомнить героиню повести В. Распутина «Пожар» – Алену, в образе которой запечатлен образец женщины-хранительницы. Художественное воплощение героини М. Тарковского, однако, остается условным, подчиненным сверхзадаче автора. Настя постоянно обращается к главному герою с письмами-наставлениями,

---

<sup>1</sup> Тарковский М. Тойота-Креста: роман. С. 289.

<sup>2</sup> Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте // Исследования по структуре текста / отв. ред. Т.В. Цивьян. М., 1987. С. 122.

<sup>3</sup> Тарковский М. Тойота-Креста: роман. С. 122.

призывая то вернуться на родину, то покаяться в грехах, причем в финале романа становится известно о ее романе с женатым мужчиной – братом Евгения, семья которого разрушается.

Пожалуй, одним из самых интересных образов, который намечен лишь несколькими штрихами, стал образ «женщины-перегона», *новой амазонки* Ирины, чье пространство – дорога. Фигура героини мистифицируется и мифологизируется, ее практически никто не видел, но это только подогревает мужской интерес, становится почвой для фантастических историй. Главный герой случайно встречает красавицу на дороге, поражен ее самостоятельностью, бесстрашием, профессионализмом. Это единственная женщина в романе, которая признается равной мужчинам, а порой и превосходит их в независимости позиции. Типологически, функционально амазонка М. Тарковского принадлежит к парадигме *женщин-воительниц*, образы которых так важны в прозе позднего В. Распутина. Такие сильные, умные, волевые, ко всему привычные девы-богатырки, свободные от мужского влияния, и готовы выполнять мужские функции по защите родовой земли<sup>1</sup>.

В романе М. Тарковского образы столичных женщин – Марии, манекенщиц, с которыми она работает, иронически развернуты в сторону Ирины. То, что у «женщины-перегона» получается легко и естественно, москвичкам приходится долго репетировать, чтобы образ новой амазонки воскресить на подиуме. Отношение автора, избранных героев к самим моделям («И вообще как-то... стыдно... за их лица...») заставляет вспомнить стилистику В. Шукшина, персонажам которого хоть и забавно, но скорее стыдно смотреть на полуобнаженных девушек, разгуливающих во время демонстрации мод по сцене сельского клуба. Деревенские жители чувствуют фарсовость ситуации, воспринимаемой как шутовство, возведенное в ранг искусства.

В целом же проза М. Тарковского решает несколько ключевых задач современной литературы. Она демонстрирует

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. «Женский вопрос» в творчестве В. Распутина // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 1. С. 58–75.

перспективу гармонизации национальной культуры, внутри которой еще можно найти общие пути для бесстрашных мужиков-охотников, деревенских мастеров, чудиков и интеллектуалов, на которых крепится русский мир. При этом автор лишен социально-политических амбиций как классических «деревенщиков», так и «новых реалистов», признает, что даже самая высокая литература не способна «остановить разрушительную энергию человека», что не снимает с пишущего ответственности.

Художник, по М. Тарковскому, должен со смирением относиться к своей доле, «быть летописцем, плакальщиком и защитником родной земли»<sup>1</sup>. Авторские заявления, однако, как и у А. Солженицына, порой расходятся с поэтикой. В итоговом романе писателя призывы к самостоянию Сибири, собиранию новой рати под знамена неоевразийства очевидны. Принципиально важно, что все, о чем пишет художник, находит опору в его личной судьбе: от занятий охотой, до переселения в суровый край. Проза М. Тарковского и занята легитимизацией подобного опыта как одного из путей выживания в пределах «гремливой цивилизации».

---

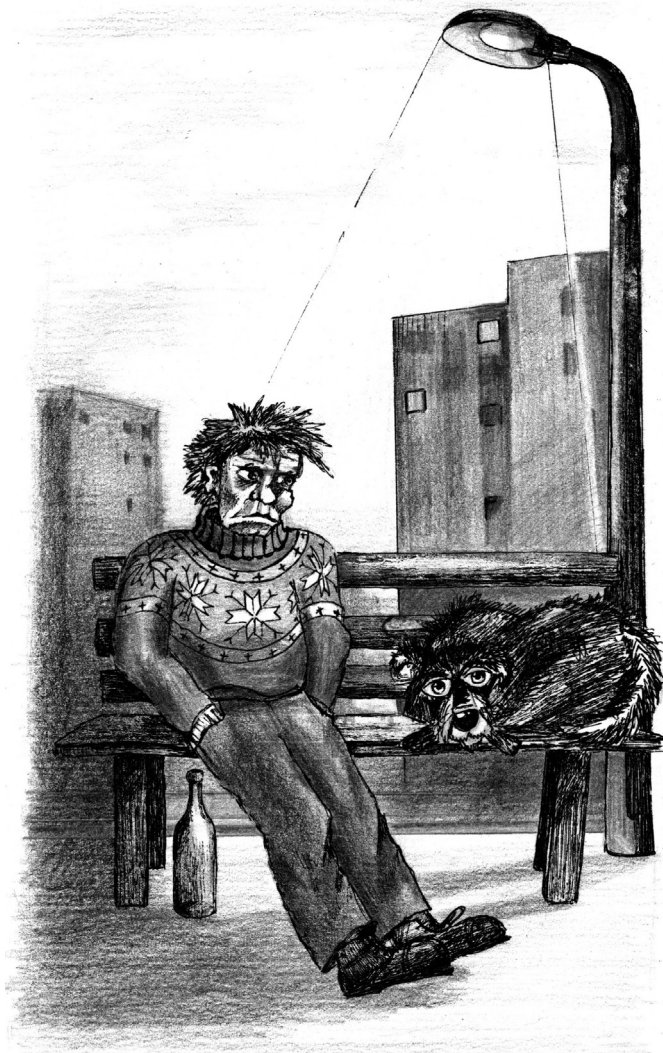
<sup>1</sup> Тарковский М. Речной писатель // Енисей. 2014. № 1. С. 20–28.



---

**ТРИКСТЕР КАК ГЕРОЙ  
«ПОКОЛЕНИЯ ОТСТАВШИХ»**

---





## ЛИТЕРАТУРНАЯ РОДОСЛОВНАЯ «СЕРЕДИННОГО» ПЕРСОНАЖА

---

### 1.1. «Голый человек» в прозе «замолчанного поколения»

Авторы эпохи конца 1970–1980-х гг. сами себя назвали «*поколением отставших*», М. Веллер определил еще жестче: «Замолчанное поколение, заткнутое»<sup>1</sup>. К этому ряду относят писателей, чьи тексты признаны сегодня классикой: С. Довлатов, В. Ерофеев, А. Битов, С. Соколов, В. Маканин, Л. Петрушевская, Д.А. Пригов. В творчестве названных художников вырабатывается собственная ценностная шкала, самобытный герой, принципиально чуждый пафосу обновления, строительства жизни, которым была пропитана «оттепель». С известной долей условности образ, настроение такого персонажа соответствуют «расколотому герою» Дж. Керуака из культового романа «В дороге» (1957), ставшего «программным текстом» поколения битников<sup>2</sup>, отказывающихся от идеологии «отцов-основателей», концепции человека-творца, сюжета возделывания нового мира, но одержимых поисками собственной идентичности, выливающейся в постоянную «потребность в движении». Последняя была связана с американским *символом фронта*, пограничной культурой, привычкой открывать новые горизонты даже когда все открыто – только уже внутри себя самого<sup>3</sup>.

Эмоционально близкая ситуация складывается в русской культуре середины 70-х гг., когда «началась эра невиданных доселе сомнений не только в новом человеке, но и в человеке

---

<sup>1</sup> Веллер М. Рандеву со знаменитостью: сб. Таллин: Периодика, 1990. С. 54.

<sup>2</sup> Skau M. The Making of Paradise // What's Your Road, Man? Critical essays on Jack Kerouac's «On The Road» / ed. by H. Holliday and R. Holton. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. P. 157.

<sup>3</sup> Russell J. The Beat Generation. Harpenden: Pocket Essentials, 2002. P. 15.

вообще... литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... На место психологической прозы приходит психопатологическая»<sup>1</sup>. В текстах этого поколения оформляются эстетика и поэтика русского постмодернизма. Современная Россия видится в зеркале «кромешного мира», *негерои*, «навсегда оставшие», *антилидеры* осваиваются на страницах книг. Одним из первых, кто заговорил о маргинале, «подпольном человеке» как герое нашего времени, стал В. Маканин.

Сегодня писателя причисляют к безусловным классикам русской словесности усилиями отечественной (В. Бондаренко, Л. Аннинский, И. Роднянская, Т. Маркова, Е. Кравченкова, А. Марченко, Н. Иванова и др.) и зарубежной (А. Генис, N. Shneidman) критики. Его собственную писательскую судьбу в известном смысле маркируют приметы *трикстерства*. В. Маканин никогда не «влипал» ни в какие группировки, его с большими оговорками относили к тем или иным эстетическим течениям и направлениям («сорокалетние», неореализм, постреализм, гиперреализм, метапроза т.д.). Он входит в литературу как создатель *диковинных персонажей*, носителей необычного дара, реализующих трикстерскую стратегию поведения («На первом дыхании», 1976; «Предтеча», 1982; «Голоса», 1982), движимых не социальными амбициями, но жаждой внутреннего самоопределения, самоосознания, когда история скорее фон, все важнейшие события происходят в подсознании, импульсы которого и требуется уловить, распознать. Такие герои не могли и не хотели ускорять время, даже успевать за ним, они по определению были «*антилидерами*», «*убегаящими*», замешкавшимися на обочине эпохи, но, когда «оттепель» пошла на спад, именно они оказались в центре внимания.

Среди обломков глобальных Утопий, в подвалах и бараках «*маленький человек*» сумел выжить и теперь осваивал открывшуюся под руинами реальность. В. Маканин, никак не стремившийся к созданию актуальных текстов, их и написал, став одним

---

<sup>1</sup> Ерофеев В. Русские Цветы зла. М.: Подкова, 1997. С. 14.

из ведущих прозаиков эпохи конца 1970–1980-х гг. Ситуация напоминает некий фокус, тонкий маневр, которым отмечена стратегия *трикстера*. «Отставший Маканин, и с места вроде бы не стронувшийся, оказался впереди отряда, колонны, “артели” – лицом к лицу со всей Россией, которая уже все-все поняла-сообразила и тут же, не мешкая, полегоньку-потихоньку начала приспособливаться и к новому порядку вещей, и к новому социальному климату», – пишет об этом М. Липовецкий<sup>1</sup>.

«Родословные корни» героев-самородков В. Маканина определяют либо через *кино, плутовской роман, городской анекдот*<sup>2</sup>, либо указывают на тесную связь персонажей с фигурой «дурачка»: «Через всю его прозу проходит образ счастливого “дурачка”, юродивого, слабоумного», он счастлив, ибо живет в полной гармонии с собой, со своими «голосами» – подсознательным<sup>3</sup>. Именно в этом кроется одна из причин одаренности героя, умеющего видеть и слышать то, что годами ищут рациональные персонажи. Однако такая цельность невозможна для *интеллектуального странника* как стержневого персонажа прозы В. Маканина. Поиск внутренней опоры существования для героя обязательно связан с напряжением мысли, иначе не имеет ценности. Персонажи-интеллигенты, сознательно обрекающие себя на плутание в пещерах, лабиринтах бессознательного, способны свой уникальный опыт отрефлексировать, описать, чего напрочь лишен наивный «дурачок». Подлинная, а не придуманная судьба человека и есть порождение этой мысли, непроизвольно зародившейся в подсознании героя, понуждающая встать на путь.

В повести «Где сходилось небо с холмами» (1984) известный композитор в своем творчестве передает ритмы, мелодии, звучавшие на его родине, в далеком поселке. Талант героя – умение улавливать «голоса», в которых живет душа народа,

<sup>1</sup> Марченко А. Запах своей тропы // Маканин В. Отставший: повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 425.

<sup>2</sup> Бондаренко В. Дети 1937 года. М.: Информпечать, 2001.

<sup>3</sup> Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учебное пособие для вузов: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 2: 1968–1990. С. 631.

отсюда необычайная нежность, задушевность музыкальных произведений. К композитору приходит признание, но одновременно истончается певческая традиция, рождая вину за похищенный дар. В знаковых текстах В. Маканина оформляются характерные пары: *интеллектуал и природный человек, слабоумный*, они связаны узами родства, дружбы или сексуального влечения. Таковы Рубахин и красавец-горец в рассказе «Кавказский пленный» (1994), Ключарев и его больной сын в повести «Лаз» (1991), Петрович и его юродивый брат Веня (в образе очевидна отсылка к герою поэмы Вен. Ерофеева<sup>1</sup>) в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998).

Причем со временем интерес к «перевернутому», «подпольному» миру, пространству психбольницы как крипте подсознания только усиливается: «Маканинский интерес к обиходу психушки, к пограничному типу героя (то ли норма, то ли патология) связан, кажется, со стремлением именно к анализу психического устройства (или расстройств) современного человека и современного общества. Анализ оказывается таким острым, что аналогов ему в этом отношении, пожалуй, не найти», – свидетельствует Е. Ермолин<sup>2</sup>. Возможно, только В. Шаров проявляет сегодня столь же глубинный интерес к пределам психиатрической больницы, заполненным странными персонажами, маргиналами, заблудившимися во времени. В эссе «Ракурс» В. Маканин предлагает трактовать и всю историю русского романа XX в. как историю *оголения героя*, превращения его в «*голь перекаченную*». В этот ряд писатель, критика впишут и роман «Андеграунд, или Герой нашего времени»: «Русский роман явил идеально обобранного героя <...>. Ядовитый славист заметил, что Петрович явился следующим шагом “раздетого героя” в русском романе и что он был необходим после зека», – заключает автор<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. № 10. С. 183–195.

<sup>2</sup> Ермолин Е. Цена опыта // Дружба народов. 2003. № 2. С. 188.

<sup>3</sup> Маканин В. Ракурс. Одна из возможных точек зрения на русский роман // Новый мир. 2004. № 1. С. 55.

## 1.2. Андеграундный персонаж В. Маканина и окрестности

Блуждания в поисках «следов смысла», навстречу «голосам» сближают персонажей В. Маканина с героями А. Битова, Л. Петрушевской, Т. Толстой. В повести «Человек в пейзаже» (1988) из темноты, одиночества, с «мусорной кучи» прежней культуры раздаются вопрошающие голоса, одинокие кликания, «тяжелый крик», замирают с воздетыми к небу руками герои Л. Петрушевской. В поисках исчезающего бытия эта проза обращается к текстам самой культуры, но не ради игры (постмодернисты) или сотворения новой утопии (модернисты), а как протест против всевластия энтропии, отчаяния, одиночества. Пространство культуры сохраняет образы утраченного, знаки прежней веры, лишённые абсолютности, ценные как чей-то опыт, как надежда, пусть призрачная. К этой стратегии был близок В. Астафьев в «Пастухе и пастушке» (1967–1989) и не принял для себя<sup>1</sup>.

Авторы поколения «отставших» не уповают на всевластие культуры, ибо законы природы, страсти неумолимы, но и жажду отзвука на собственное бытие у человека не отнять. Эффект соучастия в человеческой судьбе не связывается с Богом, но с волей творящего текст как отклик художника на призыв читателя подтвердить ненепростительность существования. Вне традиционного сакрального контекста общение писателя с миром лишено учительского пафоса, нетерпения в отстаивании идеи. В интервью немецкому журналу Л. Петрушевская соотнесет собственную миссию с миссией проповедника: «Возможно, мои рассказы – это попытка быть проповедником. Но голос проповеди в них совершенно скрыт, поскольку, мне кажется, в искусстве проповедь не может присутствовать явно. Читатель должен сам услышать голос. Я не бросаю читателя на произвол судьбы. Я передаю его же собственной доброте.

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Нравственные максимы в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» // IV Астафьевские чтения в Красноярске: Национальное и региональное в русском языке и литературе. Красноярск, 2007. С. 81–104.

Может быть, это как на проповеди. Проповедь не должна хорошо заканчиваться, не правда ли?»<sup>1</sup>.

Сближение «текст – проповедь» ощутимо на уровне идеологии («Окончательно уйти в постмодернизм Петрушевской мешает, как ни странно, духовное строительство, от которого абсолютно свободен постмодернизм»<sup>2</sup>), но с точки зрения поэтики значительно влияние на художественный мир писателя жанров волшебной сказки, античной трагедии, идиллии, которые скрещиваются в свете традиции *мениппеи*<sup>3</sup>. И. Плеханова отмечает, что при всей авторефлексии, эвристичности, иронической аналитичности Л. Петрушевская возвращает в сегодняшнюю прозу категорию *народности*, которая состоит «в единении автора с читателем в глубоком сострадании и побуждении отзывчивости не только на боль, но и на непредсказуемый образ мышления, т.е. предпосылок для душевного и духовного сотворчества»<sup>4</sup>. Сколь бы достоверна, нагружена низкими реалиями быта не была эта проза, она не натуралистична, но сродни высокому *примитиву сказочного нарратива*, сочетающего прозрачность и глубину, страшное и печальное, прекрасное и смешное, но двигающего события к благожелательной развязке. Безыллюзорный взгляд на драматическую действительность получает разрешение в смехе, раскрывающем *витальную силу*, вне которой невозможно существование и творчество. Отсюда в художественном мире Л. Петрушевской обилие *героев-«дурачков», юродов, трикстеров*, создающих атмосферу театральности, трагического карнавала.

Рассказ «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века» (1989) о перспективе спасения семьи и мира в условиях апокалиптического настоящего. Сюжет строится на обломках классических утопий: от построений Руссо с его проповедью спасения природой до проектов традиционалистов. Новая

---

<sup>1</sup> Sinn und Form: Beitrage – zur – Literatur. Berlin, 1990. Т. 42. P. 535.

<sup>2</sup> Васильева М. Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4. С. 214.

<sup>3</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 295.

<sup>4</sup> Плеханова И. Принципы художественной игры Петрушевской: монография. М.: Флинта, 2019. С. 5.

«робинзонада» парадоксально сочетает в себе черты эсхатологии и утопии-«сада». Мотив паломничества к избранной, свободной и праведной земле, характерный для метажанра утопии, связывается с переселением городского семейства в деревню (утопия «бегства»). Путешествие продиктовано не нравственным поиском, чудесным случаем или знамением, но социальной, природной катастрофой, как и в произведениях В. Маканина, Т. Толстой. Герои Л. Петрушевской вынужденно испытывают возможные способы преодоления трагизма настоящего: от паломничества к «чистым землям», которое проповедовали традиционалисты, до уединения в пещере, и ни один из них не оказывается действенным. Приговор автора бескомпромиссен и строг: нельзя быть «Робинзоном», в мире не существует утопических островов. Реальность, олицетворенная роковой силой, рано или поздно настигнет.

Текст Л. Петрушевской ревизионирует перспективу пастушьей идиллии в мире после будущего. В данной проекции, когда настоящее сводит счеты с утопиями прошлого, открываются трагические последствия социальных экспериментов. Человек, став жертвой идеи, превращается в мертвеца, мумию, и только в этом качестве он и пригоден для «светлого будущего» или «крестьянского рая» прошлого – абстрактный человек (не-человек) возвращается вымышленному пространству текста. Жестокий, безумный мир истории, открывшийся за границами утопий, представлен в рассказе общей судьбой человечества. Боль, ужас, страх, разочарования, как и надежда, признаются Л. Петрушевской неизменными константами человеческого бытия, и в этом писательница продолжает идеи Ф. Достоевского, А. Платонова, В. Шукшина.

Героиня рассказа «Еврейка Верочка» – «чудесная» мастерица, «новый Робинзон», пытающаяся укрыться от «безумного» мира (судьбы) на «благоустроенном острове», в «дивной» комнате «молодой художницы», где «много книг, зеркал, портьер, все темное и сверкающее, ковры и подушки»<sup>1</sup>. Подобно

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. По дороге Бога Эроса: Повести, рассказы. М.: Олимп, 1993. С. 112.

персонажам традиционной литературы, героиня противопоставляет безобразию, уродству окружающего красоту, гармонию собственного искусства, мастерство. Верочка шьет «роскошные» вещи, которые для автора-повествователя олицетворяют «светлую мечту», укрытие, надел их – «и человек, надел – и не стыдно», можно не прятаться по углам, чувствовать себя легко и свободно. Но и эту женщину-«Робинзона», что по собственному признанию рассказчицы, жила «честно и блестяще», настигает рок – страшная болезнь и смерть. Миру Верочки, миру полноты и достоинства, нет места в пространстве хаоса, душа ее «неизвестно в каком раю». Однако сама инвариантность ситуации (образ «неизвестного рая») оставляет ощущение открытости, неоднозначности происходящего, смысл которого не может быть расшифрован окончательно: после смерти Верочки остается ее ребенок; древнейший архетип Матери и Дитя дан через восприятие рассказчицы, что делает повествователя центром художественного мира.

Соблазн «женственностью», «красотой», «слабостью» (в том смысле, который им придают Ж. Бодрийяр и Ж. Деррида) вплоть до обреченности (женщины-«Робинзоны») исподволь разрушает логоцентризм мужественности, открывает дар со-участия – основу жизни (циклы рассказов «По дороге бога Эроса», «Бессмертная любовь»). В свете христианского мифа образ Верочки соотнесен с образом Богородицы: говорящее имя, национальность, «личико как светлое яичко». Дитя, оставленное миру, – жертва, принесенная в надежде на пробуждение жалости и сострадания, единственной опоры в абсурдном бытии. Реальность неизменна, тяжела, ее невозможно преобразить (рок), но в ней можно преобразиться, открыв живительный источник в обретенном или придуманном чувстве.

### **1.3. Образ «подпольного мира» в повести «Лаз»**

Повесть «Лаз» начинается там, где заканчиваются «Новые Робинзоны...» Л. Петрушевской. Автор подчеркивает, что для него произведение связано не столько с традицией антиутопии, сколько с картиной настоящего: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной



форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность»<sup>1</sup>. В тексте сошлись важнейшие темы, образы зрелого творчества В. Маканина, показан *интеллектуальный странник*, путь которого скрепляет части шутовского, «перевернутого» мира, в котором нет места романтическому персонажу, но выживает *трикстер*. Произведения, связанные с образом ведущего героя, составили цикл «Ключарев-роман».

В повести «Лаз» Ключарев открывает мистический лаз как убежище, как путь из «верхнего» пространства ужаса, мрака, всевластия толпы, «коллективного тела», к миру красоты, искусства, «сфере Духа». Лаз не гарантирует откровения истины, он – символ погружения героя в бездны прапамяти, откуда можно укрепить дух «квантом старой энергии», приобщиться к Слову. Не случайно процесс путешествия под землю (саморождающую стихию) сравнивается с плаванием, преодолением то ли Леты, то ли Стикса: Ключарев напоминал «и тут пловца, плывущего на боку, плывущего в земле». Такой же подкоп под воды реки времени делают слепцы, Пекалов в «Утрате» (1987) в попытке доискаться смысла собственного бытия, не найти ответ на «вечные вопросы», а разрешить дилемму между конечностью жизни отдельного человека и бесконечной пестротой мироздания. Преодоление прохода-лабиринта и есть тогда схватка с собственной смертью, судьбой. Герой «Лазы» сокрушается: «И как всегда, когда пора уходить, человеку кажется, что разговор достиг наконец своего белого пика...»<sup>2</sup>.

Путь Ключарева прерывен, полон тупиков, ловушек (склады, темные вагоны) – это извилистый путь человеческой мысли, движение которой и пытается запечатлеть автор. Он не толкует чужие мысли, но едва успевает за снами и фантазиями «чудаковатого» героя. В тексте разграничены индивидуальная позиция *героя-трикстера* (его надежда на удачу, на слово, не слово-дело, а сам процесс витийствования) и скептико-ироническая позиция нарратора, уже познавшего бессилие

---

<sup>1</sup> Интервью, данное Владимиром Маканиным Янушу Свежему // Pisaze nowi, zapomniani i odkzywani na nowo. Katowice, 1996. С. 149–150.

<sup>2</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. М.: Панорама, 1997. С. 319.

самых пылких речей. Роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», обращенный к проблеме бытия человека, отвернувшегося от слов, погруженного в стихию жесткой материальности, выглядит своеобразным продолжением повести начала 1990-х. В подобной стилистике выстроены и поздние тексты В. Сорокина – герои существуют за пределами культуры, которой противостоят первобытные, неуправляемые страсти и инстинкты. Отсюда же культ уродства, безобразия, зла, проступающих сквозь флер привычных норм.

Ключарев – единственный в повести, кому открыт мистический путь к тайне, но тайна лишена сакрального ореола. Жажда высокого, Слова («онемевший Ключарев слышит присутствие Слова. Как рыба, вновь попавшая в воду, он оживает: за этим и спускался»<sup>1</sup>) совмещается в сознании персонажа с пониманием неизбывной греховности человеческой природы, разрушительной силы инстинкта. Он представляет себя червем, путь которого правит «земляное сознание», «колея веков»: «Так движется червь, так движутся и люди, если они не притворяются»<sup>2</sup>, однако личность определяет долг памяти и нравственное чувство, чувство ответственности за жизнь другого: ребенка, друга, беззащитного животного. В «перевернутом» мире, где Абсолют утрачен, милосердие одного по отношению к другому, проявляющееся буднично, и есть опора существования. Здесь В. Маканин совпадает с Л. Петрушевской.

К доброму слову в повести зывают все, врач просит пациента: «Скажите доброе слово» медсестре; бойкий, хамоватый продавец в «нижнем мире» беспокоится о родных: «Скажите им: привет от Валентина Андреевича. Валентин Андреевич – это я. Да, только привет. Я больше ничего не прошу»<sup>3</sup>. Без сострадания невозможна жизнь (судьба юродивого сына героя – Дениски) и даже прощание с нею (похороны «насмешливого Павлова»). Само путешествие странника осуществляется благодаря «добрым людям», оставившим открытой дверь квартиры как убежища, указывающим направление, подающим руку

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный. С. 35.

<sup>2</sup> Там же. С. 267.

<sup>3</sup> Там же. С. 308.

на темной улице. Однако порой, чтобы выжить, осилить постоянно сжимающееся отверстие лаза, необходимо прислушаться к инстинкту тела, повторяя извивы, движения самой земли («червь»). Онтология лишена знания этики, человек, по В. Маканину, не может преодолеть силу стихии и не должен к этому стремиться («нас сотрясают процессы, природы которых мы не понимаем»), возвращение к природе равно возвращению к первоначалу (земле), откуда начинается путь, но само осознание власти «колеи» обязывает к трезвости и мужеству, своеобразному рыцарству.

Тень древнего копьеносца сопровождает Ключарева в «нижнем мире», он видит изображение средневековых рыцарей на потолке склада, пылкий оратор в кафе похож на рыцаря: «Из кафе выскакивает бородач, нагоняет и – посреди шумной улицы – передает Ключареву забытые им рулоны. “Бежал за вами по улице, как стражник с пикой!” – смеется он»<sup>1</sup>, наконец, сам герой напоминает «воина с двумя пиками». Ирония, пронизывающая эти сцены (герой видит изображение древних воинов во время курьезно-любовной сценки с кладовщицей), – авторский знак условности происходящего, игры в сражение при очевидной предопределенности финала. Отсюда и двойственность в изображении центральных персонажей, сочетающих черты *интеллектуалов*, *рыцарей* и *трикстеров*, играющих различные социальные роли.

При всем различии противостояние миров в повести лишено абсолютности. Верхний мир – пространство толпы, «коллективного тела», первобытных страстей, здесь «убийства, грабежи, попрание слабых», однако он силен *витальной энергией*. Улица – «это и есть жизнь». Нижний – рафинированный, утонченный, связанный с пирами мудрецов, подсвеченный образом масонской ложи, характерной для утопических построений русских интеллектуалов<sup>2</sup> (на это указывает в том числе шахматный пол ресторана, куда спускается Ключарев) –

---

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 317.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Становление русской литературной утопии и масонство (творчество М.М. Щербатова) // Сибирский филологический журнал. 2004. № 3–4. С. 10–22.

ассоциируется с закатом цивилизации. В сознании героя противоположные миры даны в зеркальной проекции как стадии мирового прогресса, что создает ощущение замкнутости, обреченности бытия. Разрушенная «старая церквушка», «оскверненная остаточным хламом», с вороной, покачивающейся «на высоком штыре, что вместо креста», – в верхнем мире – ассоциируется с горой из возвращенных билетов тех, кто повторил жест Ивана Карамазова, отказался от будущего – в нижнем. И никакого трагизма выбора, в жизни ничего и нет, кроме слезинок детей. Оппозиция миров имеет в тексте множество смыслов: природное – социальное, ад – рай, инстинкт – разум, народ (почва) – интеллигенция, непосвященные – масоны, Россия (эмиграция) – Запад, но ни один из них не доминирует. Ситуации, образы того и другого топоса накладываются друг на друга (эффект «совпадения пространств»), бликуют, создавая ощущение исчезающего бытия.

#### 1.4. Трикстер в системе персонажей повести

Ключарев – странник, «чудак», пытающийся сохранить черты прошлой культуры, но не ради внутреннего удовлетворения, а чтобы закрепиться на какой-то точке и устоять среди обваливающегося мира, разнузданных страстей, варварства. Зов о помощи, на который спешит герой, зов культуры и памяти, еще не окончательно утраченные. Мотив «зова» одновременно указывает на масонский, рыцарский дискурс, символизирует необходимость для героя встать на путь. В мифологии масонства «зов» связывается с экстраординарной частью мироздания, тайной, которая отсылает к философским системам древности, открытых посвященным (рыцарям, монахам, мастерам)<sup>1</sup>. Путь масона и связывается с поиском *единственного Слова*, «которое, будучи произнесено, поднимет жизнь к власти и славе», установит порядок из хаоса<sup>2</sup>. Иронической

---

<sup>1</sup> Холл М.-П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической, розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. С. 269–282.

<sup>2</sup> Там же. С. 279.

проекций сакрального движения к Идеалу и становится путешествием Ключарева, миссию мудреца исполняет *трикстер*. Одним из характерных атрибутов героя становится ритуальная «шапочка с помпоном», которая «делает его чудаковатым». Функционально шапочка, как «знак интеллигента», дублирует шляпу шукшинского лицедея, но с обратным знаком: Ключарев стремится затеряться в толпе, шапочка же – ироническая деталь, напоминающая о прежней жизни.

Путь трикстера скрепляет частицы расплывающегося мироздания, но скрепляет лишь на миг, ибо в осколочном пространстве «вместе – опаснее», «именно у расплывшихся, у ставших как пылинки, более шансов выжить и уцелеть». В этом и заключается трагический абсурд существования, когда беспочвенность гарантирует устойчивость. Человек, спасающийся в пространстве иллюзии, культуры, не может быть избавлен и от причастности к низкому, страшному, он способен превозмочь законы плоти (аскеза), но не способен забыть зло в себе («червь»). Автор и передает единство противоположностей: духовный путь личности, осознавшей свой смертный удел. В известной степени путь Ключарева продолжает Петрович из романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» и, отчасти, «сатир» Алабин из романа «Испуг» (2006).

Путешествие Ключарева проецируется и на крестный путь Христа (аналогия с рыбой – эмблемой жизни, обреченной на искупительную жертву), оно мучительно, сопряжено с риском, болью. Герой постоянно ходит с незаживающими ранами под одеждой, напоминающими *стигматы*: «Во время движения он иногда как-то странно на ходу подергивает телом, словно у него на боку под свитером и под рубашкой не вполне зажившая ссадина (так оно и есть, притом несколько ссадин)»<sup>1</sup>. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. Проникая в «слоистый пирог времени», мысль героя нанизывает целые культурные пласты, он предстает в образах *калики перехожего, Дон-Кихота, гроссмейстера Ложжи, кота Бегемота*

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 257.

из романа М. Булгакова, *интеллектуала-чудака*, но ни один из них не кажется исчерпывающим. Образы высокой культуры, литературы не приходится в пору настоящему, остраиваются, что и рождает эффект иронии. Лишенный покровительства высоких слов, идеалов (религиозных, культурных), «голый человек» вынужден доверять только собственному витальному чувству, открывать забытый след смысла заново. Коды христианства, масонства, как и глобальные утопические проекты мировых интеллектуалов, активно обсуждаемые в «нижнем» мире, – только некоторые из проекций поиска, дань культурной традиции (не вере), сохранившей опыт восхождения человека от первородности к высокой духовности.

Фамилия Ключарев соотносится с символикой *ключа* и *фалла*: преодолевая отверстие лаза, он ввинчивается, вонзается в тело земли-Матери: «Земля как женщина, как молодая, может быть, женщина, а он как мужчина, совершающий свое вечное мужское дело»<sup>1</sup>. Ключ – знак высшей власти, связанный в христианстве с процессом вознесения души на небо. Святой Петр держит ключи от рая. Ключ – символ проникновения в тайну, загадку, эмблема инициации и – посох. В повести В. Маканина сакральная парадигма снижена. «Апостолом Петром у врат рая» названа случайная возлюбленная Ключарева – кладовщица, хранящая рабочий инструмент, без которого пещеры не открыть, не постичь первородного смысла. Ее двойник в «верхнем» мире – сторож морга Семеныч, суевающийся «невысокий мужичонка в ватнике, с огромными ржавыми ключами на стальном кольце»<sup>2</sup>. Сам герой – живая «затычка» меж миром духа и царством «низа» (морг), его восхождения и спуски – напоминание об утраченной вертикали, кресте. Проворачиваясь в отверстии лаза, Ключарев хотел бы распахнуть пространство, но «не может расширить лопатой дыру лаза: тут предел...»<sup>3</sup>. Предел возможностей личности вообще – не Бога, когда приближение к тому или другому полюсу равно опасно:

---

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 320.

<sup>2</sup> Там же. С. 299.

<sup>3</sup> Там же. С. 318.

кровохарканье – у жителей интеллектуального подземного города и вечный страх быть раздавленными толпой – у обитателей темных улиц. Попытки преодоления собственного удела свидетельствуют, по В. Маканину, не силу, но инфантильность, утрату лица, страх.

Ключарев спускается вниз не за вещами – в надежде услышать слово, политические дебаты или стихи. Он не ищет в текстах смысла, но дорожит самой пылкостью речи, «голосами», порывом души: «Высокие их слова неточны и звучат не убеждая, но с надеждой, что даже приблизительность искренних слов раскроет душу (лаз в нашей душе), и исторгнутая оттуда боль скажет слова новизны. Слова не выкрикнутся, просто назовутся сами собой, и люди, быть может, притихнут от догадки: вот оно!..»<sup>1</sup>. Слова волнуют, «дают высокий настрой духа», «укол высоких слов напоминает, что он и она (и ты с ними) не просто ползущие или вползающие существа», но хранители духа, что уравнивает абсурд мироздания.

У каждого героя повести свой вариант пещеры, отдельный поиск опоры существования. Для семьи друга Ключарева Чурсина «обретенным раем» становится цистерна, бункер, оставшийся в наследство от времен «развитого социализма». Это абсолютно замкнутое пространство, символ самооценности частной жизни, довольства малым. Бункер – церковь наоборот (под землей), красавица дочь Чурсина сравнивается в тексте с Богородицей: «Стоит поодаль, все так же со свечей в руках – как мадонна»<sup>2</sup>. Продолжает данную парадигму образ юродивого сына Ключарева – Дениски, забота о котором объединяет семью, не дает отчаяться.

Одна из стержневых характеристик Чурсина – лукавство, он «шутит, но и не шутит, – таков Чурсин». Как и подобает *трикстеру*, герой изобретает всевозможные способы спасения (фокус), выступает мастером переодеваний, маскировки, «кривых» путей. На улицу он выходит в кепке, которую «надевает, когда готов вступить в борьбу без правил». *Кепка* – знак пролетария,

---

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 319.

<sup>2</sup> Там же. С. 280.

«шутовской колпак», играющий роль убежища. У героя «действительно меняется облик, стиль поведения, даже речь». Умерший прямо на улице Павлов – «насмешливый ум. Веселый и лукавый» – выбирает убежищем городскую квартиру, за дверью которой воображаемая рентгеновская пушка, иронический вариант «гиперболоида инженера Гарина» из одноименного романа А. Толстого. Бытие человека отграничено от внешнего пространства (хаоса) и не претендует на универсальные смыслы.

Прямо обратная позиция, когда вопросы частной жизни решаются в глобальном масштабе, предельно формализуются. Жители подземного города (по-масонски возделанные из протоматерии люди: писатели, художники, поэты) обсуждают известные утопические модели преобразования мира: от «русской крестьянской общины» до «разумного Государства» с философом на троне или харизматическим вождем-тираном. Рационализированные проекты «осчастливливания граждан», как и мифы о частном убежище, представляются равно исчерпанными даже их протагонистам: буднично умирают во время интеллектуальных дискуссий ревнители «всеобщего счастья», иронизируют над собственными «пещерами» Ключарев, Чурсин и «насмешливый» Павлов. Фигуры друзей маркированы чертами трикстеров, меняющих пути, обличия, манеры, даже речь, не случайно они ассоциируются с образом приبلудной собачонки как знака неприкаянности, юродства.

Исконная для русской культуры надежда на воскресение народа-богоносца оспаривается явлением «крепкого, хладнокровного типа мужичка. Он в новеньком ватнике, в коротких сапогах (так и думается, что за сапогом у него нож)», «сходит в полутьму, как к себе домой. Его время»<sup>1</sup>. Подобранный, ко всему готовый, без надежд и иллюзий «человек в ватнике» – излюбленный авторский типаж, пришедший на смену духовборам «деревенщиков» и насмешливым интеллектуалам «молодежной прозы». Такой обитатель барака научается жить без опоры, ориентироваться по ситуации, не высовываться, не искать обетованных земель, но всегда чувствовать выгодный

---

<sup>1</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 293.



момент в настоящем. Писатель сдержан в описании характера, «момент истины» в судьбе каждого персонажа есть момент преодоления власти колеи, «гуманное место», по определению И. Роднянской<sup>1</sup>, «укол боли», безошибочно указывающий – перед нами человек, считает Л. Аннинский<sup>2</sup>.

Тот, кто потерял надежду на спасительность дома, культуры и веры, начинает двигаться навстречу другому, столь же одинокому человеку, ощупью пробираясь на «зов». Возможность диалога относится к числу узловых параметров личности, ее глубинной индивидуальности: «Я существую не потому, что мыслю, сознаю, а потому, что отвечаю на обращенный ко мне призыв другого человека» (теория М. Бахтина). Встреча героев В. Маканина отнюдь не гарантирует облегчения, голос, призыв одной души к другой может быть не распознан («Один и одна»), чужд или недостаточно силы для ответного порыва. Способные откликнуться объединены в повести символикой искупительной жертвы: похороны Павлова, собравшие друзей, напоминают снятие с креста, тело заворачивают «в одну из простыней» – плащаницу, оставляют в пещере рядом с разрушенной церковью, надежда на продолжение, необоримость жизни запечатлена в образе младенца – нерожденного сына умершего. Христос, Богородица, Слово – символы Духа, к которым всякий раз прорывается мысль героя со дна прапамяти. Эти борения (их знаки – стигматы) и передает автор, лишенный упований на преобразование исконных законов бытия, но не снимающий с человека ответственности за происходящее с ним.

Путь Ключарева не рассматривается в категориях победы-поражения, он дискретен, в каждой точке разлетающегося на осколки мироздания герой должен все начинать с начала, доказывая равность собственной судьбе. «Задача моего героя, – признается В. Маканин, – прожить свою жизнь с сознанием

---

<sup>1</sup> Роднянская И. Незнакомые знакомцы // Новый мир. 1986. № 8. С. 230–247.

<sup>2</sup> Аннинский Л. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М.: Сов. писатель, 1989. С. 257.

того, что она неповторима. Самоценность жизни и есть самоценность. Она не зависит от общества – от любого общества»<sup>1</sup>. Рамочная композиция повести – реализация этой же идеи: действие начинается и завершается картина «распятия» (порог квартиры – лаз – крест). Ключарев боится застрять между мирами, заблудиться меж перекрестков прапамяти, навсегда остаться на кресте. И знание бессильно, и нет слова, обличенного сакральной силой, нет уверенности, что сила такая на благо. Ответ разума заблудшему, как клюка слепцу: «Когда наступит полная тьма, идти и идти, обстукивая палкой тротуары. Весь ответ».

Приговор, оскорбивший героя: «Ужасный сон. И несправедливый, с точки зрения Ключарева, в своем недоверии к разуму»<sup>2</sup>, – автор принимает. В этом кажущемся смирении художника критика увидит отказ от классических установок, игру «на понижение в оценке человека, его сил и возможностей»<sup>3</sup>, что представляется спорным. В сумерках уснувшего (остановившегося) героя будит «добрый человек» «с мягкой улыбкой» и побуждает идти. Своеобразный гуманизм В. Маканина в том, чтобы, признав абсурд бытия и малость человека, сохранить веру в возможность духовного порыва личности, освобождающего из плена одиночества, страха хоть на миг.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Генис А.А. Иван Петрович умер: Статьи и исследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 47.

<sup>2</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный: сб. С. 323.

<sup>3</sup> Роднянская И. Незнакомые знакомцы. С. 231.

## ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

---

### 2.1. Интертексты образа Петровича

Роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) В. Маканина вызвал в свое время бурные споры критиков, литературоведов (А. Немзер, А. Архангельский, И. Роднянская, Е. Ермолин, К. Степанян, Т. Рыбальченко, М. Абашева, Т. Климова). Это и понятно, текст о судьбе Русской Литературы имманентно становится текстом об истории страны, ее культуре, национальном самоосознании. Ведущие критики обсуждали не столько художественные достоинства книги, сколько ее влияние на читательскую аудиторию, точность авторской рецепции «проклятых вопросов», переосмысление/преодоление традиции литературоцентризма. Нам важен роман с точки зрения воплощения образа главного героя как *героя-трикстера*. Т. Климова заметила «пристрастие автора к навязчивым зеркально-симметричным сюжетам и мотивам, к эмблематичности и повторяемости ситуаций»<sup>1</sup>. Будучи специалистом по «социальному человековедению» (И. Роднянская) В. Маканин чутко уловил востребованность фигуры игрока, трикстера в культуре мутирующих 1980-х и лихих 1990-х.

Уже в ранней повести «На первом дыхании» (1976) главным героем становится *интеллектуальный странник, трикстер* Олег Чагин. Необычная, взрывающая все социальные нормы стратегия поведения персонажа обнажает их фиктивность, мертвенность, разрушительность для личности: «Как представляется, “шутовское” поведение Чагина является “антиповедением” лишь номинально, так как именно эта его форма в повести имеет явно позитивную окраску»<sup>2</sup>. Разочарование

<sup>1</sup> Климова Т. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 340. С. 12.

<sup>2</sup> Куликова Е. Трикстер-реминисценции в повести В. Маканина «На первом дыхании» // Вестник Мичуринского государственного аграрного университета. 2012. № 2. С. 203.

в любимой женщине лишает, однако, героя прежней уверенности, ироничности и, главное, витальной энергии, без которой миссия трикстера невыполнима: «Живописуя современного героя плута – “легкого”, “смелого”, “свободного”, “искреннего”, – писатель делает неутешительный вывод о его способности выжить в “безвоздушном пространстве” эпохи рубежа XX–XXI вв.», – фиксирует ситуацию критика<sup>1</sup>.

История героя-трикстера, развернутая в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени», выписана сложнее, многограннее, ее финал остается открытым. Блуждания «подпольного человека» Петровича по лабиринтам метро, общежитий, редакций, коридорам психбольницы, пустым подъездам и квартирам, посещение немолодых и неопрятных чужих женщин в известном смысле смыкаются с путешествием Ключарева из повести «Лаз», но, в отличие от последнего, Петрович уже лишен иллюзий и слов, он находится в ситуации тотальной войны с окружающим миром за отстаивание того минимума, который определяется как его собственное «Я». Кредо героя выражено предельно четко: «Моя мысль (юношеская стрела, это верно) уже и в те времена летала, забирая выше. На ее острие уже тогда сверкала высокая мысль о юродивых и шутах, независимых от смены властей»<sup>2</sup>.

Образ Петровича – писателя, отказавшегося от Слова, квартирному сторожа, и одновременно нарратора разворачивающегося на наших глазах повествования («текст в тексте») – многослоен – воплощенный *цетон*. Имя героя, детали портрета, поведенческая стратегия отсылают к архетипам «голого человека», «маленького человека», «лишнего человека» и «подпольного человека»<sup>3</sup>, на которых держится свод русской классики. Он изначально связан с *идеями двойничества*: «Вопреки

---

<sup>1</sup> Куликова Е. Трикстер-реминисценции в повести В. Маканина «На первом дыхании». С. 203.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени: роман. М.: Вагриус, 1998. С. 452.

<sup>3</sup> Семькина Р. В матрице подполья: Ф. Достоевский – Вен. Ерофеев – В. Маканин: монография. М.: Флинта: Наука, 2008.

интонационному напору герой с первого абзаца начинает двойтаться, текст – вибрировать», – замечает А. Немзер<sup>1</sup>. В образе героя сочетаются черты несчастного *Башмачкина* и его искусителя – «кривого», алчного, напивающегося по всем церковным праздникам портного *Петровича*, «главного двигателя мистического мира “Шинели”»<sup>2</sup>. «Высокой степенью устойчивости обладает модель повести “Шинель” благодаря тому, что в ней совмещает одновременно несколько дискурсов, объединенных сферами *писания* и *шитья*. В образной системе повести соотносится пишущий герой и герой, который шьет, Башмачкин и Петрович»<sup>3</sup>.

Ключевая деталь облика маканинского персонажа – «разбитые ботинки» – указывает на судьбу Акакия Акакиевича, он и сравнивает себя с коридорной *пылью* – *акакией*. В контексте романа принципиально, что в образе «маленького человека» Н. Гоголь травестирует «канонизированный романтизмом показ страдающего художника», превращая его в графомана-переписчика<sup>4</sup>. Нельзя, однако, не учитывать средневекового толкования миссии переписчика как связанного со Словом, которое и есть Бог: «Это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв», – пишет С. Аверинцев<sup>5</sup>. Трактовка образа Петровича расширяется и за счет ассоциаций с «положительно-прекрасным человеком» – князем Мышкиным Ф. Достоевского, наделенным даром переписчика, «почерком превосходным». Мышкин, по замечанию М. Эпштейна, «мог бы стать сослуживцем Башмачкина, сидеть с ним в одной канцелярии, в равной должности, за соседним столом, обсуждать в душевных разговорах

---

<sup>1</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя. С. 183.

<sup>2</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 90.

<sup>3</sup> Константинова Н.В. К вопросу о претекстах гоголевской «Шинели» // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 104.

<sup>4</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. С. 186.

<sup>5</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 208.

любимые буквы...»<sup>1</sup>. В. Маканин изначально актуализирует параллель с Гоголем, играющим на парадоксе каллиграфических пристрастий Акакия Акакиевича, демонстрируя утрату прежних смыслов, отречение героя от слов...

В той или иной степени парадигма образа Петровича вбирает черты Шпоньки и Поприщина, истории которых – претексты «Шинели». Разнообразные рецепты гоголевского «маленького человека» – устойчивая черта поэтики В. Маканина<sup>2</sup>. Именно Башмачкин воспринимается «родоначальником всех микроскопических личностей» в русской литературе. В. Маркович отмечает, что «“Шинель” вобрала в себя многие мотивы и приемы новелл о “бедном чиновнике”, и в свою очередь напитала своими мотивами и приемами новеллистические повествования 40-х годов, посвященных той же тематике»<sup>3</sup>. Образ Акакия Акакиевича – один из ключевых в прозе XXI в.: «Вся русская литература со второй половины XIX в. по сей день так или иначе сверяла свои художественно-эстетические открытия с гоголевской традицией, недаром ассоциирующейся в ее сознании именно с “Шинелью”»<sup>4</sup>.

Отчество *Петрович* связано и с персонажем романа М. Лермонтова, отсылка к которому содержится уже в названии текста «Герой нашего времени», выстраивая параллели между Петровичем и *Печориным*. Последний назван современной критикой «героем негероического времени; он мог бы стать героем без каких-либо явных или подразумеваемых кавычек, если бы – при его-то талантах! – Печорину

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 83.

<sup>2</sup> Климова Т. Деконструкция конфузной ситуации Гоголя в повести В. Маканина «Голоса» // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 215–221.

<sup>3</sup> Маркович В.М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX в. // Маркович В.М., Шмид В. Русская новелла: проблемы истории и теории. СПб.: СПбГУ, 1993. С. 123.

<sup>4</sup> Черняк М. Актуальная словесность XXI века. Приглашение к диалогу. М.: Флинта: Наука, 2015. С. 116.

повезло с поколением и эпохой»<sup>1</sup>. Образ лермонтовского героя уверенно относят к череде *трикстеров-скептиков*: «Они грамотны, эрудированны, умны в житейском смысле этого слова. Прототипическим трикстером такого склада можно считать Георгия Печорина»<sup>2</sup>. В известной переключке с Печоринным состоит и «*подпольный человек*» Ф. Достоевского, что впервые определено Л. Гроссманом: «Сверхчеловек-неудачник – это любопытнейшее национально-знаменательнейшее явление русской литературы, это излюбленный духовный тип Достоевского и самая устойчивая психологическая модель в его портретной галерее, идет по прямой линии от Печорина»<sup>3</sup>. За фигурой маканинского героя маячат inferнальные персонажи «Двойника», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Бесов», вплоть до футлярного человека А. Чехова и героев-двойников В. Набокова. Важно и то, что в отечественной культурной традиции «Ивановичами» и «Петровичами» обычно именовали юродов<sup>4</sup>.

Тема «голи пережатой» намечена в романе образами коммунистов А. Платонова, к поколению которых принадлежат родители Петровича: «У дедов ни пяди. У отцов и матерей тем более ни пяди. Ноль. Голые победители пространств»<sup>5</sup>, – и их символических жертв – *зеков-доходяг* А. Солженицына и В. Шаламова. С А. Платоновым Петровича роднит целый ряд особенностей: сходные представления о мире как

---

<sup>1</sup> Корневский А. «Герой нашего времени»: В саду расходящихся тропок // Новое прошлое / The new past. 2019. № 1. С. 17

<sup>2</sup> Чекулай И.В., Прохорова О.Н. «Трикстер» как лингвopsихологический тип и его репрезентация языковыми средствами в художественном пространстве // Научные ведомости Белгородского государственного национального исследовательского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2011. № 6 (101). С. 216.

<sup>3</sup> Гроссман Л. Библиотека Достоевского. Одесса: Изд-во А.А. Ивасенко, 1919. С. 81.

<sup>4</sup> Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви / сост. И. Ковалевский. Репринт. воспроизв. изд. 1902. М.: РППО «Союзбланкоиздат», 1991.

<sup>5</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 204.

фантазмагории<sup>1</sup>; общая профессия: «Тут я вспомнил, припомнил ей, что проезжаем сейчас под стареньким зданием, особнячок, где литбоссы взяли Платонова сторожем и подметальщиком улицы»<sup>2</sup>; вовлеченность в ситуацию «двойничества».

Интересно, что А. Платонов, как и Петрович (alter ego В. Маканина), не любил, даже опасался «двойников», присутствие которых в своей жизни болезненно ощущал. В записной книжке писателя есть соответствующая запись: «Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон», «Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота»<sup>3</sup>. Данное обстоятельство отразилось и на стиле мастера – Платонов старательно избегает мотивов *зеркала, стекла, отражения*. Исключением стал рассказ «Уля», глаза героини которого обладают мистическим свойством, в них отражается подлинная, скрытая сущность человека, и этот «двойник» ужасен, одного взгляда на лицо девочки довольно, чтобы смотрящий изменил жизнь, поднимаясь со дна жизни к свету<sup>4</sup>. В романе В. Маканина на дне, «голым» остается и герой-повествователь: «Сам голь, с голью водится...»<sup>5</sup>. Процесс рассказывания личной истории, сбрасывания социальных масок вызывает соответствующие ассоциации: «Говорить о себе – это раздеться»<sup>6</sup>.

В блужданиях по лабиринтам улиц, при входе в метро Петровича сопровождают убогие, грязные, беспризорные собачонки с поджатыми хвостами, символизирующие *юродскую*

---

<sup>1</sup> Творчество А. Платонова соотносится критикой с магическим реализмом. См.: Гугнин А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН, 1988. С. 44.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 40.

<sup>3</sup> Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии / сост., вступ. ст., ком. Н. Корниенко и др. М.: Наследие, 2000. С. 261.

<sup>4</sup> Нонака С. Сокровенные тропы: поэтика стиля Андрея Платонова. Дальний Восток, близкая Россия. Белград, 2019. Вып. 3. С. 92–102.

<sup>5</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 110.

<sup>6</sup> Там же. С. 183.



долю. Герой и сравнивает себя с псом: «Она плакала в углу постели, а я, сползший от жары на пол, голый, – так и уснул на коврике, как пес»<sup>1</sup>. В этом контексте важен еще один аспект наготы – «она обладает значением сиротства в мире. Дурак, юродивый, безумец – заведомая “белая ворона”, маргинал, одиночка: Трикстер, бросивший вызов “разумному” мироустройству, неизбежно остается один. Это образ абсолютной *Инаковости*, кардинально Другого, даже Чужого»<sup>2</sup>. На пресс-конференции, посвященной выходу романа, В. Маканин специально оговаривает подобную параллель: «Если поискать модель андеграунда в прошлом – это были юродивые, чьи поговорки сознания позволяли что-то услышать, какие-то вещи понять»<sup>3</sup>.

В тексте прочерчена связь образа Петровича с Венечкой Ерофеевым (автором и героем поэмы), самым знаменитым представителем русского андеграунда. Сходство подчеркнуто *идеологически* («отречение от мира как условие проникновения в суть вещей»<sup>4</sup>, скитания, винопитие как вариант откровения, тотальный иронизм), в *деталях портрета* («У меня твердый шаг и хороший свитер; несколько чистых рубашек. (Если б еще ботинки!..)»<sup>5</sup>), в *линии судьбы* (брат-двойник тоже носит имя Веня). В переломные моменты бытия Петрович оказывается на Курском вокзале, там же хранит заветный чемоданчик: «(Выбросили со своего вонючего склада мой чемодан. Отнесу на Курский.)»<sup>6</sup>. Трикстерская природа героя проявлена и через ассоциативный ряд со знаменитыми *персонажами-трикстерами* мировой культуры, вплоть до Колобка, «хитроумного Иванушки», «Кота в сапогах, показывающего весь

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 229.

<sup>2</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек. 2004. № 3. С. 46–47.

<sup>3</sup> Мартыненко О. Выход из подполья: Первая пресс-конференция Владимира Маканина // Московские новости. 1998. № 21. 31 мая – 7 июня. С. 30.

<sup>4</sup> Генис А. Благая весть. Венедикт Ерофеев // Генис А. Расследования – ДВА. М.: Подкова, Эксмо, 2002. С. 55.

<sup>5</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 205.

<sup>6</sup> Там же. С. 388.

коридорный мир, принадлежащий сеньору»<sup>1</sup> и Буратино; через соответствующие наклонности (фаллоцентризм, постоянное чувство голода, страсть к розыгрышам, отдельность, растрата ценностей мира – *потлач*); через двойственность, неуловимость пути/судьбы, выстроенную как серия трюков, оборотничество, игра с зеркальными отражениями, тенями.

Плутание Петровича, принявшего на себя миссию сторожа, по коридорам, лабиринтам, перекресткам квартир/домов в поисках отзвука на собственное бытие, подсвечено образом *платоновской пещеры* как крипты подсознания. Происходит погружение героя в глубины собственного «Я», что необходимо для выхода из кризисной ситуации. Не случайно в метро Петрович читает диалоги Платона. Идея «самости», самостояния – ведущая в тексте, соотнесена с *мифологией гностицизма*, представленной и в повести «Лаз». Герой, испытывая нравственные максимы уходящего века, отраженные в русской классике, бунтует против Канона, против веры в божественную справедливость (в Слово), повторяя жест Ивана Карамазова. К. Степанян видит в этом «дублирование прежней гностической, эзотерической ереси»<sup>2</sup>. Каждая глава романа отсылает к сюжетам отечественной классики, о чем свидетельствуют уже названия: «Новь», «Маленький человек Тетелин», «Я встретил вас», «Двойник» и др.

Движение и становится аналогом испытания, где улочки – *строчки*. Отсюда роль Петровича как *нового возницы*, управляющего колесницей душ – тройкой Чичикова: «Но вот уже опять еду; сижу; зад угрелся. В позе кучера, то есть собрав плечи и свесив голову»<sup>3</sup>. Подчеркнем, сюжет Чичикова берет основание в том числе в плутовском романе, отзеркаливает шутовством, лицедейством: «Главный герой Чичиков – плут в оригинальном (испанском) понимании этого термина»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 472.

<sup>2</sup> Степанян К. Кризис слова на пороге свободы // Знамя. 1999. № 8. С. 206.

<sup>3</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 185.

<sup>4</sup> Хорева Л.Г. Традиции испанского плутовского романа в русской литературе // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сб. науч. тр. / ред.-сост. М.Н. Дарвин, О.В. Федунина. М.: Эдитус, 2018. С. 154.

Триумфальное возвращение трикстера Чичикова в современную русскую литературу стало предметом специальных исследований<sup>1</sup>. Авантюра гоголевского персонажа с «мертвыми душами» связывается и с экспликациями «подлинно онтологического характера», направленными на продление своего пребывания в мире за пределами «собственной телесной смертности». Идея Чичикова тогда в проникновении в бытие других («двойничество»), осуществлении скрытых манипуляций ими, что «ломает сущностную границу, позволяющую функционировать многим системам социального и концептуального порядка»<sup>2</sup>. В этой парадигме связь героя В. Маканина с образом Чичикова разрешается через мотив «двойничества». Образы ускользающей Красавицы, ее черты, теряющиеся в пещере/лабиринте, и Руси-Тройки – одного порядка явления, что реализовано в поэтике модернистов, Блока – Русь-Жена<sup>3</sup>. Эстетический, эротический дискурсы Серебряного века играют существенную роль в художественном мире В. Маканина в целом.

Наблюдения, рассуждения Петровича, плутающего по страницам книг, расходятся с принятой литературной мифологией. Рукописи обитателей андеграунда не только легко горят, вопреки пророчеству булгаковского Воланда, но лучшие из них пропадают в черной дыре, истлевают в забытых чемоданах и рюкзаках, теряются на перекрестках, что оборачивается проклятием, сумасшествием, самоубийством их авторов. Вымирающее поколение, верящее в магию Слова, заблокировано в XX в., ограничено им. Словесность «захаркана», по слову героя, унижена, ее представляют «одни жертвы». Образ Петровича, застрявшего в коридорах «длиной во много столетий», воплощение «самого Времени», это граница,

---

<sup>1</sup> Баль В.Ю. Образ Чичикова в современной русской прозе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 149–167.

<sup>2</sup> Третьяков Е.О. Образ Чичикова как онтологическая загадка: феномен энигматического характера танатологии «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Имагология и компаративистика. 2016. № 1 (3). С. 132.

<sup>3</sup> Бочаров С. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 168.

отделяющая «литературное поколение» XX в. от поколения дельцов, претендующих на век XXI.

Деловые люди, «новые Чичиковы», вечно спешащие, не оглядываются, лишены «стариковской нежности к брошенным животным. К выжженным рощам», те, кто подают «мятые рубрики на культуру»<sup>1</sup>. В освобождении современной цивилизации от безусловной веры в слова, в тексты, заложено, однако, и освобождение от «великого вируса», от соблазна жить по писаному: «Классика. Канон. Литература для русских – это еще и огромное самовнушение»<sup>2</sup>. Для Петровича Русская литература «косвенно повязана с Богом», она – «единственный коллективный судья», но «не требник же на каждый день»<sup>3</sup>. Философия героя, его отказ от максим русской классики, формирующих нравственный канон, позволила критикам говорить о завершении литературной эры, начатой модернизмом<sup>4</sup>, о стратегии *потлача* как важнейшей для персонажа В. Маканина и следующих за ним героев постмодернизма<sup>5</sup>.

## **2.2. «Андеграунд» – пространство, символика, контексты**

Образ мира как андеграунда в известной мере характерен для прозы В. Маканина в целом. Критика подчеркивает, что в поисках решения загадки человека автор все глубже погружается во тьму бессознательного: «С принципом погружения, выражающим стилевое мышление писателя, связан образ “дна” – глубинного слоя подсознания человека. Герои Маканина предпочитают существовать именно на уровне “дна”»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 439.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

<sup>3</sup> Там же. С. 160.

<sup>4</sup> Ермолин Е. Человек без адреса. Роман Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» как книга последних слов // Континент. 1998. № 98. С. 350.

<sup>5</sup> Липовецкий М. Растратные стратегии, или метаморфозы чернухи // Новый мир. 1999. № 11. С. 210.

<sup>6</sup> Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М.: МГОУ, 2003. С. 108.

Экзистенциальный характер прозы автора конца XX в. одним из первых отметил Н. Шнейдман, указав, что «путем создания экзистенциального мифа Маканин в своих недавних произведениях сформулировал новую концепцию реальности»<sup>1</sup>. В анализируемом романе поле значений образа андеграунда предельно широко, включает изображение *действительности конца XX столетия*: «Счастье жить в этом гениальном российском коридоре с десятками тысяч говенных комнат»<sup>2</sup>; и *Русскую Литературу* как единый текст – подсознание нации, причем значимость последнего едва ли не определяющая: «В подсознании таится огромный и особый мир. Андеграунд – подсознание общества. И мнение андеграунда так или иначе сосредоточено. Так или иначе оно значит»<sup>3</sup>. События настоящего маркированы образами, мотивами отечественной классики. В соответствии с вариантами прочтения метафорических сюжетов трактуются и функции Петровича. Причем ни нарратор, ни герой на точности интерпретаций не настаивают, что демонстрирует ироническое переосмысление названий глав: «Дулычев и другие», «Собачье скерцо», «Палата номер раз» и др. Читатель должен сам найти ключ к пониманию стратегии персонажа, «находясь в поминутно-примитивной связи с героем, то есть связи здесь и сейчас», – подчеркивает автор<sup>4</sup>.

В пространстве *дома-общежития* Петрович *сторож* как *стражник порога*, охраняющий пустые квартиры/перекрестки, чьи хозяева в отъезде. Сторож, однако, «это ведь образ мыслей». Темные коридоры общежития, пустынные холодные улицы, переходы метро смыкаются в некое единство, в образ *лабиринта, мира-подполья*, который уже был описан автором в повестях «Квази» (1993) и «Лаз»: «Квартиры и повороты то за угол, то в тупик превращают эту пахучую коридорно-

<sup>1</sup> Shneidman N.N. Russian Literature, 1988–1994. The End of an Era. Toronto; Buffalo; London: Univ. of Toronto press, 1995. P. 86.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 181.

<sup>3</sup> Там же. С. 468.

<sup>4</sup> Козлов В. Экзистенциальный задачник // Русская литература на рубеже XX–XXI веков / сост. Е. Погорелая, И. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 85.

квартирную реальность в сон, в кино, в цепкую иллюзию, в шахматный-клеточный мир – в любопытную и нестрашную гиперреальность»<sup>1</sup>. На образ многоквартирного дома/общежития, как в театре теней, проецируются события постсоветской истории в целом: разгул рыночных отношений, приватизация, формирование новой буржуазии. Все перемены, потрясения современности предстают в метонимической и часто гротескной форме. Образ дома/мира отмечен чертами *балаганчика*, коробки «с некрасивым уставшим народцем» – куклами, «мертвыми душами». Отсюда усиление мотивов «низа», телесности, сексуальной распушенности, пьяных застолий, отвратительных запахов, испражнений, создающих атмосферу липкой нечистоты происходящего. Л. Хайд анализирует бесстыдство, распушенность трикстера именно через *мотив грязи*. По мнению исследователя, «the main thing that trickster generally prefers to do is to erase or break the line between dirty and clean», включая «returning to life with the help of dirt»<sup>2</sup>. В этом отношении, продолжает Л. Хайд, культурная функция трикстера аналогична функциям карнавала в интерпретации М. Бахтина.

В «Андеграунде...» огромный домина с его тупиками, переходами, этажами представляет все слои общества: от случайных командировочных, убежденных служителей режима до художников андеграунда и новых «бесов» – дельцов и их челяди. Дом имеет все признаки «перевернутого» бытия, адского пространства, как и в знаковом рассказе В. Шукшина «Ночью в бойлерной», – чем выше поднимается Петрович по этажам, тем зловещее выглядят его обитатели, вплоть до представителей хтонического, уголовного мира. Сравнение дома с *шахматной доской* отсылает к мотиву глобального сражения добра и зла, к образу *масонской Ложки*, с которым связан подземный мир и в повести «Лаз»<sup>3</sup>, к нему же

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 30.

<sup>2</sup> Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N.Y.: North Point Press, 1998. P. 177.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Трансформация утопии в малой прозе рубежа XX–XXI веков (на материале повести В. Маканина «Лаз») // Русская литература. 2010. № 3. С. 185–193.

восходят первые отечественные интеллектуальные утопии, подспудно оспариваемые в романе<sup>1</sup>.

Еще одна метафора андеграунда – «психушка» как перевернутое отражение «палаты номер шесть» А. Чехова, «где психи – это дебилы, рассуждающие как профессора философии»<sup>2</sup>. В романе В. Маканина, напротив, образ несчастных отталкивающе натуралистичен, больные перепачканы собственными испражнениями, их избивают санитары, над ними экспериментируют врачи, рассуждающие о временах карательной медицины. Здесь находится брат-двойник Петровича – гениальный рисовальщик Веня, сюда на время попадает и герой-протагонист, пережив очередное перевоплощение. По наблюдениям Ю. Лотмана, сам факт перехода в пространство безумия автоматически означает нарушение всех правил: «В средневековом сознании <...> идеальная, высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия. Таким образом, только безумный может осуществить высшие правила. Правила делаются явлением не массового поведения, а присущи лишь исключительному герою в исключительной ситуации»<sup>3</sup>. Самым ярким свидетельством чему являются образы *юрода* и *пророка*.

В романе «Андеграунд...» фигуры огромных, жестоких санитаров, раздевающих, избивающих замешкавшихся больных, до деталей повторяют образы воров, похитивших шинель Акакия Акакиевича. И в том и в другом случае претерпевшие, униженные лишаются опознавательных примет, буквально превращаясь в «голь перекатную», испражняются прямо на пол: «Прихватив справа-слева, вели Венедикта Петровича, и вот из его штанины, из левой плюх, и еще плюх, и следы на полу...»<sup>4</sup>. Угроза лично оскорбленного следователя, брошенная в свое время юному Вене «будешь ронять говно», исполнилась

---

<sup>1</sup> Kovtun N. European «Nigdeya» and Russian «TUtopia» (On the issue of interaction) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2008. No. 1 (4). P. 539–556.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 128.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001. С. 50.

<sup>4</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 494.

буквально. Д. Ранкур-Лаферьер считает, что и само рождение Акакия Акакиевича «очень похоже на процесс испражнения»<sup>1</sup>.

Продолжением мира-андеграунда, художественного подполья, становятся в романе и пыльные *коридоры редакций*, по которым скитаются непризнанные художники, где пропадают, покрываясь плесенью, их рукописи. Хождение по редакциям напоминает «хождение по мукам», внезапное «воскресение» текста рождает надежду на воскресение имени его создателя – такова история рисунков брата Вени. Процесс «переписывания» судьбы забытого автора актуализирует близость сюжетов Акакия Акакиевича и библиотекаря, *собиранителя букв Н. Федорова*: «Общее между ними фигура повтора, столь значительная для русской культуры, которая и в XIX веке сохраняет черты средневековой “эстетики тождества” (термин Ю. Лотмана). Воскрешать – значит переписывать “во плоти”, воспроизводить уже не символические начертания мыслей, а телесное бытие людей»<sup>2</sup>.

Подобные открытия, публикации в западных изданиях невозможны без участия художественных критиков, «великих экспертов», в образах которых угадывается демонический подтекст (оживление мертвецов) – это и маленький «дряхлый старичок» критик Уманский с «бесцветными глазками», и сам Петрович, пытающийся спасти рукописи друзей... Важно, что авторство утраченных гениальных рисунков Вени невозможно установить: «Ни немцы, ни Уманский, ни сам Веня идентифицировать работу уже не смогли. Увы!»<sup>3</sup>. Речь идет о явлении «двойника» под глянцевой обложкой европейского альбома. Каждая такая встреча оборачивается всеобщей попойкой, усиливающей атмосферу *балаганчика*, где лицедействуют, лгут все, начиная с самих мастеров, критиков до врачей психбольницы и бизнесменов. Сцены всеобщего соблазна, торга, где на кону новые «шинели», куклы, квартиры, отсылают к архетипическим сюжетам «Фауста» Гете, «Вишневого сада» А. Чехова.

---

<sup>1</sup> Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004. С. 86.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. С. 96.

<sup>3</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 470.



Значимы в романе ассоциации и с прежним творчеством автора. «Андеграунд...» – своеобразный компендиум ключевых мотивов, образов самого В. Маканина: от метафор *подземелья, утраты, лаза, зова, одиночества...* до обращения к классическим фигурам *юрода и трикстера*. На историю Петровича одновременно проецируются сюжеты «отставшего», «убегающего», «антилидера» и стража адского подземелья. Образ подземного мира как подсознания героя, в котором мелькают тени прошлого, – структурообразующий. В этом контексте укажем на близость фигуры Петровича *Цинцинату* В. Набокова, плутающему в мире декораций. Набоковский код актуален и в позднем тексте В. Маканина «Испуг»<sup>1</sup>. В этом ряду важен талант рисовальщика брата Вени, умение героя мгновенно заполнять пространство набросками, эскизами: «Рисунки захватывали с пылу с жару. Их прикнопливали на стене. Еще и хвастались друг другу, показывая, у кого сколько. Его умение рисовать карандашом, углем, в минуту – в полминуты! – на любом жестком куске бумаги восхищало, как гениальная выходка, как фокус. Веня как чудо»<sup>2</sup>. Показателен символ «луны на веревке», отсылающий к «Приглашению на казнь» В. Набокова: «Засыпая, я продолжал чувствовать черный квадрат окна. И луну: ее не было видно. Но и невидная, она величаво висела в небе, где-то над крышей – высоко над зданием»<sup>3</sup>.

«Андеграунд...» тогда прочитывается как *солилоквиум* – разговор героя с самим собой, что определило сравнение образа Петровича с судьбой самого В. Маканина, на чем настаивает критика: «Для недогадливых по тексту рассыпаны опознавательные приметы: настойчиво поминаются седые усы и высокий рост, значимо введен “некруглый” возраст героя (Маканину в 1991 году было аккурат “полста четыре”), автобиографизм главы “Другой” виден невооруженным взглядом, автореминисценций не меньше, чем отсылки к русской классике. Маканин говорит: “Петрович – это я”, но не как Флобер об Эмме

---

<sup>1</sup> Агеев А. Гражданин убегающий // Новый мир. 2007. № 5. С. 192–196.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 81.

<sup>3</sup> Там же. С. 80.

Бовари, а как Лермонтов о Печорине. Я то есть не я. Я то есть все мы<sup>1</sup>. Только потеряв имя, становишься текстом»<sup>1</sup>.

В этом контексте интересна и еще одна параллель: *Петрович – Ставрогин*. Только такая духовно богатая, сильная личность, как Петрович, способна породить «двойников», «бесов», которые вьются окрест нее. Д. Чижевский в известной статье о двойниках Ф. Достоевского подчеркивает: «В самом деле, Шатов, Кириллов и Верховенский живут только за счет духовного богатства Ставрогина»<sup>2</sup>, пытаюсь угадать, воплотить его слова, мысли, чаще противоречиво, дурно понятые. В. Маканин точно так же сталкивает своего героя по очереди со всеми «двойниками», раскрывая его характеристику за счет описания клубящихся окрест «двойников», которые стараются навязать ему роли, заставить писать, служить разным идеям, партиям, вытеснив из его собственной судьбы как пути. Борьба с этими «бесами» превращается в смертельный поединок, воплощается порой в физические действия (потасовки, драки, убийства), которые лишь материализация борьбы ментальной и духовной. Поединок с Другими одновременно и вариант сотрудничества, припоминание травматического опыта прошлого, изживание его. Так происходит собирание всех содержаний личности, их переструктурирование для достижения утраченной целостности.

Существование *литературного подполья* как образа жизни со своим уставом, социальными и моральными нормами описано в романе максимально подробно. Символом этого способа бытия становится пишущая машинка Петровича – тяжеленный «Ундервуд» 1904 г., с которым он кочует по квартирам и который буквально приковывается к мебели. Герой, дорожа своей спутницей, «подружкой», тем не менее на машинке не работает. Все персонажи подполья делятся на призванных

---

<sup>1</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя. С. 195.

<sup>2</sup> Чижевский Д.И. К проблеме двойника у Достоевского. Попытка философской интерпретации // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына 2014–2015. М., 2015. С. 435.

агэшников (среди них и те, кто сошел с ума, повесился, оказался забыт, отвернулся от письма), их собратьев по перу, получающих европейское признание, и тех, кто прославился уже в современной России, поставив на кон свободу творчества, сотрудничая с властью (образы писателей Смоликова, Зыкова). Представители литературного андеграунда окружены европейскими скупщиками произведений искусства, согладателями, стукачами, находятся под постоянным присмотром спецслужб. Безусловным моральным авторитетом пользуются здесь те, кто сумел выстоять, сохранив свое «Я», вопреки угрозам и соблазнам: «У агэшника ничего, кроме чести»<sup>1</sup>. За мастерски созданными в романе портретами литературного подполья 1990-х легко угадываются реальные прототипы.

### 2.3. «Тени в пещере»: идеология двойничества

«Андеграунд...» – роман-солилоквium – выстроен как обыгрывание возможных идей/судеб главного героя, каждая из которых воплощается одним из его *двойников*, статус последних зависит от близости к оригиналу. «Зеркальность, **поэтика двойников**, типологически присущие метапрозе черты, – важнейший структурно- и смыслообразующий принцип романа Маканина», – пишет М. Абашева<sup>2</sup>. Петрович, определяющий свой путь через параллель с ключевыми персонажами русской классики, внимателен к их особенностям и проявлениям, но вполне категоричен в расстановке сил на шахматной доске – в мире. Герои романа делятся на *представителей власти* и близких ей структур, героев *андеграунда* и *обывателей*, среди которых выделяется племя *дельцов*. Все они связаны между собой *идеей* Петровича: «Взаимодействие персонажей в границах развертывающей себя идеи (притяжение) – это и есть сцепление предельных качеств <...>. Двойник ассимилирует, “присваивает” одно из качеств оригинала, но эта ассимиляция

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 241.

<sup>2</sup> Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. С. 67.

частична, или не завершена, вот почему требуется еще один двойник, который продолжает ассоциацию»<sup>1</sup>.

Сам Петрович существует на границе пространств, не принадлежа ни одному из них, его устойчивая позиция – в метро, в коридоре, на пороге, что соответствует функции *трикстера*. «Вы – *другой*, – сказала молоденькая Н. <...>. *Другой* – было философское словцо, еще не модное, но с недавних пор известное, только-только проникшее к нашим интеллектуалам. Применительно к автору *другой* было лестным наградным отличием – было как орден, пусть маленький»<sup>2</sup>. Определение *Другой* вбирает целую парадигму смыслов, не только идею отдельности современной реальности, писательскому истеблишменту, но соотносённость с «другой прозой», «другим искусством», заявившим о себе в конце 1980-х.

Творческий потенциал образа Петровича отражают *художники андеграунда*, но и здесь он подчеркивает невозможность раствориться среди сообщества: «Следовало поверить, что для каких-то особых целей и высшего замысла необходимо, чтобы сейчас (в это время и в этой России) жили такие, как я, вне признания, вне имени и с умением творить тексты. Андеграунд»<sup>3</sup>. Дружба героя с Вик Викичем, Михаилом, Костей Роговым реализуется через чтение, анализ и критику их текстов. На общем фоне выделяется фигура литератора Зыкова, глава о котором называется «Двойник», отсылает к одноименной повести Ф. Достоевского. В прежние времена Зыков принадлежал андеграунду, был беден, одинок, унижен. Письма к «значительному лицу» за него и пишет Петрович, повторяя жест Башмачкина: «Зыков в просительных своих письмах не кричал, он выл, выл, выл... И пил. Так пил, что и после опохмела тряслись руки»<sup>4</sup>.

Отчаянное пьянство, отверженность, страшный волчий вой – общие приметы в судьбах персонажей. После убийства

---

<sup>1</sup> Подорога В. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция. Logos, Logos-altera. 2006. Т. 1. С. 501–502.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 384.

<sup>3</sup> Там же. С. 388.

<sup>4</sup> Там же. С. 466.

кавказца, ночного припадка по-волчьи воеет в общежитии и сам Петрович, его увозят в «психушку» к брату Вене. Мотив звериного воя – развитие мотива двойничества «как выражение мятежа “внутреннего зверя”»<sup>1</sup>. Для Зыкова, напротив, написанные Петровичем челобитные открывают двери в среду истеблишмента. Он получает все атрибуты успеха: новую квартиру/шинель, должность, зарубежные командировки: «Зыков встречал у входа разношерстную литературную братию. А я, двойник, стоял меж тем в пяти шагах. Оказавшийся там, я тоже ждал, тоже у входа»<sup>2</sup>. Различие между героями «в случайности признания и непризнания». Будучи в гостях у именитого писателя, Петрович иронически рассматривает его успех как один из вариантов собственной истории: «Мои могли быть книги. Мои (могли быть) эти три яркие полки книг, мне приглашения, мне разбросанные там и сям на столе факсы из иностранных издательств, *вот бы так оно было, теперь знаю*, думал я с вполне экзистенциальным чувством волка, встретившего на развилке эволюционной тропы пса»<sup>3</sup>. На больной шее Зыкова герою заметны «потертости» – след «ошейника». Этот «ошейник» как знак служения власти андеграунд писателю не забыл и не простил. Несмотря на ряд сходжений в судьбе, Зыков – *двойник-антипод* Петровича, утративший главное – «самость»: «Лицо – вот суть, у него уже не было лица»<sup>4</sup>.

Петрович просит Зыкова подписать его книги в дар лечащему врачу брата Вени – Ивану Емельяновичу. Имя последнего одновременно отсылает к образам сказочного Емели – классического трикстера и гоголевского «значительного лица»: «Он не знал. Он не знал про свои жесткие фельдфебельские складки, про отяжелевшие скулы и подбородок полковника. Подкова волчьего рта...»<sup>5</sup>. «Психушка» в романе предстает

---

<sup>1</sup> Геллер Л. Топика зверя и топика нового человека, или Вопрос об оборотне // Утопия звериности. Репрезентация животных в русской культуре. Труды Лозаннского симпозиума 2005 / под ред. Л. Геллера. Лозанна; Дрогобыч: Коло, 2007. С. 170.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 455.

<sup>3</sup> Там же. С. 464.

<sup>4</sup> Там же. С. 468.

<sup>5</sup> Там же. С. 132.

и как один из потаенных институтов власти. Доктору поручено добиться от Петровича признательного показания в убийстве. Герои – одногодки, их сближают ассоциативная связь с образом волка, интерес к психологии («душеведы»), розыгрышам, страсть к женщинам, связанность с судьбой гениального Вени. Фигура Ивана Емельяновича – наследника палача – маркирована мефистофельскими чертами, он соблазняет, провоцирует героя, как некогда его брата-двойника, но после стычки с санитаром («удара») Петровича переводят в стационар, он ускользает власти искусителя. В этом контексте образ врача перекликается с образами стукачей и следователей, умело унижающих «маленького человека». Интересно, что проделки Мефистофеля Гете постепенно утрачивают амбивалентность, смеховую ауру, в финале он становится абсолютным воплощением духа зла. За фигурами врачей проступают очертания гоголевской и булгаковской нечисти: Холин-Волин – «шут», «кот ироничный», «показывал свой талант (вынимал душу)» из пациентов, подобно Вию, исторгающему неокрыленную душу.

В известной близости к институту власти оказываются *современные дельцы* – Дулов и Ловянкин. История их восхождения стремительна, заставляет вспомнить сюжеты Н. Гоголя («Портрет», «Мертвые души»), А. Чехова («Вишневый сад»), М. Горького («Васса Железнова», «Егор Булычев и другие»). Переключки с образом Петровича определены пафосом самоутверждения, который важен для «деловых людей»: «Мальчишка, окающий дундук, табуретка, а вот ведь обрел себя вопиюще быстро», – размышляет о Дулове герой<sup>1</sup>. «Купчики», каждый по-своему, соблазняют Петровича новой «шинелью» – своим углом, но последний сразу устанавливает «духовную разметку» между ними и собой. Современные дельцы отличаются самостью, интеллектом, знанием психологии, умением достигать цели. Тень Чичикова – одного из первых «деловых людей» в отечественной словесности – угадывается за каждым из них. Дулов, наслаждаясь своей властью, «кейфует» в гостиничном номере в окружении «команды»: «Купцу сделали искусственное

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 194.

дыхание, и вот он легко и сразу заокал, после того как семьдесят лет провалялся на дне глубокой воды»<sup>1</sup>. Набор развлечений «купчика», однако, банален, ничем не отличается от мечты среднестатистического обитателя многоэтажки: обильная еда, алкоголь, проститутки, грубая лесть. Наблюдая за его поведенческой игрой, «стремительным развитием в тип», Петрович отдает должное его удачливости: «Я был Дуловым, молодец, резвел, проносясь вспять, через возраст, в мои минувшие тридцать пять – тридцать семь. Затем (со сладкой болью) меня оттуда выбросило в мое нынешнее “я”»<sup>2</sup>, – но уже точно знает: «Наши судьбы бесшумно отъезжали друг от друга».

«Дуэт» с Ловянниковым прописан тоньше. Делец не случайно назван «героем Вашего времени»: «Этот иронический ход не столько разводит “зоны” (так понимает дело сам Ловянников), сколько открывает в удачливом жулике очередного двойника героя подлинного»<sup>3</sup>. Только Петрович в состоянии оценить «красоту игры» лицедея, исключительную выдержку, высокий интеллект, они – одной породы, но разошедшиеся во времени: «Именно он, Ловянников, объяснил мне, что нарастить деньги на ровном месте (своим умом, интеллектом) столь же трудно, как растить свой обнаружившийся талант и свое “я”. Он не окал, как волжский купец. Он не рядился и не заигрывал – он прямо претендовал на новый век»<sup>4</sup>. За образом дельца угадывается фигура *стойкого оловянного солдатика* (говорящая фамилия) и трикстера *Мефистофеля*, его сопровождает огромный холеной дог, изображение которого остается на стене комнаты.

История отсылает и к известной пьесе Д. Сейерса о докторе Фаусте «The Devil to Pay» (1939), описывающей архетипический сюжет, в финале которого доктору, однако, удается избежать сделки с дьяволом. Вместо человеческой души Мефистофель получает собаку, сам эпизод становится определяющим для развития фаустовского сюжета во всей новейшей

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 194.

<sup>2</sup> Там же. С. 202.

<sup>3</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина: опыт краткого путеводителя. С. 188.

<sup>4</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 434.

литературе. «С одной стороны, ожидания обманщика и ловкача Мефистофеля оказываются обмануты. С другой, собака преподносится как все, что осталось от души доктора Фауста к концу его приключений»<sup>1</sup>. Такое развитие сюжета тем более символично, что в трагедии Гете в собаку превращался Мефистофель. Продуктивность взаимодействия, притяжения и отталкивания Мефистофеля и Фауста, чей конфликт породил такие явления, как рождение нарративного кино, подъем модернистских авангардистов перед Второй мировой войной, феминистская критика западных культурных традиций, становится аксиомой для XX столетия. «Фаустовская призма» признается одной из ценнейших для понимания современности в целом и рассматривает Фауста как важную современную систему отсчета<sup>2</sup>.

В романе В. Маканина авантюра с ложной дарственной на квартиру, разыгранная за счет Петровича как незадачливого Фауста, его не огорчает, он остается свободен и верен себе. Герой признает: «Не алчность вела и не деньги отстаивал Ловяников, вот что я увидел – он отстоял самого себя. (Не было алчностью, когда я убил кавказца за совсем мелкие деньги.) Я бился за свое “я” – Ловяников за свое»<sup>3</sup>. Бизнесмен, торгующий шикарными квартирами/шинелями в центре столицы, есть воплощение нового времени, он «шагнул уже в XXI – жил в своем времени и при своем характере; бился там до конца. Нормально»<sup>4</sup>. Главное, что разводит персонажей, равнодушие Ловяникова к культуре и памяти, умение «жить без Слова», строить свой рай там, где «выжжены рощи», наследуя чеховскому Е. Лопахину.

Мысль Петровича, расщепляясь, представлена в каждом населеннике общежития, которое он сторожит. Путь героя – история

---

<sup>1</sup> Седых О.М., Соловьева А.А. История Трикстера, или Судьба фаустовского сюжета // История и теория культуры: альманах. М.: МГУ, 2018. С. 250.

<sup>2</sup> Hedges I. Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

<sup>3</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 436.

<sup>4</sup> Там же. С. 437.



*примерок чужих шинелей*, на что указывает имя персонажа – Петрович, как портной в «Шинели». Интересна переключка образов героя и «*новейшего Акакия Акакиевича*» – Тетелина: «Тетелин погиб, когда купил себе желанные твидовые брюки в торговой палатке, что прямо под нашими окнами. (Сюжет „Шинели“.)»<sup>1</sup>. «Тихоня» Тетелин, подобно Дебилу из одноименного рассказа В. Шукшина, желает походить на интеллигентного человека, для чего и пытается обрести «новую шинель» как жену: «Тетелин полюбил (именно полюбил) приятные на вид и на ощупь твидовые серые брюки»<sup>2</sup>. Обновка не подходит, деньги же продавцы-кавказцы вернуть отказываются, мало того, они «стали подстерегать его, бегать за ним по этажам общаги и пугать». Подобно Акакию Акакиевичу, Тетелин обращается к «значительному лицу», «но и менты письменную жалобу, как водится, не принимали». Попытки возвратить негодные брюки заканчиваются для героя инфарктом и смертью.

В отличие от Башмачкина, персонаж В. Маканина не вызывает сочувствия, Петрович негодует: «Этот маленький умудрялся своей липкой духовной нищетой испортить жизнь себе – заодно мне. В общаге нас только двое и было сторожащих квартиры. Конкуренции никакой, могли бы ладить. Но у Тетелина уже была ревнивая мания – стать уважаемым человеком»<sup>3</sup>. Ассоциативная связь Петрович – Тетелин, подчеркнутая на уровне роли (сторож), связи с архетипом (Башмачкин), отрефлексирована андеграундом. Вик Викыч (двойственность имени указывает на ту же роль двойника, самозванца) подсмеивался: «Твое эхо. Цени!.. Не каждому удастся *увидеть эхо*»<sup>4</sup>. Тетелин превращается в пародию на Петровича: «Подражал и в голосе и в походке», полагая, что так выглядит авторитетнее. Анализируя историю «маленького человека» в настоящем, Петрович корректирует/дописывает архетип: «Как тип Акакий для нас лишь предтип, и классики в XIX рановато поставили

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 111.

<sup>2</sup> Там же. С. 114.

<sup>3</sup> Там же. С. 112.

<sup>4</sup> Там же. С. 113.

на человеке точку, не угадав динамики его подражательного развития – не увидев (за петербургским туманом) столь скоропелый тщеславный изгибец»<sup>1</sup>. Если Тетелин не может противостоять кавказцам, со вкусом унижающих его, то Петрович, столкнувшись с посягательством на свое «я», убивает обидчика: «В этих тусклых коридорах я не имею своего жилого угла, но тем трепетнее защищаю свое “я”; оно и есть мое жилье, пахучий жилой угол», – шинель<sup>2</sup>.

История с убийством актуализирует сюжет «Преступления и наказания» Ф. Достоевского<sup>3</sup> и историю казни Цинцината. Уже первое описание м-сье Пьера содержит целый ряд интертекстуальных отсылок к знаменитым персонажам-трикстерам русской классики: гоголевскому Чичикову<sup>4</sup>, Свидригайлову и Порфирию Петровичу из «Преступления и наказания»<sup>5</sup>. Диалоги Петровича и следователя проецируются на ситуацию Раскольникова и Порфирия *Петровича* (!), Цинцината и его палача, примеряющего маски такой же жертвы, друга, врача<sup>6</sup>, что подчеркивает трагифарсовый характер происходящего. Герои В. Маканина не столько беседуют, сколько разыгрывают известные роли. Насмешливый следователь «строил из себя дотошного сыщика или, скажем, Порфирия из знаменитого романа (а ведь и Раскольников литератор, смотри как – мелькнуло в

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 260.

<sup>3</sup> Малькова А. Повторение ситуации убийства в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Филологический класс. 2017. № 1 (47). С. 74–83.

<sup>4</sup> Шапиро Г. Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова // Гоголевский сборник. СПб.: Образование, 1994. С. 175–181.

<sup>5</sup> Лукиных А.Н. Игра с традициями «каторжной прозы» в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература как игра и мистификация: материалы Шестых Междунар. науч. чтений «Калуга на литературной карте России». Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2018. С. 118.

<sup>6</sup> Млечко А. «Приглашение на казнь» В.В. Набокова и русский текст «Современных записок»: Другой, трикстер и символы «проклятых королей» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер.: Литературоведение. 2014. № 1 (13). С. 38–51.

голове). Но теперь не пройдет. Не тот, извините, век»<sup>1</sup>. Петровича не покидает ощущение *театральности* происходящего, как и в сюжете Цинцината: «Я и тут все время чувствовал, что переигрываю. Господи, заткни психологию, заткни этот фонтан, он меня выдаст... – взмолился. Притих»<sup>2</sup>.

Идея Раскольникова реализуется и в дальнейших похождениях Петровича. Встреча с «миловидной девочкой, поблядушкой лет двадцати» заставляет вспомнить образ Сони Мармеладовой, но герой тут же одергивает себя: «Даже в облегченном варианте случай Раскольникова и Сони не проходил. Выслушать ее, тем более открыться ей было невозможно, немислимо, все равно как в постели, вдвоем запеть советское, марш космонавтов. Она и знать не знала – кто она»<sup>3</sup>. Сложность языка, сентиментальность Петровича девушку настораживают. И нет никакого желания исповеди или чувства вины, ситуация разрешается прямо обратно литературному канону: «Какой-нибудь первачок-уголовничек, решивший навек завязать и сколотить семью, возможно, и мог бы сейчас составить ей пару»<sup>4</sup>.

В отличие от всех прежних двойников как *двойников-антиподов*, брат Веня составляет с Петровичем «*братскую рифму*». Последнего доктор Иван Емельянович так и называет «Второй Венедикт Петрович». *Двойники-дублиеры* принадлежат одному миру, с точки зрения социальной функции они – *маргиналы*. Раздвоение исходного образа связано с «прохождением героями фазы смерти и позднейшим отделением этой второй временной функции»<sup>5</sup>. Генезис двойников-дублеров связан с ритуалом, отражающим контакт жизни и смерти. Петрович вполне осознает это: «То есть я был и старшим братом, который погиб; был и младшим, который начинал снова»<sup>6</sup>. Поведение двойников отмечено неадекватностью, что оборачивается проявлением смехового начала, которое ретушируется,

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 143–144.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

<sup>3</sup> Там же. С. 170.

<sup>4</sup> Там же. С. 171.

<sup>5</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 210.

<sup>6</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 91.

сочетается с ощущением трагизма. История складывается по Гоголю, с которым «можно досмеяться до смирительной рубашки» (П. Басинский).

Судьбы братьев разворачиваются параллельно: детство, университет, обожание коллег-студентов, блестящее будущее, конфликт с Системой, обернувшийся для Вени «психушкой», для Петровича – андеграундом. Оба героя вольно или невольно отказываются от творчества, первый – художник, чьи рисунки канули в неизвестность, превратились в миф, предмет спекуляций и розыгрышей, второй – писатель, отрешившийся от своих текстов: «Как бы вчера отошли в прошлое мои повести и рассказы. Двадцать с лишним лет я писал тексты, и в двадцать минут засыпания я вновь перерос их, как перерастают детское агу-агу»<sup>1</sup>. Финальная сцена расставания героя с Веней на пороге «психушки» есть расставание с собой прежним, с юродской долей, пересборка личности и порыв (не обязательно удачный) в *Другой* век – XXI.

Параллельно этому событию происходит «преображение» облика героя, в зеркальном отражении проступают черты Воланда – повелителя «казненных» рукописей – и самого В. Маканина: «Поджарый, можно сказать худой, худощавый господин с седыми усами, с седыми висками стоял передо мной. “Вот ведь каков!..” – в третьем лице отозвался я о том, кого увидел. Меня удивило лицо, столь сильно определившееся в своем желании жить, – лицо, сложившееся, сгруппировавшееся в независимые уже от меня черты житейской энергии и ярости»<sup>2</sup>. Даже «бомжовские ботинки» вдруг стали выглядеть прилично. Новый образ Петровича, преодолевшего притяжение Лабиринта, постигшего собственную природу, указывает на обретение жизненной и творческой силы, отсылает к жесту брата Вени на пороге «психушки» оттолкнувшего санитаров: «”Не толкайтесь, я сам!” И даже распрямился, гордый, на один этот миг – российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 64.

<sup>2</sup> Там же. С. 413.

<sup>3</sup> Там же. С. 494.

## 2.4. Двойники-женщины: специфика художественного воплощения

Показательна в романе идеология *женского двойничества*, опирающаяся на философию Платона, эллинские легенды, поэтику Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Амплитуда парадигмы: от образа сияющей Красоты, Вечной Женственности – Софии до фигуры Сонечки Мармеладовой и ночных бабочек на грязных улицах Москвы<sup>1</sup>. В этом столкновении идеи Красоты и предельного духовного уродства В. Маканин следует за Гоголем. Последний, по наблюдениям В. Розанова, создает проблемную пару: роскошную Аннунциату и Акакия Акакиевича как два полюса, предела бытия<sup>2</sup>. Петрович объясняет эту же закономерность притчей: «Вошел однажды в эти коридоры старший брат, поспешил там за женщиной, потом за другой, за пятой и в конце концов пропал. То ли упал, то ли с самого верхнего этажа его выбросили из окна местные ревнивые мужики. (Высоко зашел). Погиб – когда младший, мужая, только-только вошел на первый этаж»<sup>3</sup>.

Движение Красавицы у Гоголя разворачивается по нисходящей: из небесной выси на мостовую Невского проспекта, превращающуюся в притон. Улицы столицы, заполненные спешащими людьми, маленькими чиновниками – мужское царство, платоновский сюжет которого – погоня за женщиной как воплощенной Красотой – небесной Афродитой, она манит, ускользает, меняет очертанья: «Увы, нам нужна перспектива; приманка, награда, цель, свет в конце туннеля, и по возможности поскорей. В этом, и не в чем ином, наша жизнь. В этом наша невесточная суть: нам подавай будущее!...» – сокрушается герой В. Маканина<sup>4</sup>. По сути, поиск Женщины становится

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // *Literatura*. 2011. № 53 (2). С. 53–70.

<sup>2</sup> Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. Собр. соч. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1996. С. 148.

<sup>3</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 91.

<sup>4</sup> Там же. С. 69.

единственной целью в «динамике городской вечерне-ночной жизни» в лирике символистов, А. Блока, хотя эстетически расходятся<sup>1</sup>. Петрович, напротив, вплоть до финала романа откачивается от «вечной идеи» шинели, остается с Афродитой площади, жалеет слабых, одиноких, униженных женщин, оказавшихся на панели, в грязи. Отсюда его особый интерес к полотну К. Малевича как символу XX в.: «*Черный квадрат* Малевича – гениален; это стоп, это как раз для нас и наших торопливых душ; это удар и грандиозное торможение»<sup>2</sup>. В близком контексте трактует полотно еще один трикстер современной литературы – Бенедикт из романа Т. Толстой «Кысь», картина внушает ему мистический ужас.

Идее Петровича близок художник Василек Пятов: «В выборе девиц Василек пародийным образом похож на меня: подыскивает обиженных или просто бедных женщин, выхватывая их из толпы наметанным глазом рисовальщика. Василек их рисует. Они жалки, убоги, тощи»<sup>3</sup>. Натурщицы со спитыми лицами, бледны, в дреме, как мертвые. Мертвая красота в плену у страшного мира одновременно и орудие мира, и его испытание, что отразилось в канонических текстах русской классики: панночка Гоголя, inferнальницы Достоевского, красавицы Чехова, Незнакомка Блока<sup>4</sup>. Не случайно имя художника – Василек – отсылает к образу Василида – одного из учителей гностицизма, повлиявшего на идеологию масонства, эстетику модернизма<sup>5</sup>, которая обыгрывается в романе. Искусство Василька не возвышает падших, но отражает «силу колеи», тупик: «Лица с полотен источали суровость, их безглазье отдавало страшным нераспаханным черноземом. Беды. Бездорожье. Безденежье. Вурдалаки с кротким и чистым взглядом. В таких

---

<sup>1</sup> Минц З. Блок и Гоголь // Блоковский сборник. II: Труды Второй науч. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока / отв. ред. З.Г. Минц. Тарту, 1972. С. 145.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 69.

<sup>3</sup> Там же. С. 174.

<sup>4</sup> Бочаров С. Филологические сюжеты. С. 163.

<sup>5</sup> Слободнюк С.Л. «Дьяволы» серебряного века: (Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.). СПб.: Алетейя, 1998.

портретах я не любил свою давнюю провинциальную укорененность, вой души, который так и не спрятался в истончившуюся боль»<sup>1</sup>. Под сомнение ставится классический императив для художника – постижение замысла Божия о Красоте, чье присутствие среди людей трагично. Привязанность, «жалость к телесному, нечистому, некрасивому человеку» сближает героев В. Маканина с В. Розановым, открывшим экзистенциальный извод русской прозы<sup>2</sup>.

Одна из бывших подруг Петровича обнаруживает в шкафу «серенькое пугало» – его старый пиджак/шинель, в кармане которого томик «Бесов», последнюю страницу заполняют номера телефонов. Выпорхнувшие на звонки «адские духи», ведьмы, «черное воронье» едва не доводят героя до смерти. Спасает случайная встреча с друзьями, воплощенная через гоголевский *мотив полета* как свободы: «Оба гогочут – а я, висящий на их руках, слабый, раскрыв рот, продолжаю ощущать полет. Ощущать, что счастлив»<sup>3</sup>. Женщины, окружающие Петровича, уравниены в своем статусе *жертв*. Красавица Вера Курнеева, уходящая по коридорам общежития от преследований мужа, – ироническая отсылка к образу Эвредики, плутающей во владениях Аида, к которой взывает современный Орфей, и одновременно к героине троянского мифа – «убежавшая от мужа Елена». Образ последней значителен в гностической мифологии как одно из воплощений Софии Премудрости. В пределах русского литературного канона история Веры пародийно соотнесена с любовной линией Печорина и княгини Веры, адюльтером Анны Карениной. В молодости героя В. Маканина пережила бурный роман с военным, даже согласилась на побег с ним, в итоге все закончилось конфузом, потерей сына.

Отношения Петровича с падшей юной Вероничкой, поэтессой андеграунда, алкоголичкой, изначально гротескны. История

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 178.

<sup>2</sup> Фадеева И. Русская экзистенциальная проза (опыт тематизации) // *Respectus Philologicus*. 2008. № 13 (18). С. 55.

<sup>3</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 404.

сексуальных походов, перевоплощений девушки подсвечена сюжетами «Золотого осла» Апулея: «*Сколько же тебе лет, Апулей, ах, Вероника, сколько же прошел твой осел!*»<sup>1</sup> – и повести «Яма» А. Куприна: «Для Веронички дно, сколь не выкручивайся в поэтическом слове, было теперь ямой – яма, а вовсе не ее прежний экзистенциальный образ дна и сна». Во времена новых демократических идеалов девушка почти случайно делает успешную политическую карьеру, но попытки отстоять в среде истеблишмента мир «униженных и оскорбленных» заканчиваются крахом. Порыв героини найти для бездомного Петровича квартиру, одарить «шинелью» оборачивается серией конфузов, в итоге герой так и остается «голым».

Если образ Веронички, поднявшейся со дна жизни, – иронический символ *демократической России*, то фигура могучей, хваткой, хлебосольной Зинаиды Агаповны, всегда открытой новым отношениям, – воплощение *социума общежития* – «бабушка в окошке». Символичны ее профессия – «работала в швейной мастерской», любовь к пафосным речам. Классическая парадигма женских образов: *тургеневская девушка*, «*девушка за пальцами*», «*девушка с веслом*» – травестируется за счет появления знаковой фигуры «*бабы с подушкой*». «Ах, эта женщина. Ах, Зинаида. (Величия или покорности, чего тут больше?) Ладно, говорю, отставить!.. Стоит, прижала подушку к груди. Старая, принарядившаяся баба. Застыла в глуповатом остоленении. Статуя в парке, не женщина с веслом, а баба с подушкой. На века»<sup>2</sup>. Изображение могучих юных красавиц, напоминающих античных богинь, украшали советские парки культуры и отдыха, символизируя эмансипацию, равноправие женщин и мужчин в СССР<sup>3</sup>. Героиня В. Маканина, напротив, сосредоточена на поисках своего мужчины – «бабистая, жить было кисло», – признается Петрович.

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 134.

<sup>2</sup> Там же. С. 125.

<sup>3</sup> Золотоносов М. *Глуптократос*. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб., 1999. С. 20–29.



В череде женских персонажей особенно колоритна фигура Леси Дмитриевны Воиновой – образцовой *представительницы номенклатуры*. Во времена империи она «сидела за судным столом» и выносила приговоры. В перестройку героиня лишается былых привилегий, оказывается на дне жизни. Ее истории посвящены две главы «Я встретил Вас» и «Триптих: расставание». Фигура «постаревшей гордячки», бывлой красавицы выписана подчеркнута натуралистично. Поле значений образа включает мифологию *матери-земли* («Леся лежала (вот ведь образ) протянувшимся горным хребтом»), *девы-воительницы* (говорящая фамилия – Воинова), *романтической женственности* (название главы отсылает к знаменитым строчкам Ф. Тютчева), *советской государственности* («Напоминала мне саму империю»), в том числе образ «*Девушки с веслом*»: «Я ловил себя на том, что хочется обойти ее кругом (музейный синдром, совершенно неуместный; как статую)»<sup>1</sup>.

Описание отношений героев – ироническая реплика в сторону Н. Гоголя и Ф. Достоевского. В момент близости Петрович чувствует на себе пристальный взгляд партийца – умершего мужа Леси, портреты которого заполняют квартиру: «Глаза доставали где угодно»<sup>2</sup>. Автор подчеркивает ассоциативную связь с «Портретом» Гоголя, где дьявольский взгляд ростовщика «из самого портрета» разрушает окрестную гармонию, наблюдает за героями, будто продолжая следить и за читателем. По сути, речь идет о модели антииконы, ибо портрет выступает каналом связи с нечистой силой. Образ Леси Дмитриевны коррелирует и с судьбой несчастного Башмачкина. На одном из уличных перекрестков женщину едва не лишают шубы/шинели: «Подошли к ней после в метро и спросили, не продаст ли она им шубу, которая на ней. Она испугалась, а они все шли и шли за ней до самого дома»<sup>3</sup>. Пережив insult (как и несчастный Тетелин), героиня, однако, быстро восстанавливается, сюжет напоминает восстание панночки из гроба. Подчеркнутая

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 368.

<sup>2</sup> Там же. С. 213.

<sup>3</sup> Там же. С. 217.

бледность, статуарность образа («Мрамор в постели») усиливает мотив мертвой Красоты.

Леся Дмитриевна, переживая свое отлучение от власти, предается самобичеванию: «Громадная каючаяся женщина». «Я догадался, что женщине хотелось вроде как вывалиться в землю и в дерьме: облепиться грязью, как покаянием. (Чувство, почти не поддающееся на просвет. Из потаенных.)», – отмечает Петрович<sup>1</sup>. Мотив сознательного самоунижения характерен для женских персонажей Ф. Достоевского в целом, становится аналогом бунта против людского лицемерия, жестокости, фальши. У героини В. Маканина, напротив, жест лишен трагизма, есть фарсовая попытка наладить отношения с провидением: «Был у нее, помимо покаяния, также и крохотный, еле осязаемый расчетец. Она покается, она унижится – и тогда, ей в ответ, кто-то или что-то (высшее в нашей жизни, Судьба, Бог) поймет ее и простит»<sup>2</sup>. Одним из вариантов самоунижения и становится для Леси Дмитриевны связь с Петровичем – «опустившимся сторожем из андеграунда». Она сравнивает избранника с «пьющим грязным старикашкой» (проекция Федора Павловича Карамазова), испытывающим слабость к уборщицам, когда они, «расставив ноги и согнувшись, начинали надраивать поздним вечером в коридорах НИИ натоптанные полы»<sup>3</sup>.

Идея сладострастного старика, дряхлого сатира получает продолжение в романе «Испуг», герой которого – *Петр Петрович* (!) Алабин – в стремлении уйти от старости разворачивает охоту за юными красавицами – «нимфами»<sup>4</sup> и выигрывает схватку с Роком. В «Андеграунде...», напротив, акцентируется интерес героя к падшим, как только избранницы поднимаются со дна жизни, он теряет к ним всякий интерес: «Здесь сказывается литературная природа образа Петровича – “утешителя” из галереи известных персонажей Достоевского», – считает

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 215.

<sup>2</sup> Так же. С. 215.

<sup>3</sup> Там же. С. 221.

<sup>4</sup> Амусин М. Панацея от испуга // Вопросы литературы. 2010. № 1. С. 104–124.

критика<sup>1</sup>. Женские судьбы в романе рифмуются друг с другом по принципу зеркального отражения. После перестройки Вероничка занимает место Леси Дмитриевны за тем самым «столом, покрытым сукном и с графином посередине». С Зинаидой Агаповной последнюю роднит общая идея «*бабы с подушкой*». История увлечений Петровича, изобилуя низкими деталями, подсвечена и символикой эллинских легенд. Сами мифы, насыщенные бытовыми подробностями, психологическими нюансами, отчасти профанируются. Эротический дискурс разворачивается на границе между грубой плотской чувственностью, состраданием и высоким ритуалом.

В финале романа герой возвращается в общежитие, из которого был изгнан, оказывается в квартире тех же Курнеевых, выдающих дочь замуж. Сюжет свадьбы, связанный с семантикой обновления, инициации, закольцовывает историю Петровича. За время скитаний героя Курнеевы расширили жилплощадь, присоединив и соседнюю комнату. Огромный *лом*, которым разрушена стена общежития/пещеры, – *стило*, на что указывает и возвращенный герою дар Слова: «Я вдруг услышал Слово, и это Слово было *я сам*. Мне лишь показалось, почудилось. После десятилетнего молчания (мне показалось) я услышал знакомый гул»<sup>2</sup>. Выход из коридора к Свету – это и преодоление соблазна «жить по писаному», завоеванное право на самоопределение, «*другое*» Слово. В поэтике Гоголя Женщина как ориентир, ударная сила равняется Слову<sup>3</sup>. Не случайно свою пишущую машинку Петрович называет «старая подружка». Встреча писателя со Словом как собственным «я» подтверждает статус *романа-солилоквиума*.

Герой-нарратор, вослед великим предшественникам, призван «толкнуть Русь», как писал В. Розанов о Гоголе<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Хачатурян Л. Гендер в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Toronto Slavic Quarterly: Univ. of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2003. Vol. 14. С. 9.

<sup>2</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 439.

<sup>3</sup> Бочаров С. Филологические сюжеты. С. 390.

<sup>4</sup> Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. С. 351.

в следующее столетие. С этим согласуется сама природа трикстера – воплощенного источника энергии для будущего развития, этому соответствует философия «удара» В. Маканина. Не случайно Петрович наставляет брата-студента: «Веня, удар – это философия. Удар – это наше всё»<sup>1</sup>. «Удары-откровения, когда человек вдруг прозревает. Когда прозревает последний – самый распоследний и пришибленный. Духовный прорыв, Веня»<sup>2</sup>. Поскольку герой – демиург андеграунда, мир которого расположен в его голове, то единственной достоверной реальностью является фиксация этого мира на бумаге, начертание букв, составляющих ткань романа. Петрович, как и Акакий Акакиевич, находится не столько в темном коридоре, на ночной улице, сколько *посредине строки*, но уже строки самого В. Маканина. «Андеграунд...», как заметил А. Немзер, роман об «одолении немоты», хотя бы самим фактом этого романа, который все же был написан<sup>3</sup>.

В поздних текстах В. Маканина *трикстеры* захватывают почти все художественное пространство. В центре романа «Асан» (2008) – майор Жилин, Воин-Бог, за которым маячит фигура великого Александра Македонского и одновременно образ лицедея, «совершенного торгаша», неуязвимого для противника<sup>4</sup>. В книге «Испуг» за персонажем – «живучем стариканом» – проступает фигура сатира, трикстера и античного героя, бросающего вызов собственной смерти. Похождения старика Алабина осуществляются при «высокой-высокой луне» – знаке инобытия, оборотничества: «Тогда и старик проявляет свое двойничество: он между жизнью и смертью, между немощью и последними проявлениями жизни, между этикой и витальной свободой»<sup>5</sup>. Эротические сцены демонстрируют прощальное прикосновение к жизни, не философские размыш-

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 82.

<sup>2</sup> Там же. С. 105.

<sup>3</sup> Немзер А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 1. С. 199–219.

<sup>4</sup> Козлов В. Экзистенциальный задачник. С. 91.

<sup>5</sup> Рыбальченко Т.Л. Антропологические акценты образа старика в русской прозе второй половины XX века // Время и творчество В. Распутина. История, контекст, перспективы. Иркутск, 2011. С. 237.

ления над ней, не остраненное наблюдение (сторож), а подлинное обладание ее радостями, переживание наслаждения. Игра героя в «лунного Пьеро» – способ обмануть приближающуюся телесную немощь, страх перед истончением витальных сил, о чем свидетельствует и эпиграф к книге: *«Кто, собственно, испуган? Где чей испуг?.. Обратите внимание, как робок душой, как смущен и зажат бедняга сатир и как вдохновенно лицо испуганной нимфы. – Из каталога выставки»*.

Старик-трикстер отстаивает онтологические ценности существования, что позволяет говорить об экзистенциальном, а не социальном пафосе текста. Роман завершает пляска *«голо-го человека»* – старика Алабина – на крыше Белого дома в сполохах прожекторов, символизирующая победу Эроса над Танатасом, торжество иронико-мифологической позиции трикстера над жестокостью реальной истории. «Старикашка, похоже, спянул. Старикан был нагой и улыбался... <...> Прыгал как балерун через валявшуюся битую мебель... Через обломки кирпичей и бетона. Как козел»<sup>1</sup>. В интервью А. Генису В. Маканин прочерчивает эту стратегию героя, оказавшегося на распутье, плутающего среди ночных сумерек, как стратегию трикстера: «Когда человек тонет, он должен добраться до дна, оттолкнуться и тогда уже вынырнуть в другом направлении»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Маканин В. Испуг. М.: Гелиос, 2006. С. 334.

<sup>2</sup> Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 46.

## ГЕРОЙ-СТРАННИК В ПРОЗЕ А. БИТОВА

---

### 3.1. Образ мира и человека в повести «Человек в пейзаже»

С творчеством С. Соколова, Вен. Ерофеева и А. Битова традиционно связывают переход к *эстетике постмодернизма* в отечественной словесности. О соотношенности поэтики Битова с культурой под знаком «-пост» пишут В. Курицын<sup>1</sup>, М. Липовецкий<sup>2</sup>, М. Эпштейн<sup>3</sup>. В то время как диалог А. Битова с В. Маканиным остается несколько в тени критической рефлексии. Объединяет авторов не только тематические, сюжетные, образные переклички, но настойчивый интерес к проблеме «героя нашего времени», к образу *маргинала*, *трикстера*. М. Абашева замечает: «“Андеграунд” Маканина – это подвал “Пушкинского дома”, его тень, если рассматривать и то и другое как символы – а похоже, оба писателя сумели действительно найти/создать символические модели современной культуры»<sup>4</sup>. Сближает произведения и материал, существование в пространстве Русской Литературы в ее хрестоматийном изводе. Одна из частей романа Битова названа, как и произведение Маканина, «Герой нашего времени». Оба писателя используют код литературы для выстраивания отношений избранного героя с проблематикой своего поколения, современной культурой, искусством, историей.

Подчеркнем, наблюдения ключевых героев романов и Маканина, и Битова оказываются пророческими. Прямых отсылок

<sup>1</sup> Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы. 1991. № 11/12. С. 3–36.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 127.

<sup>4</sup> Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во ПГУ, 2001. С. 109.

к текстам А. Битова в «Андеграунде...» нет, но ощутимо глубинное родство на уровне структуры, поэтики. Избранные персонажи авторов тоже художники, ищут ответы на «последние вопросы» в поле высокой словесности, причем «авторский герой» (И. Роднянская) Битова выглядит более увлекающимся, оптимистичным в оценке писательского удела. Предчувствие Слова финализирует роман В. Маканина, но читатель может лишь догадываться о перспективах этой встречи. «Маканин, прочитанный через Битова, как и Битов, прочитанный через Маканина, представляют некий единый взаимообратимый символ, претендующий стать формулой культуры конца XX века»<sup>1</sup>. В «Пушкинском доме» (1964–1971) испытывается на прочность статус русской культуры, Слово, его сила и действенность в живой реальности. В «Андеграунде...» герой подводит итоги отечественного литературоцентризма, обернувшегося не только «разгромом музея», но уходом, гибелью целого поколения, верящего, служившего Слову.

Для А. Битова «Пушкинский дом» – только одно из звеньев в парадигме текстов-рассуждений о миссии человека в мире, о его роли, статусе в бытии и культуре. Классическая проза мастера зачастую рассматривается с точки зрения металитературности – остраненной саморефлексии автора, иронической игры приемов, художественных форм, нового понимания проблем пространства, времени, истории, самого процесса творчества<sup>2</sup>. Не случайно особое внимание в прозе писателя уделено В. Набокову и Вен. Ерофееву. Автор «Защиты Лужина» не просто цитируется, А. Битов «осознавал набоковский интертекст как собственную тему и неотъемлемую часть своей стилистики»<sup>3</sup>. Для нас важно, что Битов, как и Набоков, писатель постоянно *комментирующий сам себя*,

---

<sup>1</sup> Абашева М. Литература в поисках лица. С. 111.

<sup>2</sup> Мораняк Н. (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экспериментальные жанры // Автоинтерпретация: Сб. ст. / под ред. А.Б. Муратова и Л.А. Иезуитовой. СПб.: СПбГУ, 1998. С. 176–186.

<sup>3</sup> Шеметова Т.Г. Поэтика прозы А.Г. Битова. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета, 2001. С. 60.

подчеркивающий свою одержимость идеей сходства, двойничества, не скрывающий, что избранная им модель действительности рождается из авторского произвола, в которой он сам выступает как демиург.

Произведения Битова все чаще анализируют в качестве *единого метатекста*, «романа-Протея», связанного набором ведущих инвариантных мотивов и приемов<sup>1</sup>. К устойчивым темам относятся уже названные темы творчества, воскресения реальности усилиями искусства и, соответственно, восхождение/инициация избранного героя, прозревающего скрытые смыслы в обыденном. С точки зрения нашей темы репрезентативным текстом, отражающим авторские стратегии, реализующим устойчивую модель персонажа – *маргинала, странника*, балансирующего на грани веков, пространств, иллюзии и реальности, живого и мертвого, святого и грешного, можно считать повесть «*Человек в пейзаже*» (1988). Ее центральный вопрос – поиск истины, познание человеком своего удела в действительном бытии, которое ошибочно наделяют статусом подлинного, в то время как оно только отражение первичного высокого образа – *пейзажа мироздания*<sup>2</sup>. Произведение впервые опубликовано в журнале «Новый мир» (1987), затем в серии «Библиотека журнала “Огонек”» (1988) и в этом же году было представлено в сборнике «Человек в пейзаже», определив его название.

В сегодняшнем литературоведении повесть рассматривают как составную часть романа-странствия «*Оглашенные*», куда кроме «Человека в пейзаже» входят повесть «*Птицы, или Новые сведения о человеке*» (1971–1975), заголовок которой в общей структуре романа изменен на «*Птицы, или Оглашение человека*», и «*Ожидание обезьян*», впервые увидевшее свет в журнале «Новый мир» (1993). В качестве частей единого текста все три повести представлены в 1995 г. Две повести:

---

<sup>1</sup> Шмид В. Андрей Битов – мастер «островидения» // Битов А. Империя в четырех измерениях: в 4 т. Харьков; М., 1996. Т. 1: Петроградская сторона. С. 374.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Разгром музея: Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 232.



«Птицы...» и «Человек в пейзаже» – особенно тесно связаны друг с другом сюжетом самопознания человеком самого себя, собственной природы, если в первой речь идет об онтологии человека, о его отличии от животного, то во второй – об отношениях твари и Творца, человека и Бога.

Дар творческой фантазии, демиургические способности приближают личность к Творцу, но сила инстинктов прочно связывает с природным миром, о чем пишет в повести «Лаз» и В. Маканин. Человек, в рассуждениях одного из героев повести «Птицы, или Новые сведения о человеке», «размножается, питается и умирает, как животное»<sup>1</sup>, причем своеобразный разум, навыки животных людьми, занятыми собой, очевидно недооценены. Сама картина мироздания, пейзаж бытия, созданный в сознании человека, условен, «бесформен», фрагментарен, ибо отражает желание твари постигнуть замысел Творца. Безнадежность, даже бессмысленность этого усилия в определенный момент рождает идею безнадежности замысла о человеке, который суть червь, «паразит», шут, разрушающий великолепный пейзаж Земли. Итожат повесть, однако, рассуждения иного плана, в которых личность предстает в сотворчестве с Демиургом, только в Человеке обретшем ценителя собственного творения.

Эта идея, высказанная здесь пунктирно, становится центральной в повести «Человек в пейзаже», где сформированы ключевые темы всей прозы автора (богоискательство, тайна творчества, самоосознание литературы, стратегии авторской идентичности), очерчена типология героев, ставших определяющими для отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. в целом. Речь идет не столько о творческих приемах (эklektизм, аналитический мифологизм, ирония), сколько о решении магистральной проблемы текстов А. Битова, воплощенной в триаде «*мастер – пророк – София Премудрость*»<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Битов А. Империя в четырех измерениях. IV. Оглашенные. Харьков; М., 1996. С. 32.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Мастер – пророк – Премудрость в повести А. Битова «Человек в пейзаже» // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 114–125.

о восхождении личности к постижению своей роли в мироздании, ее ограничения-рамками пейзажа: «Не может человек как личность, как черт-те что, как царь, видите ли, природы, уместиться в пейзаж – никогда вы такого не найдете»<sup>1</sup>. Избранным героем писателя и становится *странник*, отмеченный чертами *трикстера*, путь которого соединяет пространства, времена, мир крошечный и пасторальный, именно ему дано приблизиться к тайнам природы и творчества (мотив ключа).

Вдохновенный труд, мастерство – «узел», скрепляющий метафизику и этику. В нем «воплощалось сознание выношенных и усвоенных человеком принципов, столь разительно контрастирующих с его слабостью, болезненностью, – всем тем, что воплощено в слове “смертность”»<sup>2</sup>. С древних времен известна монограмма мастера: две буквы «М», сопровождающие имя, расшифровываются как «*Mimogum Maximus*». Современная цивилизация с ее ускорением, массовизацией жизни подавляет творчество, разрушает гармонию мироздания, одним из устойчивых путей самоидентификации личности и становится *искусное делание*. Мастер не думает о секретах мастерства, не старается состязаться с Творцом (что отличает *гения*), но передает прелесть пейзажа, предназначенного для человека.

В повести рассказчик-повествователь странствует по городу-миру, его путь скрепляет картины, созданные в стилистике стоп-кадра (монастырь, отделение милиции, стройка, база спортторга, квартира героя-«толмача»), иронически развернутые в сторону образов *рая*, *чистилища* и *ада*, что заставляет вспомнить творение Данте<sup>3</sup>. Неслучайность пути специально подчеркивается, внезапно открывшаяся герою дорога была «уже по-человечески узкой». Образ прочитывается и как отсылка к канонической библейской притче о *тесных (узких) вратах*, приведенной в новозаветном Евангелии

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1991. Т. 1. С. 522.

<sup>2</sup> Васильева Г.М. Образ мастера в творчестве И.В. Гете и Л.Н. Толстого // Лирические и эпические сюжеты. Материалы к словарю сюжетов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 2010. Вып. 9. С. 92.

<sup>3</sup> Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 517.

от Луки: «...подвизайтесь войти сквозь тесные врата, ибо, сказываю вам, многие поищут войти, и не возмогут. Когда хозяин дома встанет и затворит двери, тогда вы, стоя вне, станете стучать в двери и говорить: Господи! Господи! отвори нам; но Он скажет вам в ответ: не знаю вас, откуда вы» (Лк. 13:24–29). Сюжет повести строится как *путешествие к вратам*, за которыми открывается тайна бытия.

Подчеркнем, *жанр путешествия* – один из ключевых в творчестве А. Битова в целом: повести-путешествия «Уроки Армении» (1967–1969), «Грузинский альбом» (1970–1983), «Наш человек в Хиве» (1971–1972). Причем автор следует описанию реального бытия, сюжет путешествия разворачивается как сюжет познания мира иной культуры, через призму которой точнее, объемнее постигаются пределы мира собственного (внешнего и внутреннего – мотив самопознания).

Связь с новозаветным контекстом подчеркивается и на уровне эпитафов в целостном романе. Эпитафом, непосредственно предпосланным первой части текста, является цитата из упомянутого Евангелия от Луки: «Два человека вошли в храм...» (Лк. 18; 10). Речь идет о фарисее и мытаре, молившихся в храме. В молитве мытара: «Боже! будь милостив ко мне, грешнику!» (Лк. 18; 13) нарратор переживает грех человечества как личный грех пред Создателем. Эпитафом ко второй части становится цитата из «еретического» Евангелия от Фомы: «Взгляни на камень, который выбросили строители...». Изречение о камне принижает все канонические Евангелия, чаще всего трактуется как отношения наследников прежнего уклада и последователей Христа. В роли эпитафа цитата получает новое прочтение, указывающее как на апостольскую миссию героя-«толмача», так и утрату цивилизованным человеком опоры в бытии, его суетность, ущербность, вплоть до обреченности. Эпитаф к третьей части романа – цитата из «Моцарта и Сальери» А. Пушкина, реплика Сальери: «Ты выпил?.. без меня?». Обращение к «маленькой трагедии» вводит тему зависти, противостояния *мастера* и *гения*. Эпитафы, приуроченные к отдельным частям текста А. Битова, подчеркивают основные идеи, скрепляющие произведение в целом.

### 3.2. Герои-двойники: их функции и атрибуты

Одной из ключевых моделей, определяющей систему персонажей романа-странствия «*Оглашенные*» в целом, является архетипическая модель «двойничества». Важность данного принципа в художественной структуре произведения уже отмечалась: «Здесь нельзя не вспомнить, что Битов – “близнец” по знаку Зодиака, и это постоянно подчеркивается им в интервью, и в автобиографических заметках, и в публицистике, следовательно, в ситуации раздвоения повествователя и близнецные мифы (особенно зароострийские) сыграли не последнюю роль. В какой-то мере повествователь и его двойник являются антагонистами: им нравятся разные женщины, разные напитки, они часто спорят и борются друг с другом <...>, однако никто из них не может быть назван антигероем-злодеем, скорее, это действительно отношения героя и трикстера»<sup>1</sup>.

«Толмачом» и своеобразным «двойником» героя-нарратора в повести «Человек в пейзаже» выступает художник-реставратор, награжденный «апостольским» именем – Павел Петрович (апостолы *Петр* и *Павел*), соответствующими чертами и атрибутами: апостольская бедность, дар пророчества, вознесения, предназначенность дороге, среди атрибутов – огромный кованный ключ и «рыбацкая сумка». Герою дано читать мысли собеседника, рассуждать на «вечные темы»: «А для чего, собственно, создан человек? Это тоже вопрос весьма живописный. Почему художников тоже зовут творцами? Конечно, преувеличение, лучше было бы, когда – мастер»<sup>2</sup>. Вид персонажа грозен и красив, он не говорит – проповедует: «Будто на горе стоял». Рассказчик сразу признает в нем визионера и пророка, чьи сокровенные мысли не дано разгадать окончательно: «Павел Петрович, кабы я мог его вполне воспроизвести, говорил совсем не хуже, а чуть ли не лучше почти то же самое, что и наши пророки, – мне вот самому так и говорил»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Андрианова М.Д. Авторские стратегии в романной прозе Андрея Битова. СПб.: БАН, 2011. С. 151.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 526.

<sup>3</sup> Там же. С. 562.

Невозможность постигнуть сказанное пророком – одна из констант миссии. Пророк – глас Божий, медиумический проводник абсолютного. Его голос – субъективация голоса Абсолюта, понимаемого как сообщение, лишенное внятной сенсорной характеристики (подобно вещему сну, исходящему от неизвестного источника)<sup>1</sup>. За образом проводника угадываются черты *Иоанна Крестителя*: «Вот уже одна голова осталась над, еще раз освещенная выдыхающейся луной; голова обернулась ко мне, общим контуром напоминая... черный мяч валялся, заброшенный, на верху стены, голова Крестителя все никак не скатывалась с блюда»<sup>2</sup> – и *юродивого*: скитальчество, бесприютность, жизнь на «собачьи деньги», ассоциирующаяся с данным типом святого<sup>3</sup>.

Почти все исследователи Евангелия подчеркивают необычайно деятельный характер апостола Павла<sup>4</sup>. Он – герой «дороги», не случайно к Новому Завету прилагается карта путешествий Павла<sup>5</sup>. В обязанность ближайших учеников Христос вменял свидетельство собственного бытия, «начиная от крещения Иоаннова до того дня, в который он вознесся от нас» (Деян. 1:21–22). В апокрифическом видении апостола Павла содержится подробный рассказ о его хождениях по загробному миру<sup>6</sup>. Страшные, откровенно вымышленные истории, рассказанные Павлом Петровичем спутнику, его роль поводыря указывают на близость небесному эпониму и одновременно подчеркивают грань между сакральной и художественной

---

<sup>1</sup> Фаустов А.А., Козюра Е.О. Из предьстории одного бахтинского термина: голос // Кормановские чтения. Ижевск, 2008. Вып. 8. С. 7.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 531.

<sup>3</sup> Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб.: Звезда. С. 26–42.

<sup>4</sup> Гольденберг А. Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 161.

<sup>5</sup> Гоголь в письме к сестре характеризует апостола Павла как «всех наставляющего и выводящего на прямую дорогу» // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1951. Т. 13. С. 183.

<sup>6</sup> Видение Павла, издано Н.С. Тихонравовым: Памятники отреченной русской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 40–58.

версией образа. Подобно юродивому, герой олицетворяет идею границы, перехода из слоя в слой.

Функцию «двойника» «авторского героя» выполняет и загадочный Семион, ресторатор и иконописец, бывший десантник и наркоман. Он, обитающий в монастырском подвале, – темная проекция странника, не случайно последнего пугают угрюмость и «зубовный скрежет» Семиона как посланника тьмы. Имя Семион в Библии – указание на сына Иакова, отличающегося особой жестокостью. В путешествии по средневековому монастырю героев сопровождает внезапно появившаяся огромная собака: «Гигантское, серое, змеевидное существо выткалось из сумерек. <...> Это была мраморная догиня ослепительного ужаса и красоты»<sup>1</sup>, названная нарратором «дьяволицей». Образ догини иронически развернут в сторону Искушителя и одновременно собаки Баскервилей.

Помимо названных ассоциаций, за собакой закрепляется слава «актрисы», снимающейся в фильме про оккупацию «в роли любимицы оберштамбамбрамсельфюрера». В этой проекции сюжет повести соскальзывает в пределы откровенного балагана, театра. Мрачный Семион предстает в образах марионетки: «Высокий, на грубых шарнирах мужик» и «лиллеского палача» А. Дюма. С персонажами «Ревизора», «Мертвых душ» Гоголя сопоставляются Павел Петрович и нарратор, следующие друг за другом: «Опять я поплелся за ним, как зять Мижуев»<sup>2</sup>, что стало предметом специального анализа<sup>3</sup>. Показательна аналогия «двойников» с гоголевским Носом, подчеркивающая *трикстерскую* природу образов. Фигура Семиона принципиально не вписывается в границы пейзажа бытия: «Длинное молчаливое его лицо выходило за раму: то челюсть, то лоб»<sup>4</sup>. На жизнь герой зарабатывает отнюдь не только реставрацией икон, но и продажей изготовленных, скопированных

---

<sup>1</sup> Видение Павла, издано Н.С. Тихонравовым: Памятники отреченной русской литературы. С. 40–58.

<sup>2</sup> Там же. С. 551.

<sup>3</sup> Аверин Б. Исповедь А.Г. Битова в трех частях // Битов А. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1995. С. 451.

<sup>4</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 532.

с оригинала образов. При этом сакральная аура оригинала никуда не исчезает, но переходит на копию, как и в первобытных магических практиках<sup>1</sup>. Не случайно покровительствует Семиону тот же Павел Петрович, исполняющий функции посредника между «мастером» и покупателем, что подчеркивает двуединство образов.

Мотивы искушения, зависти к Создателю, демонические черты – общие для персонажей. Сюжет повести иронически развернут в сторону образов Моцарта и Сальери Пушкина. В этом отношении Семион и Павел Петрович – *трикстеры*, проекции героя-нарратора на определенном этапе странствий, явленные в зеркальном отражении: «Слова их все висели в воздухе всей речью, как невидимый, прозрачный лист, как такое стекло между ними и мной, по которому стекает ливень, утолщая его, прозрачный, тягучий и волокнистый... То лицо Семиона свирепело от ласки, то лицо Павла Петровича одухотворялось и сатанело, будто и по нему катились эти плачущие струи, как по стеклу, то лик его вдруг становился ничтожным, растворялся и размывался в этом потоке, проявляя вздернутость и вздорность антипрофиля императора Павла... Тогда тускнеющие его глазки особенно наливались умом, как безумием, и Семиона снова как не бывало...»<sup>2</sup>.

Рассказчик как *мист*, искатель истины, сопровождаемый «толмачом», «странствует по лабиринту священной пещеры (аналог крипты подсознания), встречает на своем пути чудовищ, призраков, претерпевает страдания и ужас, наконец переживает искушения и должен оказаться пред закрытым входом – дверью, покров, врата»<sup>3</sup>. О. Фрейденберг подчеркивает, что «в таинствах вся суть заключалась в том, чтобы эти двери открылись и показали свет»<sup>4</sup>. И в «Птицах...» сюжет скрепляют

---

<sup>1</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 277.

<sup>2</sup> Там же. С. 539.

<sup>3</sup> Козлова С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск: СО РАН, 1996. С. 38.

<sup>4</sup> Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 238.

философские диалоги, названные «разговорами двух перипатетиков» (от греч. «прогуливающих»), в которых персонажи, обсуждая естественно-научные проблемы, выходят к философским обобщениям о тайне мироздания. Но если здесь разговор напоминает диалог *ученого* и *ученика*, взаимно обогащающих друг друга в стремлении к истине, то в «Человеке в пейзаже» герои не без иронии признаются в *любительском* отношении к искусству, статус *проводника-проповедника* и *соблазнителя* за Павлом Петровичем признает искушаемый им же рассказчик. Профессия проводника символична – реставратор, стирающий пыль веков с пейзажа современности, он старается угадать путь к подлиннику (смыслу). Поиски истины традиционно предполагают не просто *кругосветное* путешествие, но *всесветное* – на этом и том свете. Так в повести акцентируются мотивы холста, пейзажа, изнанки картины, где пустота, немота, гибель, ад.

В мировой литературе тема *поиска истины* заявлена «Одиссеей» Гомера, «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гете. На авторитет Екклесиаста, Данте и Фауста ссылается в повести герой-проводник: «Сквозь эти имена проступил Павел Петрович, будто ливень кончился или растворил в себе стекло»<sup>1</sup>. В отечественной литературе тот же мотив ассоциируется с произведениями Ф. Достоевского и Л. Толстого. Принципиальное значение здесь имеют «Евгений Онегин» А. Пушкина с образом Татьяны как воплощенной Премудрости, стремящейся разгадать тайну Онегина; «Идиот» Ф. Достоевского и тексты мастеров Серебряного века, связанные с идеями софиологии<sup>2</sup>. Особое место в этой парадигме принадлежит новелле В. Набокова «Ultima Thule» (1940), где развернут мотив прорыва истины в «человеческое пространство» – тело. В отличие от Достоевского, ищущего истины в «душевных потемках», автор «Лужина» сосредоточен в пределах сознания

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 540.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // Литература. 2011. № 53 (2). С. 53–70.



и подсознания человека. А. Битову близок опыт В. Набокова, признающего опасность откровения истины смертному, приближение к ней требует погружения в экстатическое состояние, доступное через молитвенную сосредоточенность, озарение, сон, экстаз, наркотики, опьянение<sup>1</sup>.

Целенаправленное, жесткое, упорное пьянство героев-странников с четкой последовательностью паузы и дозы – «закона и ритма» – напоминает религиозную аскезу, священное унижение плоти во имя освобождения мысли. В этом ряду и увлечение наркотиками Семиона. «Время, его мать! Водка кончается – оно начинается. Они перетекают. Там нет зазора. Это одна вещь. Время тоже течет», – сетует Павел Петрович<sup>2</sup>. В означенном контексте странники А. Битова вписываются в один ряд с *персонажами-трикстерами* Вен. Ерофеева и В. Маканина: «Вслед за Веничкой Ерофеевым Битов рассматривает пьяное рассуждение как освобожденную от тела мысль. Алкогольный гений Павел Петрович превращает его в чистейшую мыслительную функцию»<sup>3</sup>. Опьянение открывает ход в неназываемое, с ритуальной торжественностью герои пропивают последние деньги – «собачьи» и «детские», хранимые на «туфельки ребенку», что вызывает ассоциацию с образами *юрода* и *младенца Христа*.

В повести «Человек в пейзаже» миг прозрения нельзя вычислить, тайна настигает внезапно, и в этот момент человеку приоткрывается *первозданный пейзаж*, мир, раскрашенный Софией-Премудростью. По мысли В. Соловьева, София как «полнота, или абсолютная всеобщность бытия» заключает в себе идеальные прообразы сущего и, «веселясь» перед Богом, словно бы представляет их ему, выступая своеобразным *зеркалом* Его собственного Творения<sup>4</sup>. Задача автора-рассказчика

---

<sup>1</sup> Рыбальченко Т.Л. Проблема границы существования в прозе А. Битова и В. Набокова («Оглашенные» и «Ultima Thule») // Европейские исследования в Сибири. Томск, 2002. Вып. 3. С. 187–201.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 531.

<sup>3</sup> Генис А. Пейзаж зазеркалья (Андрей Битов) // Русская литература XX века в зеркале критики: хрестоматия. СПб.; М., 2003. С. 481.

<sup>4</sup> Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. Минск: Харвест. 1999. С. 144.

и заключается в поиске *точки зрения, фокуса, призмы*, по В. Набокову<sup>1</sup>, откуда эклектичный мир-хаос, слепой и потерянный, станет целым, явлены сокровенные смыслы и связи в «бесформенности» настоящего. Этот дар определяет и судьбу чуждого «кукольному» миру, «чудного» Цинцината: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке...»<sup>2</sup>.

В тексте Битова мотив дара – структурообразующий для истории персонажей: «И вот из слоя в слой, оскальзываясь и огибая, попадешь во внезапную точку, и в ней острый, со свистом (отнюдь не облегчения...) вдох прервет тебе прокуренную грудь: отсюда все видно! Все как было»<sup>3</sup>. Каждая из таких точек равна вспышке сознания как этапу *инициации*<sup>4</sup>. Человек «дописан» Творцом на готовом холсте, чтобы мироздание получило *отражение* в искусстве (картинах, текстах, фотографиях), а Создатель – своего *ценителя* (мастер) и *оппонента* (гений). Истины рассыпаны повсюду, путь героя организует их в сюжет, подобно мазкам на полотнах импрессионистов. Не случайно Павел Петрович столь высоко ценит опыт *Сезанна*, имя мастера становится молитвой, паролем, открывающим тайны познания-творчества, оберегающим на этом пути.

Французский живописец – первооткрыватель парадигмы художественного XX в., добившийся на своих полотнах «трезвой точности», свободы от эмоций, но так, чтобы «воплощение» вещи открывало ей «жизнь навсегда»<sup>5</sup>. Совершенство вида, композиции (завершенность, выстроенность, единство),

---

<sup>1</sup> Белоусова Е.Г. Волшебник и фокусник в эстетической и художественной системе В. Набокова (на материале рассказов 1920–1930-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 69. С. 212.

<sup>2</sup> Набоков В. Приглашение на казнь // Современные записки. 1935. № 58. С. 37.

<sup>3</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 509.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1991. С. 236–243.

<sup>5</sup> Рильке Р.-М. Ворнсбеге. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 275.

в которой исключено все случайное, любое вмешательство чуждых искусству сфер, наделяется и содержательностью, за видимым проступает сущее (смысл). «Сезанн не описывает и не изображает яблоки вне картины, а посредством нарисованных яблок порождает понимание чего-то другого. Сезанн “мыслит яблоками”. Натюрморт с яблоками переводит нас в определенные ментальности, в определенные состояния ума и тела (и удерживает в них), в которых мы начинаем в мире что-то понимать, чего мы не понимали до этого. И это “что-то” без сезанновских яблок (или “тургеневских девушек”) мы не могли бы понять никогда. То же самое, именно перевод в человеческое состояние, делает и всякая подлинная икона и Евангелие. По-видимому, еще и в большей степени, еще тотальнее такой перевод удастся сделать карнавалу, как и другим обрядово-зрелищным и смеховым действиям», – считают специалисты<sup>1</sup>. В этой парадигме связь игры, карнавала и сакрального (Евангелие!) подчеркнута. Искусство, игра, вослед карнавалу, переводит, преобразовывает, выступает глазами, и через искусство мир для человека, народа становится «ясен и прост».

Процесс сотворчества с Всевышним доступен только человеку, рождение которого и есть в повести одна из истин (подобно рождению божественного Младенца). Каждая книга, знак, идея, образ... оцениваются в тексте с различных позиций: «толмача», миста, представителей власти, вестников. Суждения лишены окончательности, открыты для обсуждения, мыслительной игры. В этом «разряженном», развернутом пространстве «наконец-то можно снова начать мыслить»<sup>2</sup>, творить. По сути, таков итог, к которому приходит и герой В. Маканина. Одновременно нарратор в повести А. Битова дает понять, что, несмотря на множественность точек зрения, есть некий глобальный смысл бытия, первозданный чертеж мироздания и отдельной человеческой судьбы (образ вспыхивающей над героями путеводной звезды).

---

<sup>1</sup> Назинцев В.В. Смеховая синергетика мира // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 1. С. 36.

<sup>2</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: А-cad, 1994. С. 362.

Очерчивая в повести божественный пейзаж, странник, вослед «толмачу»-пророку, разводит вопросы веры и творчества: «Там, где вера, там уже нет художника»<sup>1</sup>, ибо вера исключает неистовость поиска, *оборотничество*, связанное с писательством по определению. Автор признается: «Я все время ловлю себя за руку, однако продолжаю писать, как непойманный <...> кошки-мышки... Пиша, как не солгать?»<sup>2</sup>. В «Человеке в пейзаже» настоящий мастер представлен *кроманьонцем*, его миссия – выразить увиденное на холсте с первоизданной яркостью, произвол вдохновения не укладывается в рамки догмата, поэтому гений начинается с *великой ошибки*, в каждом гении оживает *трикстер*, выбирающий иной, необычный путь. В этом отношении творческая неудача может соответствовать экзистенциальному абсолюту<sup>3</sup>. «Воплотить образ или слово – значит не только его воссоздать, но и подделать под замысел. Страдания гения неизмеримы от этой борьбы с изначальным допущением, но тот и гений, кто много допустил. Без этой первородной лжи замысла ничего бы и не было; только мертвая материя точна. И вот чтобы была жизнь, надо было допустить неточность и в точном – в самой мертвой материи», – проповедует Павел Петрович<sup>4</sup>. Вопрос о человеке переносится тогда в плоскость познания-творчества, личность представлена не через категории добра и зла, а через категории *эстетики*, вослед Ф. Достоевскому, В. Набокову, М. Булгакову.

А. Битов, наследуя и одновременно отгалкиваясь от познания-творчества предшественников, вбирает их опыт о мире как постоянно обновляющемся единстве, в котором

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 535.

<sup>2</sup> Битов А. Империя в четырех измерениях: Измерение III. Путешествие из России. СПб., 2009. С. 166.

<sup>3</sup> Рыбальченко Т.Л. Неудача как неизбежность творчества и как экзистенциальная проблема («Посмертные записки Тристрам-клуба» А. Битова) // Творческая неудача: причины, следствия, креативные возможности. Екатеринбург: Уральский федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2021. С. 324–338.

<sup>4</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 558.

вечное отражается в частном. Образ Мадонны с младенцем, воссозданный на иконах, полотнах Возрождения, – вечная загадка и вечный ориентир творчества для Павла Петровича. Лев Одоевцев в «Пушкинском доме», прилагая все усилия «не обнаружить себя», становится «видимым» через приобщенность к наследию классики – поэзии А. Пушкина, Ю. Лермонтова, Ф. Тютчева, антиподы взаимодополняют, продолжают друг друга. Тайна художника – в своеобразном преодолении земного притяжения, границ «я», когда открывается перспектива «сотворчества» с «мировым смыслом», изживается профанный взгляд на отдельность вещей (камней, деревьев, рек, облаков...).

### 3.3. Пейзаж мироздания: структура, «врата» и пароли

В «Человеке в пейзаже» слой настоящего неравномерен, прошит «дырами», через эти «щели», «белые пятна» на холсте... проступает реальность другого порядка, притягивающая *гениев и пророков*: «Мы живем совсем не в реальности, а лишь в слое реальности, который, по сути, если бы мы были способны вообразить реальные соотношения, не толще живописного слоя», – настаивает Павел Петрович<sup>1</sup>. Каждый из слоев самоценен, наделен собственной системой *знаков-оберегов*, однако человеческая жажда познания и азарт потребления разрушают гармонию, чреваты безумием, апокалипсисом всего живого: «Мы копошимся, ползая по слою, и все думаем, что проникаем вглубь, не в силах понять, что там, в глуби, совсем уже не наша реальность, нам не отпущенная»<sup>2</sup>. Сама идея мира-пейзажа сглаживает в повести антагонизм действительности и искусства, оправдывает настоящее сопричастностью художественному, и наоборот – *эстетический вариант теодицеи*. В этой стратегии, когда прошлое просвечивает сквозь ткань настоящего, обеспечивая повторение, уточнение смыслов минувшего и будущего,

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 536.

<sup>2</sup> Там же.

угадывается логика Священной истории. Подобный прием широко использует в своих романах и В. Шаров<sup>1</sup>.

Знаком современности в повести А. Битова становится образ *прямой линии*: «Все прямо и прямо, проспект, ни в чем не изменившись, становится шоссе», по обе стороны «многоэтажные мертвенно-бледные коробки, равно нежилые»<sup>2</sup>. Пейзаж однообразен, однотонен, словно подернут слоем пыли. Грязь, неустроенность – признаки энтропии: «Еще раз прыгнула луна, и, угрожающе шевельнувшись, как ожившие мертвяки, пододвинулись монастырские строения»<sup>3</sup>. В повести «Вкус» (1998) душевный разлад героя передает тот же пейзаж «траченного места», будто битого молью, когда во всем: чувствах, мыслях, желаниях... ощущается вторичность. В Библии, на авторитет которой ссылаются герои произведения, обветшание ждет противников слуг Божьих, «моль съест их» (Ис. 50:9). «Новый город» – пространство *цивилизации* – отделен от пространства *культуры* – монастыря в центре с колокольней – глухой стеной с тайными ходами, «черными дырами», известными реставраторам-художникам. Оба топоса, уже отмеченные созиданием/разрушением человеческого гения, вписаны в естественный, *природный миропорядок* как изначальный. Здесь холмы, деревья, изгибы, «будто земля задыхалась, будто вздымается и опускается грудь»<sup>4</sup>.

Граница между каждым из пространств (как «текстов в тексте») отмечена сакральными объектами: *готической колокольней, кладбищем, крестом*, совмещающимися друг с другом в образе *горы* – мировой оси и *мусорной кучи* одновременно: «И ветер победно шуршит в помойке, бывшей когда-то храмом и кладбищем»<sup>5</sup>. Тема мусора в прозе А. Битова – одна

---

<sup>1</sup> Реди О. Как сделаны романы Шарова: «Репетиции» и «До и во время» // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб. ст. и матер. / под ред. М. Липовецкого и А. де ля Фортель. М.: Новое литературное обозрение, 2020 С. 396–424.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 506.

<sup>3</sup> Там же. С. 531.

<sup>4</sup> Там же. С. 506.

<sup>5</sup> Там же. С. 509.

из ключевых, не раз становящаяся предметом специального анализа<sup>1</sup>. Образ «мусорного ветра» ассоциируется с приливом творческих сил в раннем автобиографическом рассказе «Жизнь в ветряную погоду» (1963). Мусорная куча связывается с *идеями музея* в романе «Пушкинский дом», герои ощущают себя «осколками» прежней жизни. Сегодняшний интерес к свалкам, мусору, по Б. Гройсу, объясняется страхом, внушенным прогрессистскими теориями общественного развития, что одним из первых отразил в своем творчестве И. Кабаков. Последний рассматривает мусор как «какой-то промежуточный и сам по себе внутри расколотый предмет, который одним своим концом обращен в память, а другим в забвение»<sup>2</sup>. А. Битов называет художника гением мусора, создателем философии мусора<sup>3</sup>. Не случайно о человеке цивилизованном с такой ненавистью говорит в повести «Человек в пейзаже» Павел Петрович. Искусство стремится сохранить важный для него *художественный мусор жизни*, пусть и в музеях. Отсюда инстинктивный «консерватизм» искусства, связанного с механизмами музейного хранения, сбережения<sup>4</sup>. У позднего А. Битова тема мусора все настойчивее связывается с проблемами экологии, когда отходы цивилизации угрожают выживанию человечества, в поздних текстах актуализируется и проблема экологии языка.

В «Человеке в пейзаже» подчеркивается нарочито барочный стиль колокольни – указание на переходный характер пейзажа в целом, чья «сверхъестественность» сдерживается строгостью монастырской символики – *оберегами*. Образы *мирового древа* и *груды отбросов* задают двойной код прочтения текста. Апотропеи – опознавательные приметы в духовном странствии героев: «красный петров крест» украшает мусорную кучу около новостроек, крест же венчает колокольню,

---

<sup>1</sup> Meyer-Fraatz A. «Мусор» в прозе Андрея Битова // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 1999. № 4. С. 405–420.

<sup>2</sup> Борис Гройс – Илья Кабаков: Диалог о мусоре // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 20. С. 320.

<sup>3</sup> Битов А. XXI век уже наступил // *Литературная газета*. 18.12.1996. С. 5.

<sup>4</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству. С. 263.

и тот же «устрашающе напряженный фаллос петрова креста» возглавляет вершину горы, отделяющей райски прекрасный мир природы от однообразной серости цивилизации. Символика горы-креста дублируется образом фаллоса. Мир природы – живого – прорывается через культурный слой. Для рассказчика это пример «жизни, обученной смертью», «мусорные цветки и травки» вызывают восторг и ужас одновременно. Символика *мировой горы* и *фаллоса* сходятся в ключевом для повести образе *трикстера*. К. Кереньи подчеркивает: «Фаллос – двойник и “альтер эго” Трикстера»<sup>1</sup>, указывающий на его силу, связь с природными стихиями.

Странники, преодолевая очередной слой пейзажа, всякий раз должны искать «дыры»: *мостик, дверь, люк*, через которые открывается проход «в глубь» холста. Впервые герой-повествователь встречает «толмача» на вершине горы, в единственной точке – луче, где «вы очетесь и вспомните, именно вспомните, как было?!». Павел Петрович и есть воплощенные *луча-проводника*, нарратор оказывается «повисшим за его плечом»: «Бездна не пустота, и пустота не бездна. Я пролетел насквозь и то и другое»<sup>2</sup>. Порталом во времени становится и *пустеющий угол пейзажа*, созданного «толмачом». Путешествие героев происходит одновременно в географических координатах (в повести узнаваемы черты заповедника Коломенское) и в пределах рамы, отсюда двойственность изображения: «Светлело разбавленными чернилами небо».

Следующий слой – *монастырь*. После ритуала винопития в трапезной скитальцы оказываются перед «никуда не ведущей дверцей» и погружаются в «средневековую глубь». Укрепления монастыря – граница, преодолев которую, герои буквально уходят «в толщу стены»: под Павлом Петровичем «люк открылся». Из подвала, где их встречает Семион, они попадают сразу «на улицу по ту сторону кремля», буквально выходят

---

<sup>1</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 254.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 510.



с изнанки пейзажа, нанизывая на себя каждый из слоев. Путешествие «с той стороны слоя» ознаменовано встречей с милицией, арестом, знакомством с соседом по камере, образ которого до мелочей повторяет Мефистофеля и булгаковского Воланда, вплоть до массивной трости «с набалдашником (слоновой кости!)». Образы Мефистофеля, Воланда связаны с теми же пророческими, *трикстерскими* функциями<sup>1</sup>. Дорога из заключения ведет в «кромешный район» (по аналогии с «кромешным миром»), где в ироническом формате проигрывается сцена «Тайной вечера»: «Вот и ты меня предашь... – тихо и властно, будто склоняясь на вечеру к Иуде»<sup>2</sup>, – произнес Павел Петрович. Тихий шепот входит в состав разветвленного мотива «шепота», характерного для герметических языков и тайных языков природной магии<sup>3</sup>. Затем роли меняются. Преодолев «чернеющий дверной проем», странники оказываются в школьном спортзале, где прямо на «гимнастическом коне» происходит сделка: икона, отреставрированная Семионом, продана школьному физкультурнику. Сюжет развернут в сторону идеи «троянского коня».

Венчает путешествие сцена *евхаристии*. Если в монастыре к столу приглашался Спас: «Так мы соображали на троих, Линда (собака. – *Н.К.*) не в счет: Павел Петрович, я да потемневший наш Спаситель ликом к нам, на отдельном стуле»<sup>4</sup>, то в школе – Кирилл и Мефодий: «Книжица эта была не чем иным, как освеженной доской от Семиона с теми же Кириллом и Мефодием, что и вчера»<sup>5</sup>. Неслучайность происходящего подчеркнута *избранным местом* (образ школы дублирует идею

---

<sup>1</sup> Иваншина Е.А. О булгаковских пророках // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: материалы Четвертых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя. 2-е изд. М.: Музей М.А. Булгакова, 2015. С. 19–29.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 552.

<sup>3</sup> Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала XX века. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Акад. проект, 2003. С. 518.

<sup>4</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 521.

<sup>5</sup> Там же. С. 554.

монастыря), *сакральной атрибутикой*: отношением к хлебу (Павел Петрович трепетно поднял упавший хлеб, «поцеловал и сказал: “Прости, хлебушек”») и вину («Плечистая бутылка встала как колоколенка»), «*благодатью слез*». После трапезы герои становятся необычайно слезливы. Переживание умиления в агиографии предполагает духовное раскрепощение, душа утрачивает защитную оболочку и возвращается к первичной чистоте. В этом смысле они спасительны «даже не как искупление греха, но как средство против него. Здесь традиция житийного и, шире, аскетического освящения “неизъяснимого чуда слез”»<sup>1</sup>. Богословы благодать плача признают следствием смирения и духовного воскрешения. Для философско-эстетической концепции А. Битова этот дар означает признание совершенства божественного творения, *первоначального пейзажа*. Высшая степень смирения пред Создателем и есть *юродство*. Путешествие героев начинается в проекции горы – мусорной кучи, венчают его явление Мадонны и тень Голгофы.

Божий замысел о мире обсуждается странниками в одном ряду с творениями Шишкина, Левитана, Айвазовского, Дюрера, Брейгеля, Сезанна, импрессионистов... – все они причастны миссии Софии-Премудрости. Господь – один из участников творческого акта, представивший совершенную картину бытия, он не объект культа, но эталон художественного вкуса, образец меры. Красоту его творения и призван оценить коллега – тоже художник. Мастер – связующая нить, что крепит, нанизывая друг на друга, пейзажи различных эпох, постигая Вселенную: «По кусочкам – и в кучу! А все – отдельно, все отдельно! – воскликнул он (Павел Петрович. – *Н.К.*). – Не завершено, недомалевано, сшито на живую... Стоп! – ликовал он. – Вот что живо, вот что грандиозно, вот что велико и божественно – нитка! Нитка-то – живая! Она-то и есть присутствие бога в творении!»<sup>2</sup>. Процесс сотворчества мучителен и бесконечен

---

<sup>1</sup> Берман Б.И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья: сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 171.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 543.

во времени, подобно подвигу святого, всякий раз живописец ищет ту единственную *точку-истину*, в которой сходятся противоречия, живое прошлое мерцает в настоящем, открывается тайна прекрасного: «Культура, природа... бурьян, поваленные кресты. Испитое лицо. Тяжко вообразить, как здесь было каких-нибудь три-четыре века назад, когда строитель пришел сюда впервые... Как тут было плавно, законченно и точно. Роскошный скелет все еще проглядывал сквозь прохудившуюся рвань драпировки»<sup>1</sup>.

Художник одновременно направлен и внутрь, и к «мировой мысли». В этой взаимообращенности друг к другу бесконечность получает единственную опору в человеке. Функции *героев-двойников* в повести, связанных процессом интерпретации творчества, определяются вариативностью авторской саморефлексии, когда мысль художника, воплощенная в образе, постигает отдельную часть пейзажа. Высокая цена диалога (как предела самопознания) – отчуждение, одиночество, безумие и смерть, ставшие судьбой *гения*: «Судьба гения – это космическая катастрофа <...>. Все они взорвались и рассеялись пылью, как вот-вот рванет наш шарик. Человечество приблизилось к того же масштаба катастрофе, какую пережил каждый гений. Только художник вываливается сквозь слой, а эти за саму раму, люди истощают пейзаж по самой поверхности слоя»<sup>2</sup>.

Суть диалога с бесконечностью (инициация) – испытание художественного вкуса, чувства меры как судьбы, ибо подлинный мастер знает и свой предел (жизнь), и возможности слоя. Порыв гения как *прорыв* полотна-мироздания – следствие гордыни, акт богоборчества, за которым следует катастрофа, безумие, варварство. Не случайно с древнейших времен тайна творения табуировалась, дабы профан не мог ею воспользоваться<sup>3</sup>. Если человек цивилизованный не способен оценить прекрасное и потому губит пейзаж, то гений платит за «еретичество»

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 508.

<sup>2</sup> Там же. С. 538.

<sup>3</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. С. 140.

творческой судьбой (из петли, безумия не возвращаются, чтобы написать о пережитом), и тот и другой разрушают былую целостность. Мотив зависти, предательства (вольного или невольного) – ведущий в повести, образы героев маркируют черты *Каина, Иуды, палача*. Архетипы древнерусского искусства синтезируются в тексте с современными художественными реалиями. Иконописные образы *Крестителя, Спаса, Кирилла и Мефодия, божественного Младенца*, сплавленные с историей, становятся необычайно актуальны, обсуждаются, додумываются как глубоко личные. Текст обретает объемность, перспективу. Незавершенность отличает и образы персонажей, пластичность, подвижность, способность к превращениям заменяют черты индивидуальности, но герои всегда сохраняют значение *эмблемы времени*.

Преодоление границы каждого слоя осуществляется в повести через *знаки-пароли*: «огромный кованый ключ» от колокольни, *икона* или *пейзаж*, священное имя – *Сезанн*. Иконы, образ художника-импрессиониста выполняют ту же функцию ключа, открывающего проход к тайне, сближение образов не лишено авторской иронии. Древнейшее представление о ключе – символ духовной власти. Огромные ключи как ключи к вечности держат в руках египетские боги. Эта эмблематика наследуется церковью, где ключ означает власть над небом, которую Христос передоверяет святому Петру. Одновременно ключ символизирует загадку, которую нужно решить, задачу, которую следует осуществить, идею ступеней, по которым должно подняться к просветлению. В поэтике А. Битова ключ – *посох странника*, поэтому ни одна из дверей им и не открыта. Идея завершенной судьбы-пути, последней точки, для художника чужда: «Готовый человек для меня – зло; с неблагородными идеями или с благородными – все равно зло. Живое, живое восприятие должно быть»<sup>1</sup>. Важно и набоковское понимание ключа как *авторского стиля*: «Ключом к воссозданию прошлого оказывается *ключ искусства*. <...> Здесь *фокус смещается* так, чтобы

---

<sup>1</sup> Битов А. Есть историческое время, через которое не прыгнешь... // Литературная газета. 13. 03. 1996. С. 5.

возникла радуга на гранях того собственно *прустовского кристалла*, *сквозь который* мы читаем книгу»<sup>1</sup>.

Многослойный пейзаж современности, передаваемый А. Битовым, оказывается тесен ортодоксальному святому, героической личности (у Брейгеля в пейзаже только пятка от Икара) или гению как божеству (Пушкин ускользает кисти И. Айвазовского: «Его уже нет, остался один жест, один взмах его руки»). По сути, единственный персонаж повести – сама *авторская мысль*, прошивающая исторические слои и культуры, воплощенная чередой *образов-трикстеров*. Взлеты и падения мечущейся по Лабиринту мысли куда интереснее, чем описание элементов пейзажа, которые она скрепляет. Такой прием авторской саморефлексии составляет основание одной из ключевых нарративных стратегий литературы 1990-х гг. Не случайно в «Человеке в пейзаже» художник-проводник оставляет на полотнах незаписанным угол: «Правый верхний угол пустел для неба, еще никак не прорисованного, ни облаком, ни крестом, ни птицей не осененного»<sup>2</sup>, дорожа свободным пространством как возможностью иного взгляда, ошибки, что и рождает ощущение полноты пейзажа.

Повесть имеет кольцевую композицию: повествование начинается в точке-луче, откуда виден изначальный пейзаж мироздания, и заканчивается обретением «рая». Вход в сакральные пределы традиционно предваряют *ступени, врата и ограда*. В преддверии дома как конечной цели странствия герои встречают рабочего в «рассыпающихся звездах сварки» – сияния. Один вид «хорошего рабочего лица», доброта «благородного человека» отзываются в душе счастьем и радостью. За «светящимся дверным проемом» видны слепящее солнце и небо вместо улицы, что соответствует ритуалу откровения истины. «Когда двери, наконец, открывались, за ними появлялось некое *visio*, состоявшее из сияния блестящих одежд,

---

<sup>1</sup> Набоков В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М.: Независимая газета, 1998. С. 278.

<sup>2</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 510.

из потоков яркого света, среди которого появлялся жрец, посвящавший миста в тайное знание», – пишет О. Фрейденберг<sup>1</sup>. Ступени в подъезде многоэтажки обрываются у незапертой двери, за которой спящая беременная женщина с «безбрежным» лицом – прообраз *Мадонны*. Образ беременной – «гора под простыней» (тайна под покровом) – сливается с картиной *мирового древа-креста*. Пробуждение героя-рассказчика в пустой комнате совпадает с восходом солнца.

Стены комнаты «были увешены бесконечным количеством пейзажей. Подойдя поближе к одному из них, я не без изумления признал в нем тот самый, с которого все и началось. И на соседнем. И на еще соседнем... На всех полотнах был один и тот же пейзаж»<sup>2</sup>. Создание, интерпретация пейзажа/текста – экзистенциальная, герметическая проблема: «Текст может быть интерпретирован только исходя из экзистенциального опыта субъекта восприятия. Приблизиться к смыслу можно лишь приблизившись к экзистенциальному опыту творца текста, но отождествление опыта невозможно, и потому тексты обречены на неточное, неистинное понимание»<sup>3</sup>. Каждый пейзаж – еще одна попытка передать тайну живой реальности, еще одна ступень на пути к истине, ибо ни один текст не может нести всей полноты божественной тайны. Вне истории самого художника холсты, однако, только экспонаты для музея или свалки. Рядом с героем повести, на соседнем балконе «прокричал петух», знаменуя преодоление «кромешных дней» и открытие вещаго, пророческого дара одновременно. В окне-зеркале герою явлен прекрасный, молодой лось («лось промчался на меня и скрылся из глаз моих»), почитающийся даром Солнца и Бога. Странник покидает прибежище босиком, подобно *юроду*, в образе которого сходятся пути-судьбы протагониста и его персонажей-двойников.

---

<sup>1</sup> Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978. С. 238.

<sup>2</sup> Там же. С. 560.

<sup>3</sup> Рыбальченко Т.Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 1 (13). С. 85.

Сам процесс создания текста-пейзажа воспринимается аналогом духовного воскресения: «Мог ли я еще месяц назад, опасаясь смертного своего часа, представить себе, что и он минует, и что я не сплю, не пью, не ем мяса, не знаю женщин, — пишу вот, и рука не поднимется у меня перекреститься, как поднималась в неизбежном грехе?» — вопрошает рассказчик<sup>1</sup>. Художественному акту как акту сотворчества с божественной Премудростью предшествует *жесткая аскеза* («не пью, не ем мяса, не знаю женщин») и *таинство евхаристии*. Только за пишущей машинкой протагонист становится равен себе, обретает покой: «Битов так уж устроен, что писательство для него не профессия, а всецело экзистенциальная задача», — свидетельствует И. Роднянская<sup>2</sup>. Но и реальность, отраженная в фокусе искусства, остается навсегда, как утро, в которое рассказчик заканчивает повесть «с цыпленком на правой ноге» и которое до деталей повторяет холст «Поклонение волхвов». Гений Леонардо выразил сокровенный смысл бытия, его текст осознается подлинником, по которому разгадывается тайна творения мира и человека.

Пожалуй, именно А. Битов столь ярко демонстрирует меркурианство в природе художника, сближает образы *трикстера* и *мастера*, искателя тайны прекрасного. Гениальная ошибка, лежащая в основе великого пейзажа, соотносена с непредсказуемостью пути, *фокусом трикстера*. В последнем силен импульс желания, витальная энергия жизни, интуиция, открывающие дорогу к тайне... Эта транскрипция образа мастера, предложенная А. Битовым, близка Л. Улицкой, в ранней прозе которой творчество представлено как увлекательная игра, фокус, что заставляет вспомнить набоковский код, ключевой для поэтики названных авторов.

---

<sup>1</sup> Битов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 563–564.

<sup>2</sup> Роднянская И. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С. 225.



ТРИКСТЕР В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА





## ПОГРАНИЧНЫЙ ГЕРОЙ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

---

### 1.1. Образ мира-балаганчика в повести «Сонечка»

Ранние тексты Л. Улицкой, как правило, рассматривают в контексте эстетики постмодернизма, основные стратегии которой направлены на разрушение власти логоцентризмов. Авторская *игра* носит скорее *созидательный характер*, направлена на поиск новых художественных кодов, актуальных для словесности XXI в. Ключевые мотивы прозы Улицкой – преодоление энтропии современной культуры, поиск путей от эклектики к синтезу. Отсюда устойчивые сюжеты – собирание семьи, рождение детей, обретение в творческом братстве той формы союза, что позволяет договориться представителям разных вер, культур, национальностей. На уровне писательской рефлексии опыт деконструкции, однако, не отменим и нужны иные пути (узоры, в эстетике В. Набокова) для преобразования художественного релятивизма в конструктивное мышление. Для Улицкой это сочетание противоположностей как различных граней «кристалла». Безусловные ценности, прежде всего свобода выбора и творческой самореализации личности, дополняются пониманием относительности всякого выбора. Примирение антиномий и осуществляется в модусе игры<sup>1</sup>.

Игры не как забавы, но как *философии миропостижения*, соответствующей основному принципу бытия. Игра тогда – способ обнаружения абсолютного, ибо все варианты игры столь же непредсказуемы, сколь темен для смертного замысел Творца. Отсюда ищущий, идущий, «играющий» герой для Л. Улицкой всегда предпочтительнее обретшего. В различных научно-критических работах автора соотносят с «женской

---

<sup>1</sup> Плеханова И.И. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX–XXI веков: монография. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 2010. С. 173–187.

прозой» (Т. Казарина), «примитивизмом наивного искусства» (О. Рыжова), мейнстримом (Д. Шаманский, Л. Данилкин), между мейнстримом и высоким стилем (А. Чанцев), реализмом (Н. Лейдерман, М. Липовецкий), неосентиментализмом (В. Юзбашев, М. Золотоносов, Н. Лейдерман, М. Липовецкий), «миддл-литературой»<sup>1</sup>.

Уже в ранней повести «Сонечка» (1992) Л. Улицкая широко обращается к *мифологемам Античности, русской классики, модернизма*, особенно заметно влияние на ее прозу поэтики В. Набокова<sup>2</sup>. Вполне отчетливы живописный и кинематографический контексты, что отличает творчество автора в целом. Важную роль в повести играет образ *Софии Премудрости Божией*, ставший стержневым для искусства Серебряного века. С эпохи модерна начинается глобальный процесс смены художественных парадигм, что привлекает к нему особое внимание. Повесть входит в поле новейших текстов, в той или иной мере обыгрывающих постулаты *софиологии*. Среди наиболее значимых из них «Дом на набережной» (1976) Ю. Трифонова; «Соня» (1984) и «Река Оккервиль» (1985) Т. Толстой, важно, что «Соня» развернута в сторону позднего романа В. Набокова «Ada or Ardor: A Family Chronicle» (1969); «Софичка» Ф. Искандера (1997); отчасти «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканина. Мистическое учение В. Соловьева, который ставит Вечную Женственность в центр собственных исканий гармонии бытия – Премудрости, импонирует современному автору вниманием к гендерной проблематике, возвышением власти Девы<sup>3</sup>. Обращаясь к бытовым реалиям, Л. Улицкая подсвечивает их *мифами культуры*, «мелочи существования» обретают объемность, перспективу.

---

<sup>1</sup> Ковтун Н., Богданова О. Коммуникативные стратегии в «миддл-литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Л. Улицкой // Вестник СПбГУ. 2014. Сер. 9. № 1. С. 14–25.

<sup>2</sup> Ковтун Н. «Внутренняя философия» В. Набокова в зеркале ранней прозы Л. Улицкой // Миргород. 2017. № 4. С. 107–128.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // Literatura. 2011. № 53 (2). С. 53–70.

Автор награждает главную героиню значимым именем – София и всеми атрибутами Мировой души. Имя в поэтике Л. Улицкой, вслед В. Набокову, способно к текстопорождению и текстообразованию вокруг себя, наделено большой литературной памятью, образует свой сюжет и образы<sup>1</sup>. Героине дано стать основательницей нового дома как мира, Хозяйкой, приглашающей гостей из всех уголков земли. «В Софии отразилось и древневосточное понимание Мудрости как гостеприимной хозяйки, построившей дом и приглашающей в него на духовную трапезу всех ищущих знания»<sup>2</sup>. Особая доброта, чуткость Сонечки, ее преданность близким укладываются в этот же контекст.

Героиня – хранительница Слова, библиотекарь, как и Соня из одноименного рассказа Т. Толстой, ставшего одним из претекстов повести. Девушка становится музой для избранника – известного художника, ее самоидентификация означена встречей с ним. До этого Сонечка, блуждающая в *подвалах/лабиринтах* библиотеки, живет идеями литературных персонажей: «Сонечкино чтение, ставшее легкой формой помешательства, не оставляло ее и во сне: свои сны она тоже как бы читала»<sup>3</sup>. Среди пристрастий героини – образы inferнальных Ф. Достоевского, «тургеневские барышни», красавицы И. Бунина, отмеченные софийными признаками. И сам подвал, откуда выходит Сонечка к мастеру – аналог крипты подсознания, где происходит символическая смерть, дано откровение или пророческая встреча. Путь Сонечки, начавшийся в «наивном» мире «сладостных романов», иронически указывает на сюжет пушкинской Татьяны – «русской Розенблют»<sup>4</sup>, пытающейся по книгам разгадать тайну избранника. Пушкин,

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. От имени к тексту // Имя: семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 15–28.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 71.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. М.: Эксмо, 2006. С. 8.

<sup>4</sup> Козлова С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск: СО РАН, 1996. С. 45–49.

его герои – идеальный вариант имен, наделенных мощной текстопорождающей активностью<sup>1</sup>.

Создание художественных произведений героиня Л. Улицкой воспринимает «как священнодействие», служит библиотеке/храму «отрешенно-монашески». В преданности книжному миру угадывается инфантильность «безмолвной души», что «спит, закутанная в кокон из тысяч прочитанных томов»<sup>2</sup>. Неразличение текста и «внетекстовой реальности», художественной игры и факта оборачивается безволием и безмолвием, собственные желания девушки парализованы «ощутимой авторской волей, заранее ей известной», что актуализирует мотив *спящей души – кокона*. В своих книжных пристрастиях Сонечка демонстрирует крайнюю степень наивности: «Второразрядного писателя Павлова, и Павсания, и Паламу считала в каком-то смысле равнодостоинными авторами – на том основании, что они занимали в энциклопедическом словаре место на одной странице»<sup>3</sup>, что сближает ее образ с трикстерскими фигурками Бенедикта и Оленьки-душеньки из романа Т. Толстой «Кысь» (2000)<sup>4</sup>.

Идея библиоклассики доведена до предельно гротескного выражения в повести В. Сорокина «День опричника» (2009). Заступница Руси – Государыня за «присуху» юного гвардейца одаривает ясновидящую Прасковью Мамонтовну (реплика в сторону мецената Мамонтова) «русскими книгами», которые и сжигают в печке. Соблазн словом и сексуальный соблазн уравниваются буквально. Безногая жрица – сказочная Баба-Яга костяная нога – «поджаривает» вместо «добра молодца» отечественную классику, ибо только книжные костры в холодном, пустом мире способны согреть: «Книги вперемешку с дровами березовыми – как всегда у ясновидящей. И рядом с камином – стопка поленьев да стопка книг»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Бологова М.А. Текст и смысл. Стратегии чтения. К.К. Вагинов «Козлиная песнь». В.В. Набоков «Дар». М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита». Новосибирск: Изд-во НГУ, 2004. С. 29.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 13.

<sup>3</sup> Там же. С. 9.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Софиологическая парадигма в творчестве Т. Толстой (на примере рассказа «Соня») // Литература. 2009. № 51 (2). С. 90–100.

<sup>5</sup> Сорокин В. День опричника: повесть. М.: Захаров, 2006. С. 128.

Само движение ясновидящей напоминает шуршание вползающей змеи: «Шорх, шорх, шорх. Это ноги ее по полу гранитному волочатся. Это *ее звук*». Лучше других в камине ведьмы горят роман «Идиот» Ф. Достоевского, «Анна Каренина» Л. Толстого и собрание сочинений А. Чехова.

Несамодостаточность духовного бытия героини Л. Улицкой подчеркивается в имени: не Соня – только *Сонечка*, не Душа, но только *душечка*, в деталях портрета. Девушка напоминает ожившую марионетку, нелепо собранную из разных частей: «долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиженным тощим задом». Юная Сонечка влюбляется в одноклассника, отличного «кукольной мордочкой», пародийный роман с «брутальным Онегиным» окружающие воспринимают как «интересный аттракцион». Сонечка, не понимающая принципов игры, остается чужда и женскому кокетству: «Те особые, женские глаза, которые подобно мистическому третьему глазу, открываются у девочек чрезвычайно рано, не то что были у Сони вовсе закрыты – скорее они были зажмурены»<sup>1</sup>. Мифология *Третьего глаза* включает идею игры, тайны смеха и солнечного света: «Рядом со смехом в мифе встает тема *одноглазого лица*», *одноглазие* – «*иноформа смеха*»<sup>2</sup>. Идея Третьего глаза соотносится с особой *мудростью* посвященного в масонских доктринах, что существенно в творчестве автора в целом.

Образ родителей Сонечки заставляет вспомнить тексты Н. Гоголя и А. Толстого. Мать героини, «до самой смерти носившая глупый паричок под чистой гороховой косынкой»<sup>3</sup>, обшивает нищих обывателей городка и более всего опасается «грозного имени фининспектора» – Ревизора. «Глупый паричок», гороховая косынка маркированы знаком шутовства, в традиционной культуре шута называли «гороховый» за пристрастие к «гороховым погремушкам», зеленому и желтому цветам. Мотив «глупого народца» связывает обитателей провинциального городка с персонажами сказки А. Толстого

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 13.

<sup>2</sup> Карасев Л.В. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. С. 107.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 8.

«Золотой ключик». Абсолютный злодей Карабас-Барабас, за которым маячит фигура Вождя, держит в ужасе «глупый народец», заставляет кукол избивать друг друга, швырять в огонь, единственное, перед чем тиран бессилён, – дар творчества. На тему «глупого народца» проливает свет финал второго тома «Петра», где беглый солдат Андрей Голиков скитается по нищему Валдаю, видит глупость, нищету мужиков и мечтает выйти к светлому городу в «голубом тумане», напоминающему мечту бегунов о Царстве Божием на земле<sup>1</sup>.

В тексте Л. Улицкой из этого мира-«балаганчика» Сонечку выводит пророческий случай – явление *мастера*. Встреча обоими воспринимается по аналогии с *инициацией*: Сонечка воскресает к новой жизни, её избранник – Роберт Викторович – рассматривает случившееся как «свершение судьбы». Героиня, лишённая интеллектуального блеска, наделена талантом слушателя, она удерживает в памяти всё сказанное, созданное мастером. В глазах художника возлюбленная предстает в образе огненной *Софии-Богородицы*, освещённой «огнедышащим светом керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке», пространство окрест матери, кормящей младенца, кажется «тропическим райским садом». Иронический стиль описания обеспечивает остранённая позиция автора, хорошо представляющего культурный контекст обыгрываемых мифологем.

Душевное пробуждение героини оказывается, однако, недолгим, после замужества плен библиотеки сменяет строгий домашний ритуал. Весь свой «непознано-религиозный пыл» иудейка Сонечка вкладывает в семейные заботы, недавние библиотечные штудии заменяют домашние хлопоты. И чем настойчивее заботы героини о близких, тем неизбежнее их разрыв с ней: жизнь Роберта Викторовича перемещается в мастерскую, дочь уезжает в Петербург. И, парадоксально, еврейская «мицва» – доброе дело – Сонечки связано с вхождением в дом *Чужого*, сироты Яси, разрушающей семью. Делая свой выбор, хозяйка руководствуется в том числе кажущейся

---

<sup>1</sup> Толстая Е. Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 2. С. 39.

любовью девочки к книгам: «Соню умиляло Ясино пристрастие к чтению»<sup>1</sup>. Приверженность образцу, *канону* в его различных вариантах (идеологическом, книжном, родовом) оборачивается внутренней стагнацией, к старости Сонечка из дома с садом вынуждена переехать в Лихоборы, она превращается в «толстую усатую старуху Софью Иосифовну», живет одиноко, «добровольно отдавшись литературному наркозу, в котором прошла ее юность»<sup>2</sup>. Начало и конец истории героини сходятся в *книжном лабиринте*.

В контексте нашей темы принципиальна ассоциация фигуры Сонечки с образами Татьяны Лариной и «тургеневскими барышнями», для которых пушкинская героиня есть *образ-метатип*<sup>3</sup>. В героине романа «Евгений Онегин» увидят «апофеоз русской женщины» (Ф. Достоевский), «страстотерпицу», отдавшую судьбу в руки мужчины (В. Розанов), воплощение страдающей «русской души» (Д. Ранкур-Лаферьер). В сюжете Сонечки роман с одноклассником – «брутальным Онегиным» – свернут, обыгрывается образ «изменившейся» Татьяны VIII главы – избранницы генерала. Л. Улицкая иронически дописывает «возможный сюжет» (С. Бочаров) классического текста, разворачивая историю «души России» в современность.

## 1.2. Судьба мастера. Творчество как фокус и откровение

Образ Роберта Викторовича в повести – структурообразующий. Он как *мист* – *искатель истины* – отправляется во *всесветное путешествие*, увлекаемый тайной творчества как Творения<sup>4</sup>. Черты *культурного героя* и *трикстера* в фигуре

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 49.

<sup>2</sup> Там же. С. 58.

<sup>3</sup> Печерская Т.И. «Ужель та самая Татьяна»? // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 2002. Вып. 5. С. 130.

<sup>4</sup> Ковтун Н.В. Мифология поиска истины в раннем творчестве Л. Улицкой // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2013. № 6. С. 75–85.

мастера тесно сплетены. Встреча с Сонечкой для бывшего зэка, названного в тексте «человеком из подполья», означает буквальное возвращение с «того света», обретение семьи, почвы. Здесь очевидна переключка с героем «Записок из подполья» Ф. Достоевского и, шире, с образом титулярного советника Поприщина: «Поприщин является прямым предшественником главного героя повести Достоевского “Двойник” и психологической двойственности всех ведущих героев автора “Записок из подполья”»<sup>1</sup>. Герой Достоевского бунтует против мира обыденного, против «хрустального дворца», «законов рассудка и истины» на том основании, что ему нельзя будет тайно язык «выставить»<sup>2</sup>. Неприятие прагматичного идеала Н. Чернышевского – отсылка и к знаменитой главе романа «Дар» (1937) В. Набокова, одного из ключевых для поэтики Л. Улицкой. Указание на известный аскетизм современных героев, их интерес к чтению актуализирует ироническую параллель с образами *Сонечки Мармеладовой* и *Раскольникова*, однако вместо Библии влюбленных сближает французская литература. Беседы с женой напоминают Роберту Викторовичу «касание к философскому камню», осознаются «волшебным механизмом очищения прошлого» – новым рождением. Сонечка и выступает в функции мифологического *помощника* героя.

Образ пушкинского генерала, иронически соположенный фигуре Роберта Викторовича, в романе нужен был для того, чтобы оттенить духовные достоинства дамы, постигшей соблазны высшего света, преодолевшей их. В тексте Л. Улицкой, напротив, однообразное бытие Сонечки, свободное от художества, оттеняет «неисчерпаемость биографии» мастера, в образе которого есть и онегинские черты. *Трикстерская* природа героя многократно подчеркивается: от портрета до линии судьбы. Роберт Викторович «был ростом мал, остро-худ и серо-сед», во всех перипетиях его не оставляла «звериная

---

<sup>1</sup> Купреянова Е.Н. Н.В. Гоголь // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 511.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. Полное собр. соч.: в 30 т. Л.: АН СССР, 1973. Т. 5. С. 120.



воля к жизни», витальность. Он был игрок и женолюб, в его биографии переплелись различные культуры, тексты, стили, времена, что отличает судьбу *пророка* – аналога мирового древа, задающего пространственную вертикаль, по которой небо сходит на землю<sup>1</sup>. Эта вертикаль проходит через пророка, и он сам оказывается сродни горе или древу как оси, связующей горнее и дальнее. История Роберта Викторовича напоминает «ломаную, как движение ослепительной ночной бабочки»<sup>2</sup>, заставляющей вспомнить и *набоковский код*, прежде всего новеллу «*Ultima Thule*» (1940), в которой древний миф о поиске и обретении истины соположен культуре XX в.<sup>3</sup>

В отличие от инфантильной Сонечки, Роберт Викторович наделен талантом мгновенно менять судьбу, следуя *иным путем*: «Он изменял и вере предков, и надежде родителей, и любви учителя, изменял науке и порывал дружеские связи, жестко и резко, как только начинал чувствовать оковы своей свободы...»<sup>4</sup>. Из человека-легенды, богемного французского художника, вернувшись в Россию (за предел европейского мира), он превращается в «голового человека» – зэка, позже – мастера декораций и, наконец, возвращает себе признание гения, постигающего тайну белого цвета, лежащего в основании мирового пейзажа. В образе художника акцентируются характерные для трикстера *черты лукавства*: оказавшись в лагере, он писал «портреты начальственных жен, делал по заказу копии с копий... Сами оригиналы были нищенскими образчиками падшего искусства, и Роберт Викторович, выполняя их, обычно развлекал себя каким-нибудь формальным способом, например, писал левой рукой»<sup>5</sup>. Полотна – копии копий – симулякры,

---

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2005. С. 180.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 16.

<sup>3</sup> Ковтун Н., Разумовская А. Nabokov's code in the early works by L. Ulitskaya: literary criticism and translation aspects // SGEM International Multidisciplinary Scientific Conference on Social sciences and Arts. 2017. № 3–5. С. 507–514.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 12.

<sup>5</sup> Там же. С. 17.

остраняющие реальность. Лагерный мир воспринимается как шутовской, вывернутый, но и мир вне колючей проволоки назван «перевернутым», где все прежние статусы несущественны. В этом пространстве *трикстер* – единственный, кому открыта перспектива пути, соединяющего осколки разрушенного бытия в *новый узор*. По воспоминаниям сына В. Набокова – Дмитрия, его отец имел особое пристрастие к узорам, которые он рисовал на салфетках где-нибудь за столом в Монтре. Д. Набоков считал, что нечто подобное («в более широком смысле») отражает суть набоковского художественного синтеза<sup>1</sup>, которому Л. Улицкая наследует.

За плечами Роберта Викторовича угадывается и самый знаменитый трикстер мировой культуры – *хитроумный Одиссей*<sup>2</sup>, которому покровительствовала сама Афина: «Он шарил в памяти и легко находил в ней мелкие и яркие детали: совершенно совиную морду официанта в гостиничном ресторане, чудесные плетеные туфли из палевой телячьей кожи, купленные в магазине с огромной синей вывеской “Гомер”, и даже имя этой барселонской девчонки вспомнил – Кончетта»<sup>3</sup>. Образ Одиссея подсвечивает фигуры избранных героев автора, прежде всего Медеи в романе «Медея и ее дети» (1996), которая «ощущала себя не менее чем Одиссеем»<sup>4</sup>. Притягательность «этого сомнительного героя», ловкача и оболъстителя, в том, что «он реализует собственную жизнь как дорогу. И его биография становится метафорой: жизнь, проведенная в борьбе с богами, в преодолении препятствий, жизнь, в которой подчинение судьбе гармонично сочетается с борьбой», – утверждает Л. Улицкая<sup>5</sup>. Одиссей мечтает о возвращении домой, к милой Итаке, Роберт Викторович, рискуя всем, возвращается

---

<sup>1</sup> Носик Б. Мир и дар В. Набокова. Первая русская биография. М.: Издательский дом: Пенаты, 1995. С. 383.

<sup>2</sup> Гаврилов Д.А. Царь трикстеров Одиссей // Реальный Мир. 2006. № 1. С. 198–210.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 21.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Медея и ее дети: роман. М.: Эксмо, 2005. С. 165.

<sup>5</sup> Улицкая Л. Священный мусор: поднимаясь по лестнице Якова (рассказы, эссе, интервью). М.: Изд-во АСТ, 2018. С. 50.

в Россию, буквально «за край света». Движение Одиссея, как и героя повести, есть движение по лабиринту<sup>1</sup>.

Связь Роберта Викторовича с «необыкновенно красивой проституткой» – *Кончеттой*, с которой он «купчески кутил всю барселонскую неделю», – акцентирует тот же мотив *поиска истины*, одно из воплощений которой и есть *женская красота* (образ «страшной красоты» Настасьи Филипповны в «Идиоте»). *Кончеттизм* (от итальянского «кончетти» – фокусы, штучки) непосредственно связан со стихией *солнца, смеха, игры*. За очертаниями прекрасной испанки проступают приметы древней богини плодородия – неистовой *Кибелы*, являющейся герою в решающие минуты судьбы. В момент знакомства с Сонечкой: «Кибела показала ему красный язык»<sup>2</sup>, «Кибела снова дразнила его красным острым языком, и ее веселая свита, составленная из непотребных, страшных, но все сплошь знакомых ему женщин, кривлялась в багровых отсветах»<sup>3</sup>. Повторяется ситуация Фауста как миста, которого дразнит языком *горгона Медуза*.

Символический дар – «красной шерсти маленькие носочки» (параллель с сандалиями *Персея*) – получает и новорожденная дочь Роберта Викторовича – Таня, ее сюжетная линия типологически соотнесена с мифологемой Кибелы, вплоть до любви к дудкам и свирелям, на чьи звуки «слетались толпы поклонников». Наконец, подруга и «двойник» «странной Тани», красавица Яся является перед влюбленным в нее мастером «с красной матерчатой сумочкой», как *Персей* за головой Медузы с сокрытой в ней истиной. В трагедии Гете роль Персея, забавляясь, играет *трикстер-Мефистофель*<sup>4</sup>. Образ Яси изначально маркирован inferнальными приметами, вплоть до ассоциации со *змеей*. «Острый бриллиант» на пальце Яси – знак

---

<sup>1</sup> Цивьян Т.В. Путешествие Одиссея – движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре: сб. ст. М.: РАН, Ин-т славяноведения и балканистики, 1996. С. 306–323.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

<sup>4</sup> Черненко И. Бес забавляющийся, или Игры, в которые играет Мефистофель // Известия Южного федерального университета. Филология. 2007. № 1/2. С. 76–79.

«секиры», прекращающей движение миста в момент наивысшего блаженства, как и в судьбе Фауста.

Сюжет испанского путешествия Роберта Викторовича отсылает и к «Запискам сумасшедшего» Н. Гоголя. Образ мастера пересекается с образом «испанского короля» Поприщина и персонажем его рассуждений – «хромым бочаром», который делает «прескверно» луну из «смоляного каната и части деревянного масла»<sup>1</sup>. Гоголевский текст обыгрывает известные гностические сюжеты, в том числе образ демиурга – «*жалкого ремесленника*», при создании человека «использовавшего всевозможные канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки»<sup>2</sup>. Начальник департамента, где служит Поприщин, награжден лицом, что «похоже несколько на аптекарский пузырек». В тексте Л. Улицкой возлюбленная художника – Яся – обладает всеми знаками неудачного творения: «прозрачная, вроде омытого аптечного пузырька», но именно в этом, вопреки классике, герой видит «прелесть маленькой рюмки». Одновременно подчеркивается функция Яси как *зеркала*, *щита* Персея, в который вглядывается мастер, пытаясь передать тайну Красоты.

Художественный, игровой талант Роберта Викторовича, его способность создавать модели ушедших эпох связаны с открытием нового жанра *бумажной архитектуры*. Бумажные композиции, задуманные как игрушки для дочери Тани, передают целые эпохи – от Античности, Средних веков до Нового времени, воплощая тот же мотив *всесветного путешествия* миста – искателя истины. Мастер начинает творение мира-балаганчика со «всякой мелочи» и заканчивает созданием целого народа, появляются «вырезанные из дерева животные, скрученные из веревок летающие птицы, деревянные куклы с опасными лицами»<sup>3</sup>. «Игра, выдуманная

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. III. С. 212.

<sup>2</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 205.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. М., 2006. С. 26.

когда-то для дочери, стала его собственной»<sup>1</sup>. Из шутовской затеи вырастает лабиринт декораций, каждая из деталей сопровождается «подписанными рядами арабских цифр и еврейских букв», значение которых для непосвященного закрыто. Мастеру, однако, «и в голову не пришло пускаться в объяснение этой несомненной для него связи каббалистической азбуки, сухого остатка его юношеского увлечения иудаикой и дерзких игр с разъятым и выворачиванием пространства»<sup>2</sup>. Разгадывая тайну Роберт Викторович, как и Фауст, обращается к тексту Каббалы, но оказывается в «тупике», выход из тупика – граница жизни и смерти<sup>3</sup>.

В этом контексте значим опыт софиолога В. Соловьева, увлекавшегося неоплатонизмом, Каббалой, магией<sup>4</sup>. В аналогичной логике исследователи рассматривают «Защиту Лужина» В. Набокова: перед первой игрой в шахматы отец Лужина предлагает сыграть ему в кабалу, в карты, что соответствует инициальному обряду, связывается с посвящением в масонскую ложу<sup>5</sup>. В тексте Л. Улицкой иронизируется нездешность созданных мастером городов, историческая Москва «отноюдь не казалась ему ни Афинами, ни Иерусалимом». Мотив таинственных городов с зашифрованными надписями дает почву для размышлений о строителях соборов, мифодраме мастера Хирама – ключевой для масонства, но сниженной автором за счет игрового контекста (города строятся для детской забавы). Образ строителя Хирама в поэтике Л. Улицкой – один

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 28.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Мифопоэтика сюжета о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Известия Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2014. Сер. 2: Гуманитарные науки. № 1. С. 233–248.

<sup>4</sup> Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*: в 2 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. С. 334.

<sup>5</sup> Хетени Ж. Лед, Лета, лужа: мост через реку. Масонский и дантовский код в романе Вл. Набокова «Защита Лужина» // *Sub Rosa*: сб. в честь Л. Силард. Budapest, 2005. С. 294.

из ключевых, находит развернутое воплощение в романе «Медея и ее дети» (1996)<sup>1</sup>.

Среди иных пристрастий героя Л. Улицкой как Мастера, жаждущего сорвать покров тайны, в разное время оказываются *математика, музыка, живопись, идеи экзистенциализма Л. Шестова*, знаменующие движение от истины к истине, в архитектонике которых актуализируются те или иные мотивы мифологического цикла истины. Роберт Викторович «близко сойдется» с Шестовым в Париже, книга последнего «Апофеоз беспочвенности» станет «опытом адогматического мышления». Беспочвенность для философа – состояние, когда истина как безусловный атрибут знания осознается ложью, заграждающей путь к истине как живой субстанции откровения – как действительности свободного личного, неповторимого сущего мышления. Преодоление «неповоротливости и тяжеловесности» человеческого сознания и открывает перспективу Истины. Потеря опоры для личности мучительна, но только так можно постигнуть, по Шестову, Высший Смысл<sup>2</sup>. В этом отношении история Роберта Викторовича есть реализация экзистенциальных идей великого философа.

Стихия игры выстраивает и *книжные предпочтения* мастера, в отличие от Сонечки – поклонницы классики, «он был совершенно равнодушен к русской литературе, находил ее голлой, тенденциозной и нестерпимо нравоучительной. Для одного только Пушкина неохотно делал исключение...»<sup>3</sup>. В сборнике «Священный мусор» (2012) эту характеристику Л. Улицкая почти дословно относит к образу В. Набокова. В интертекстуальном поле повести «Сонечка» жест означает равнодушие героя к общепризнанному опыту страданий русской души, укорененному в литературном каноне, ему предпочитают беззаконный праздник, изящный трюк – роман с Кончеттой. Пристрастие к образу *Пушкина* испытывает культура постмодернизма в целом.

---

<sup>1</sup> Ковтун Н.В. Интертекстуальная игра в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» // *Respectus Philologicus*. 2012. № 12 (22). P. 85–98.

<sup>2</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления. Л.: ЛГУ, 1990. С. 45–46.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 19.

Вопреки тем, кто в классическую эпоху боролся с поэтом и делал это во имя «жизни», побеждающей поэзию (Гоголь, Белинский), современная литература провозглашает красоту игры, выносит на свои знамена «веселое имя Пушкин». Пушкин собственно и создал, открыл контракт с мировой культурой, разгром которого в 1825 г. дорого обошелся стране.

Отталкиваясь от однообразной жизни советской столицы, художник творит собственный мир-театр, который никто не в состоянии отнять, никакой Карабас-Барабас. У «скучного и унылого государства» отвоевывается *индивидуальное пространство*, где бы теперь не оказался мастер – его сопровождает свой Монмартр: «По случайному стечению квартирообменных обстоятельств Роберт Викторович оказался вблизи московского Монмартра, в десяти минутах ходьбы от целого городка художников», его ателье «ничуть не хуже того последнего, парижского, мансарды на улице Гей-Люсак, с видом на Люксембургский сад»<sup>1</sup>. То, чего никогда не удалось бы достигнуть официальными путями, приходит «вдруг» как результат маневра гроссмейстера, трюка. Экзотическое окружение героя одновременно напоминает оживших персонажей его игр и реальных представителей отечественной культуры: «российский барбизонец, покровитель бездомных котов и побитых птиц, Александр Иванович К.» (возможно, художник А. Морозов), «плосконосый Гаврилин, любитель всех искусств» (видимо, композитор, ценитель музыкального фольклора В. Гаврилин) – воплощение балаганного Петрушки.

Соотнесенность творчества Роберта Викторовича с эпохой авангарда рождает ассоциацию с холстами *Дж. Моранди*, *Р. Фалька* и *К. Малевича*. Американский искусствоведческий журнал, где выходит статья о Роберте Викторовиче как «пионере художественного направления, изю всех сил расцветающего теперь в Европе», приписывает ему одну из работ Моранди, другая же картина мастера была «напечатана вверх ногами». В известной степени повторяется трагифарсовая история гениального рисовальщика Вени из романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». Судьба Роберта Викторовича

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 32.

отражает вехи биографии Фалька, близость образов свидетельствуют общая национальность, совпадение имен. Эксперименты с белым цветом, тайна «невыразимого», внутреннего звучания космоса, занимавшие Моранди и Малевича, угадываются в «белой серии» героя. В свете эстетики формализма обретает новый оттенок холодность героя по отношению к русской литературе – культура авангарда «особенно непримирима к литературности и слову. В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич», – свидетельствует В. Паперный<sup>1</sup>.

Желание художника воплотить духовную сущность вещей – софийность – сближает его технику с приемами *иконописи*. В период создания «белых полотен» мастер «сильно исхудал, но, сильно исхудав, лицом посветлел и стал как-то ласковее со всеми»<sup>2</sup>, однако «сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула, оставив сладкую боль приближения и свою полноправную представительницу такой сокрушительной прелести, что побеждала его усталость, и возраст, и всю изношенность плоти».

Вослед Фаусту, герой в конце пути оставляет идею «дела», труда во имя града земного и пытается передать тайну невысказуемого содержания, молчания и тишины, о которой тоскуют посреди больших городов. Смерть мастера в объятиях возлюбленной – воплощение сюжета *отсечения головы* Медузы с сокрытой в ней истиной: «Лицо умершего было темным, как бы оплавленным, и только сложенные на груди руки сверкали ледяной белизной того сорта, который Роберт Викторович называл белое-неживое»<sup>3</sup>. «Он лежал на животе, уткнувшись темным лицом в подушку. Яся так и не смогла его перевернуть»<sup>4</sup>. Здесь Л. Улицкая сходится с И. Гете, Ф. Достоевским, Л. Толстым и В. Набоковым в том, что отдельная судьба, развертываясь как «бесперывное

<sup>1</sup> Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 221–222.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 62.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Бедные, злые, милые: повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2005. С. 272.

<sup>4</sup> Там же. С. 62.



откровение», вбирает «высший миг», некое мгновение истины, предполагаемое у последнего предела, свидетельством чему и становится *отрезанная голова*. Мотив становится ключевым и в повести «Веселые похороны» (1992–1997), где умирающий художник напоминает расслабленного, обездвижен, живой остается только его голова с копной рыжих волос. Истина, невыносимая для человеческой природы, прорываясь в сознание, человеческое тело, сокрушает его.

После смерти Роберта Викторовича остается серия из пятидесяти двух «белых картин», вызывающая ассоциацию с *коллодой карт*, по преданию связанных с тайной мудростью Тамплиеров (карты Тарот означают «королевская дорога к мудрости»<sup>1</sup>) и *лабиринтом* Платона: «И стала образовываться целая анфилада белых лиц, так что одно уходило в тень другого, снова проступало, а лица эти были связаны каким-то оптически обдуманном способом между собой»<sup>2</sup>. В известной степени так осуществляется и авторский путь самопознания, самособирания как «поиск конструкторов собственного Я», формирование собственной ценностной сетки и личностной картины бытия<sup>3</sup>.

Сцена похорон героя решена в той же игровой стилистике, сочетает элементы театральной постановки и высокого ритуала, связанного с откровением истины. Народ приходит самый разный: «И представить себе было нельзя, сколько набежало людей на эти похороны», так спешат в предвкушении чуда, зрелища. Гроб с телом покойного окружен картинами: «Вдруг проснулось откуда-то солнце, болезненно-яркое, резкое, оно мешало, даже вмешивалось в Сонину работу. Холсты зеркалили, бликовали, и Соня попросила опустить казенные сборчатые шторы» как *покров тайны*. Когда картины развесили,

---

<sup>1</sup> Холл М.-П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. С. 467.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 53.

<sup>3</sup> Невельская-Гордеева Е.П. Психологическая техника самоопределения личности на материале художественной литературы // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 78.

солнце (знак истины) утихомирилось «и оказалось все на своих местах. И сам Роберт Викторович не сделал бы лучше»<sup>1</sup>.

Мотивы *зеркала, сцены, кулис* сюжетно переплетены с образами *покрова, молитвенной сосредоточенности* и *храма*. Ушедший предстает то в образе гениального гротескмейстера, предпринявшего неожиданный ход, подобно Лужину, Цинцинату или Мартыну из «Подвига» В. Набокова, выходящих из мира декораций к подлинной реальности, то библейского патриарха Иакова, праотца «великого народа» (Быт. 35:14). Похороны мастера, овеянные слухами и легендами, объединяют его почитателей и врагов, представителей официального советского искусства и «шпану, лианозовщину, авангард драный».

Один из друзей покойного называет его жену и любовницу – *Лия* и *Рахиль*, причем первой женой, вопреки традиции, поименована красавица Яся, страсть к которой вдохновила мастера на создание «белой серии» полотен. Образы Рахили и Лии отсылают к «Божественной комедии» («Чистилище», XXVII). Данте засыпает на Горе Чистилища и видит во сне Лию, которая собирает цветы и поет. «По традиции, утвердившейся в средневековом христианстве, этих двух сестер рассматривали как аллюгии деятельной и созерцательной жизни. Лия, у которой было много детей, обозначала активный путь к Богу, а Рахиль, родившая только одного сына, выступала олицетворением созерцательности»<sup>2</sup>. Это заключение истоками имеет постороения Августина, в которых Лия как первая жена Иакова сопоставляется с заботой о земном, ближнем, Рахиль же символизирует любовь к Господу, отличается ясным видением истины, с ее любовью связан дар искупления прегрешений. Для поэтики повести важно, что в русском символизме (В. Соловьев, А. Блок, Вяч. Иванов) София, «весело играющая» с мастером, вдохновляющая его, изображается рядом с Лией и Рахилью. Если София – «символ символов», «верховный принцип всякого единения, то именно в ней

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 63.

<sup>2</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 95.

и заключено первичное начало любви»<sup>1</sup>. В Софии происходит примирение неба с земным, божественного с тварным.

Одиннадцать «довоенных, парижских» работ Роберта Викторовича «разошлись по миру», легли в основание отдельных художественных направлений, подобно одиннадцати сыновьям Иакова, зачавшим новые племена. Портреты, созданные художником в разные времена, передают неповторимый узор человеческих судеб, но вместе очерчивают абрис его собственного бытия, процесс самопознания. Как «тексты в тексте» они воплощают диалог мастера с *Софией Премудростью* – Дамой рисующей. Метафора «веселой игры» Софии с художником (воспринятая через «палимпсестную» ткань как бы просвечивающих сквозь друг друга идей: от Ницше, романтиков и до ветхозаветного учения о Премудрости) заставляет и само творчество воспринимать как по своей природе «веселое», *трикстерское* занятие.

### 1.3. Женщины-трикстеры – специфика образной репрезентации

Историю героя обрамляют судьбы трех женщин, любовь которых символизирует три жизни Роберта Викторовича. Истоки женского треугольника – в мифологической парадигме о поиске и обретении Истины – отсылают к мотиву перевоплощения Маргариты в «Фаусте». В период близости с мастером каждая героиня получает в качестве подарка собственный *портрет*, связанный с *узором* из жизни и смерти. Модус портрета, выступающего в роли *покрова*, *щита Персея*, *эгиды Афины*, неоднозначен, он скрывает и открывает истину. Сонечка, спасшая героя из «преддверия ада», увидев рисунок, испытывает потрясение: «Портрет был чудесный, и женское лицо было благородным, тонким, нездешнего времени. Ее, Сонечкино, лицо. Она вдохнула в себя немного воздуха – и запахло холодным морем»<sup>2</sup>. Изображение, однако, скрывает тайну,

---

<sup>1</sup> Быстров Н.Л. К пониманию образа Софии Премудрости в поэзии Вячеслава Иванова // Русская литература. 2019. № 2. С. 128.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 15.

героиня, вглядываясь «в легкие извилистые линии рисунка», замечает, что он перестает «обозначать женское, а тем более ее собственное лицо». Запах моря, гладь воды отсылают к мотиву светящегося покрыва океана первоматерии живых существ, который стремится разгадать и Фауст: «Я истину понял живую / Вся жизнь из воды происходит». Чертеж первосущностей, восходящий к этому же мотиву, видит во снах и героиня романа «Казус Кукоцкого» (2000) «Елене иногда хотелось бы высказать мужу свои соображения о “чертежности” мира, о снах, которые снились ей время от времени, – с чертежами всего на свете: слов, болезней, даже музыки...»<sup>1</sup>.

После создания портрета жены, Роберт Викторович пишет дочь Таню, рождение которой пробуждает в нем дух игрового творчества. Мастер старается уловить этапы взросления девочки, передать, вслед В. Набокову, мгновение, когда куколка превращается в бабочку: «Со всех стен благотворно смотрели ее чудесные портреты во всех детских возрастах. И эти портреты смягчали Танино недовольство собой»<sup>2</sup>. С образом «странной Тани» связан мотив *самопознания художника* как одного из путей к истине. Девушка – «alter ego» Роберта Викторовича, «портрет героя в юности», хранительница его тайны как подлинного имени, изначальной сути.

Перед Пасхой мастер открывает красоту *белого*, лежащего в основании разноцветья мира – пишет красавицу Ясю. «Роберт Викторович писал быстро. И хотя она была рядом с ним и это было важно для художника, это не была работа с натуры. Он словно впитал ее в себя и теперь только заглядывал в свой тайник»<sup>3</sup>. Так «щит Персея», «зеркало ведьмы» («Фауст»), «портрет» превращается в творчестве Л. Улицкой, вслед В. Набокову, в *зеркало памяти*. Мастер, подобно Гумберту Гумберту, создает образ Яси/Лолиты в собственном сознании. Пытается остановить мгновение, что не имеет отношения к счастью или семейным радостям – есть чистое наслаждение,

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Казус Кукоцкого: роман. М., 2005. С. 78.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 32.

<sup>3</sup> Там же. С. 53.

тайна. «Белые портреты» открывают в земной, пошловатой девочке неповторимость первообраза, знание о котором дано извне, игрой случая. Художник старается передать внутреннюю связь между основными человеческими чувствами, между цветом и звуком, что подвластно только гениям ценой огромных усилий. В образе героя «Лолиты» критика подчеркивает те же черты *трикстера*<sup>1</sup>. Вослед Гумберту Гумберту, Роберт Викторович преображает свою страсть к нимфетке художественными средствами, уходит от прежних приемов классики в сторону игры, эксперимента. Все женские изображения в повести особым образом связаны друг с другом, подобно зеркальным отблескам, теням, образуют некий «*путь*».

С дочерью героя связывает особая духовная, интеллектуальная близость, вплоть до привычек: «Оба они любили этот вечерний парк, ценили молчаливое взаимопонимание, тайное подтверждение их не высказанного вслух заговора против Сонечки»<sup>2</sup>. Сопряжение непохожих друг на друга людей в одной *двойнической* чете заставляет вспомнить и тропический потенциал той же *кончеттистской метафоры* – метафоры с оттенком оксюморона. Стягивание воедино различных с точки зрения возраста, пола, статуса типов имеет оксюморонный характер. В этой удвоенной фигуре возникает «странная непосредственность»<sup>3</sup>.

Образ Тани, как некогда Сонечки, ассоциируется с пушкинской героиней, актуализируется текстопорождающий потенциал имени Татьяны Лариной. Героиня Л. Улицкой отличается стремлением к уединению, «странной задумчивостью», ей нравятся «старинные материнские платья», «подвязанные в талии блеклым кашемиром», однако романтические чувства девушку не интересуют, только голая техника любви.

---

<sup>1</sup> Долгова Н. Традиции театральной народно-смеховой культуры в романах В.В. Набокова «Камера обскура» и «Лолита» // Вестник Рязанского государственного университета им. С. Есенина. 2013. № 4 (41). С. 92–100.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 42.

<sup>3</sup> Лахманн Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 351.

Пушкинская Татьяна, став повелительницей света (как головы горгоны Медузы), разгадывает тайну демонической маски Онегина и присваивает ее себе, оставив избранника чахнуть и «умирать», героиня Л. Улицкой оказывается случайной свидетельницей тайны отца – его романа с Ясей. Открытие оборачивается для девушки нервным срывом, истериками, максимальным напряжением сознания, заставляет оставить дом, самой встать на путь поиска истины.

История пародирует тот же сюжет о горгоне Медузе, во время соития с Посейдоном случайно оказавшейся в храме Афины с сокрытой в нем тайной Творения. Примечательно портретное сходство Тани с классическим изображением Медузы: «Вокруг узкого лица, как зрелое, но не облетевшее еще одуванчиковое семя, держались стоячие упругие волосы, не продираемые гребнем, не заплетающиеся в косички»<sup>1</sup>. «Ее длинное лицо с тонким в хребте носом, в сильно вздыбленных кудрявых волосах, узкие светло-стеклянные глаза были на редкость притягательными»<sup>2</sup>, заряженная атмосфера окрест Тани «искрит мелкими разрядами». Через весь текст проходит сравнение образа героини с бегущим жеребенком, что выстраивает ассоциацию с *крылатым Пегасом*, рожденным из шеи Медузы: «Резкая, размашистая Таня двигалась шумно, с невоспитанной свободой жеребенка»<sup>3</sup>. Окрест девушки царит атмосфера творчества, одно ее присутствие пробуждает в окружающих разнообразные таланты, что отвечает мифологии Пегаса.

Дочь Роберта Викторовича, в отличие от матери – наивной Сонечки, изначально следует игровой стратегии бытия: «Ровесников привлекала также Танина манера постоянно играть: с книгой, карандашом, с собственной шапкой. В ее руках постоянно происходил маленький, заметный только ближайшему соседу театр»<sup>4</sup>. В истории девушки значим мотив игры на флейте, отсылающий к образам богини Кибелы и средневекового менестреля: «На шаткие звуки Таниной флейты

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 28.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

<sup>3</sup> Там же. С. 41.

<sup>4</sup> Там же. С. 33.

стягивались войска поклонников». Роберт Викторович, бывший в свое время центром интеллектуального мужского братства, понимает, что происходящее окрест дочери «было то самое, чем и его молодость была заряжена, но под знаком иной стихии, женской, столь ему враждебной, да еще с поправкой на обнищавшее, выродившееся поколение...»<sup>1</sup>. «Деревянная музыка», которую Таня выдувает из флейты, открывает в ее поклонниках дар, девушка становится центром братства поэтов, музыкантов, скоро прославившихся на Западе. Один из них «высоким петрушечьим голосом пел первые песни новой подпольной культуры». Даже бытовая обстановка, вещи в комнате героини наделены неповторимыми чертами, звуками, ее пианино/шарманка открывает «тайну индивидуальности вещи», ассоциирующейся в мире Л. Улицкой с даром В. Набокова.

Вослед жизненной стратегии отца, игра определяет судьбу Тани, становится тотальной. Девушка играет звуками, прикосновениями, буквально телами возлюбленных: «Однажды, заигравшись с пальцами и губами своего приятеля Бориски, к которому бегала списывать домашние задания по математике, она обнаружила некий предмет, ей не принадлежащий, который чрезвычайно увлек ее»<sup>2</sup>, – но не испытывает подлинного чувства. Подчеркнутая сексуальность, элементы трансгендерности в образе героини укладываются в ту же парадигму *божественного Трикстера*: «Совокупность различных путей – герметическое пространство, удача и неудача – герметическая субстанция, ее превращение, через “открытие и кражу” в герметическое искусство (не без хитрости), в сокровища, любовь, поэзию, и всевозможные способы избежать узких рамок закона, обычая, обстоятельств, судьбы – все это не просто психические реалии. Это то, что составляет мир вокруг нас, и, в то же время, мир, который открывает нам Гермес»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 36.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

<sup>3</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 264.

В облике Тани заметны и иконографические черты. Само ее рождение чудесно, ибо «матка у Сонечки была так называемая детская, недоразвитая и не способная к деторождению, и никогда больше после Танечки Соня не беременела, о чем горевала и даже плакала»<sup>1</sup>. У девушки «длинное лицо с тонким в хребте носом», очертания которого напоминают *иконный лик*. Наконец, комната Тани, «выходящая затейливым окном в сад, на старую яблоню с раздвоенным стволом» воспринимается окружающими как райское пространство, где царит свобода самовыражения. Сообщество юных дарований выступает зеркальным отражением единения «свободо-мыслящих» («эпикейрес»), в котором прошла юность Таниного отца. Как некогда ум, быстрота реакции Роберта Викторовича отшлифовываются в беседах с женой, так самосознание Тани осуществляется в монологах, адресованных подруге Ясе, с которой она близко сошлась в вечерней школе. Причем последняя, вслед Сонечке, ничего не понимает из сказанного. Красота девушки кажется Тане плодом усилий собственного воображения. Она «гордилась Ясиной красотой, как будто сама ее придумала и нарисовала».

Если Таню загадала и выпросила у Провидения мать (дочь оказалась «точь-в-точь такой, как Соня ее задумала»), то Яся – производное «игры в бисер». Образы подруг составляют *близнецную пару*, что подтверждено на всех уровнях текста: от атрибутов, вкусовых пристрастий до символического родства – для Сони «незнакомая девочка приобретала черты Тани...»<sup>2</sup>. Сцена первого свидания Яси с Робертом Викторовичем пародирует роды: «Из огромной Сониной ночной рубахи выглядывала маленькая светлая голова на короткой шее»<sup>3</sup>. Истина (Красота), которую художник пытается разгадать всю жизнь, *рождается* не в метафорическом, а в буквальном, точнее, в мифологическом смысле слова. Рождается сразу готовая,

---

<sup>1</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология. С. 30.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.



как Афина из проломленной Гефестом головы Зевса, или как Пегас из шеи Медузы, или как Ева, вырванная ребром из грудной клетки Адама, заставляя опытного художника столбенеть, терять рассудок, дар речи. Истина вне земной логики, момент истины нельзя вычислить, представить, что утверждал Ницше и показал в «Ultima Thule» В. Набоков. Истина скорее «забавна» – «смех обезьянка истины», «достойна гомеровского смеха»<sup>1</sup>. Ужасной, опасной делает ее внеположенность человеческому рассудку.

Размытость, кукольная природа Яси, как и Лолиты В. Набокова, многократно подчеркивается: «Маленькая, как будто на токарном станке выточенная из самого белого и теплого дерева» с «новенькой кожей лица» и разболтанной походкой марионетки. До встречи с Таней девушка остается «в чулане при школе», как некогда Сонечка в подвале библиотеки. Чулан, подвал – аналог пустыни или пещеры – место инициальной смерти. Роберт Викторович сопрягает образ избранницы с подобием зеркала, с прозрачной рюмкой, «белой эмалированной кружкой», «белой фарфоровой сахарницей» и белыми цветами. Мотив фарфоровой белизны сочетается с образами лунного света и холода: «Никогда не видел он такой лунной, такой металлической яркости тела», что указывает на фигуру *Лилит*, почитающейся в Каббале духом ночи, соблазнительницей мужчин. Лилит выступает древнейшим воплощением *женщины-трикстера* (*trickstara*, по терминологии М. Юрич), своевольной и самодостаточной<sup>2</sup>. Ее изображают в облике *крылатого демона, змеи* или *совы*. Не случайно память мастера хранит образ «совершенно свиной морды официанта в гостиничном ресторане», где он кутил с куртизанкой Кончеттой. Любовный треугольник: Роберт Викторович, Яся, Сонечка соотнесен с персонажами романа В. Набокова: Гумберт Гумберт, Лолита, ее мать.

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 249.

<sup>2</sup> Jurih M. Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature. London: Greenwood Press, 1998.

Образ Яси (от внешности до стратегии поведения) маркируют те же черты куртизанки. Личные обстоятельства жизни героини словно подталкивают к греху: «Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло»<sup>1</sup>. Центральный гностический миф повествует о «душе, которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху»<sup>2</sup>. Сюжет спасения художником грешной души, «затонувшей жемчужины» (белизна – лейтмотив женского образа), стержневой в культуре символизма<sup>3</sup>, иронически обыгран в отношениях Роберта Викторовича и Яси. Девушка двигается за кулисами жизни от благодетеля к благодетелю, ее поведение маркируют черты пошлости и наивности одновременно, усиленные сравнением с Марфинькой из «Приглашения на казнь» (1935–1936). «Прозрачность» облика Яси соответствует кукольному окружению Цинцината. Через призму банальной маски девушка воспринимает и Роберта Викторовича, дорожит его сходством с «американским актером», знакомым ей по картинкам в глянцево-м журнале.

Принцип *зеркала* (портрета) выстраивает не только отношения, роли, но и *библиотечные пристрастия* героев. Душа Сонечки воспитана идеалами классики, ее дочь Таня читает «только фантастику, как зарубежную, так и отечественную». Ясю же влечет глянец, банальные картинки, что указывает на *культуру симулякров*, лишенную самостийного значения, но сохраняющую игровую привлекательность. Дуэт Тани и Яси подсвечен образами Татьяны Лариной и Аси Тургенева, на что указывает созвучие имен, детали портрета. Приметы Аси, мечтающей походить на пушкинскую Татьяну, умалчивающей о судьбе истинной матери, заметны в чертах обеих героинь. В этом ряду пристрастие дочери Сонечки к кашемировой шали, ее упорное нежелание «подойти под общий уровень», а также

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 39.

<sup>2</sup> Афонасин Е. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002. С. 206.

<sup>3</sup> Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография – Рефлексия – Письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 97–120.

сиротство, необычайная гибкость Яси, самолюбие, двусмысленность положения в доме художника. Автор подчеркивает сходство облика Яси с кинематографическим воплощением Марины Влади «в знаменитом в тот год фильме “Колдунья”», девушка следует за избранником «колдовски ступая детскими резиновыми ботиками в его следы». Происходит смена регистра повествования, связанного с приемом трикстиризации и банализации жизни через призму массового искусства кино. Автор использует этот регистр и в других текстах: «Веселые похороны», «Медея и ее дети», «Искренне ваш Шурик» (2004).

Решаясь покорить столицу, Яся устраивает омовение/крещение в туалете Казанского вокзала: «Намочив серое железно-дорожное полотенце в раковине общественной уборной Казанского вокзала, раздевшись донага на глазах очумелых азиаток, клубящихся в этом смрадном месте, она обтерлась с ног до головы, достала из той же клетчатой сумки завернутую в две газеты, давно хранимую для этого случая белую блузку с оборкой на воротнике, переделалась, и бросив полотенце в ржавую проволочную корзинку, пошла завоевывать Москву»<sup>1</sup>. Сцена обыгрывает несколько сюжетов: рождение Афины из головы Зевса и выход марионетки из чулана на сцену. Афина – метонимия головы Зевса, не просто наказывает Медузу, завладевшую истиной, но охотится за ее головой, которая и после смерти («отсечение головы») сохраняет тайну, а потому и способ ее сокрытия – смертельную *опасность взгляда*.

В этом контексте обращает на себя внимание странный взгляд Яси: «Глаза ее были опущены, пока она не вскидывала утяжеленные тушью ресницы, чтобы вымолвить, именно вымолвить со смиренно-королевской интонацией своей покойной матери» слово<sup>2</sup>. Тяжелые веки, скрывающие взор, связь с образом покойницы, заставляют вспомнить сюжет «Вия», где актуализировано «масонское алхимическое учение о подземном жизненном духе» – Вие, «сочетающем в себе железо и “корни”»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 45.

<sup>3</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. С. 121.

Сравнение вносит дополнительные коннотации в семантику образа героини, соединяющего элементы дерева (кукла) и металла. В роли Зевса иронически выступает Роберт Викторович, привыкший после лагеря спать, «накрутив себе на голову полотенце», Яся и прорывает «пелену», похищая тайну.

Красавица появляется в доме Сонечки накануне Нового года, готовится к визиту, «как полководец перед решающим боем», наряд к празднику шьет «молитвенно и сосредоточенно». Подражая истории Золушки, является к праздничному столу в платье старинного покроя из «холодной на ощупь и горячей на глаз, какого-то ошпаренного цвета тафты», вызывая у собравшихся за столом художников столбняк, оторопь. Комизм ситуации усилен несоответствием образа скромницы и ее вполне прагматических целей, желанием обзавестись новым благодетелем: «Именно они, эти взрослые самостоятельные мужчины, и нужны ей были для разгона, для взлета, для полной и окончательной победы»<sup>1</sup>. Образ Яси последовательно обставляется *приметами бестиария*, создается из шипящих, она говорит «шепелявым шепотом», моет «шершавые школьные коридоры», ее сопровождает «шелест дешевого шелка», «шуршание конфетных бумажек», создающие эффект движения змеи. В финале повести у героини открываются родственники в Польше, которые «как черт из табакерки» вынырнут после смерти мастера, подобно Мефистофелю или «пушистому чертику», что висит в столовой Лужина.

Наряды Яси, напоминающие змеиную кожу, всегда одного покроя, поражают пестротой. Ее излюбленное занятие до близости с мастером – «свернувшись клубком», лежать у ног «усевшейся в позе лотоса» Тани, выдувающей «неверную музыку на флейте». Воспроизводится сюжет Персея и Медузы, сниженный за счет ассоциации с цирковым магом, заклинающим змею. Мотив змеиной корзинки – символики горгоны Медузы – актуален и в «Веселых похоронах»<sup>2</sup>. При встрече с Ясей

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 44.

<sup>2</sup> Ковтун Н.В. Игра как способ миропостижения в повести Л. Улицкой «Веселые похороны» // Русская литература. 2013. № 1. С. 210–217.

Роберт Викторович чувствует себя буквально «ужаленным», девушка остается на ночь в «угловой комнате», окутанная ранними сумерками. Мотив жала, остря, угла – один из ведущих в образе, восходящий к мифологии «секиры» Персея, пришедшего за головой Медузы. В романе А. Королева «Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе» (2000) зашифрована та же мифологема поиска мудрости, тайны Творения, спроектированная в условия кризисной современности, когда загадку богов вынужден решать «маленький человек» с незавершенным сознанием, допускающим различные варианты самоосуществления.

Фарфоровая белизна лица, плеч повзрослевшей Яси, атмосфера шипящих отсылают к фигуре Элен из «Войны и мира» Л. Толстого<sup>1</sup>. Роберт Викторович, однако, прозревает в избраннице юную Наташу Ростову, «про которую говорил единственный русский гений – “не удостаивает быть умной”». Метаморфоза затрагивает и литературные пристрастия мастера – в начале повести русским гением назван Пушкин, в финале – нравоучительный Л. Толстой, которого так ценит Сонечка. Любовь к Ясе сближает мудреца и его наивную жену. Интересно, что Л. Толстой в одной из редакций романа наделяет героев устойчивыми зоологическими чертами, подчеркивает сходство центральной героини с козой/бестией<sup>2</sup>. В варианте Л. Улицкой с козой сравнивается Яся, впервые вышедшая к новогоднему столу, как Наташа Ростова в бальную залу: «Вырез платья был глубоким, и козы ее груди, прижатые одна к другой, образовывали нежную дорожку вниз»<sup>3</sup>. Заметим, *коза, сова и змея*, атрибутирующие образ Яси, – устойчивые приметы богини Афины.

---

<sup>1</sup> О параллелях с творчеством Л. Толстого см.: Лариева Э.В. Толстовские мотивы «света» и «белизны» в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Кормановские чтения: ст. и матер. межвуз. науч. конф. Ижевск: УдГУ, 2008. Вып. 7. С. 329–336.

<sup>2</sup> Толстая Е. Игра в классики. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 44.

Все соблазны и утраты, связанные с появлением Яси в доме художника, оказываются, однако, плодотворными для судеб его обитателей. Роберт Викторович и Таня, пережившие личное потрясение, открывают для себя новый путь. В момент первой близости с красавицей художник, как и Гумберт Гумберт, переживает миг блаженства, который отзывается в нем картиной из детства, когда открывается музыка сфер, гармония мироздания. Он «запрокинул голову и увидел, что все звезды мира смотрят на него сверху живыми и любопытствующими глазами, и тихий перезвон покрывает небо складчатым плащом, и он, маленький мальчик, как будто держит на себе все нити мира, и на конце каждой звенит пронзительный мелкозвучный колокольчик, и во всей этой гигантской музыкальной шкатулке он и есть сердцевина, и весь мир послушно отзывается на биение его сердца»<sup>1</sup>.

Страсть становится причиной создания «белых картин», каждая из которых есть новая грань таинственного *лабиринта*, расширяющего здешнее пространство. Наперсница Яси – Таня, оставив дом, отправляется в Петербург. Город и есть *северо-западный предел* русского мира, связанный в мифе с сокрытием головы Медузы. Героиня легко осваивает иностранные языки, становится сотрудницей ООН, буквально реализуя одну из ключевых функций божественного Трикстера/Гермеса – функцию *психопомпа*. Она не случайно поселяется в Швейцарии, куда уезжает князь Мышкин Ф. Достоевского, потрясенный столкновением с Медузой – «страшной красотой» Настасьи Филипповны. Швейцария связана с первоначалом истории князя, его «швейцарский, пастуший взгляд» оттеняет российский опыт, полный загадок и потрясений.

Положительная оценка роли *змея-искусителя*, открывающего «спящему» Адаму тайну познания, маркирована мифологией гностиков<sup>2</sup>. В этой парадигме иначе акцентируется

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Сонечка: повести и рассказы. С. 47.

<sup>2</sup> Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. С. 105.

софийный инструментарий женского образа. В момент первой близости с художником Яся буквально заменяет собой рулон бумаги в его руках, обыгрывается аналогия София – «столп», разработанная в философии П. Флоренского: София «то огненным, то облачным столпом ведет к Стране Обетованной, в “жизнь вышнюю”»<sup>1</sup>. Одно из наречений Софии – «Чистая Честнейшая»<sup>2</sup>, что иронически акцентирует сравнение героини с прозрачными предметами, пузырьком, рюмкой. В этом смысловом поле и знаменитые строки Н. Заболоцкого: «Что есть красота/ И почему ее обожествляют люди?/ Сосуд она, в котором пустота,/ Или огонь, мерцающий в сосуде?». Л. Улицкая парадоксальным образом заставляет ценить и образ самой пустоты-зеркала как бессознательного в русском мышлении, одним из авторитетнейших выражений которого стала София. Все женские образы в той или иной мере соотношены с идеей Софии – символом «пограничного» существования, в котором модернисты прозревали «свет» души в ситуации «распутья», и она же – путеводительница Лии и Рахили, «направляющая их ко “второму рождению” через гибельное для всякого обособленного “я” соприкосновение со всеобщим “темным днем”»<sup>3</sup>.

Поэтика повести, выстроенная на принципе *зеркальности*, обыгрывания культурных, литературных мифов, отнюдь не исчерпывается иронией. В сближении противоположностей, приращении новых смыслов архетипических образов автор открывает свой «путь»-лабиринт с постоянно «кристаллизующимися» гранями. Как и в поэтике В. Набокова<sup>4</sup>, «*кристалл*», «*лабиринт*» являются ключевыми для метоописаний в прозе Л. Улицкой. Не случайно кристалл в форме серпа украшает

---

<sup>1</sup> Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. С. 356.

<sup>2</sup> Там же. С. 359.

<sup>3</sup> Быстров Н.Л. К пониманию образа Софии Премудрости в поэзии Вячеслава Иванова. С. 130.

<sup>4</sup> Гришаква М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 205–228.

руку красавицы Яси, явление которой знаменует момент инициации. Истории персонажей выстраиваются по той же модели – как пути к новой грани, за которой отражается другой путь или образ, представший в новом свете. На уровне предметного заполнения пространства это связано с постоянным описанием *дверей, окон, переходов, портретов (зеркал)*, к которым двигаются герои. На сюжетном уровне модель организуют повторяющиеся мотивы, когда персонажи сталкиваются с *двойниками*, отражениями, подходят к одной и той же грани, но с другой стороны и, соответственно, «видят» образ, лицо, знакомую ситуацию иначе. Так, Сонечка прозревает в собственном свадебном портрете загадку первоматерии; Роберт Викторович, рисуя возлюбленную, пытается разгадать тайну Красоты; Яся предстает в «белой серии» как «снежная королева», «дама с камелиями» и «дева».

В текстах автора двойники оказываются едва ли не значительней оригиналов: «В варианте мифа о близнецах-соперниках Улицкую чаще интересуется второй близнец, соотносимый с подражателем творцу, трикстером»<sup>1</sup>. Модель «кристалла» открывается и в стратегии чтения как смыслопорождающей игры, когда герои наделяются знаковыми именами, обладающими текстопорождающей функцией: «текст Сонечки», «Татьянин текст», «текст Яси/Аси» по аналогии с «Зининым текстом» В. Набокова. Самые перспективные открытия герои делают на границе, подлинный мастер как *гениальный трикстер* способен открыть новую оптику, расширить пределы бытия. Именно этот дар так ценит в поэтике В. Набокова сама Л. Улицкая, прекрасно понимая, что смысл невозможно открыть, его можно только искать. Акт чтения обретает тогда черты герменевтической задачи, ответ на которую всегда в неожиданной плоскости, требует оценить остроумие самой жизни, «маленькие шутки вещей», – по выражению автора<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Побивайло О. Близнечный миф в рассказе Л.Е. Улицкой «Второе лицо» // Филология и человек. 2008. № 2. С. 116.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Священный мусор: поднимаясь по лестнице Якова (рассказы, эссе, интервью). С. 46.



## 1.4. Философия игры в повести «Веселые похороны»

Повести Л. Улицкой «Сонечка», «Веселые похороны», роман «Медея и ее дети» составляют своеобразный триптих, единство обеспечивают сквозной герой – *мист* – искатель истины, общие мотивы и образы. Символами мироздания в текстах выступают «кристалл» в единстве многообразия граней, фигуры «пазл» (набоковские «пузеля»), пестрый, меняющийся «узор в окошечке калейдоскопа», указывающие на идею алеаторики, когда мир осознается как сумма случайностей, в которых «заложено большое богатство возможностей. Как стеклышки в калейдоскопе»<sup>1</sup>. Для игрового сознания человека рубежа XX–XXI вв. игра, творчество – один из доступных путей постижения бесконечного, через которые «мир человека превосходит границы его реального существования»<sup>2</sup>.

В «Веселых похоронах», как и в «Сонечке», статус избранника получает *мастер*, «ловец, гонящийся всю жизнь за миражами формы и цвета». Автор подчеркивает близость образа героя фигуре Лужина, с детства увлеченного «правильно и безжалостно развивающимся узором», через который следовало пройти как «сквозь хрустальный лабиринт возможных дедукций к единственному сияющему выводу»<sup>3</sup>. Трикстер, игрок, как и в произведениях В. Набокова, выступает проводником авторских идей<sup>4</sup>. Его образ структурирует художественный мир повести, выделен на фоне идей *ортодоксального раввина* и *православного священника*, чей опыт ограничен догматом. «Но скажу еще, опять с другой стороны: в сущности, у меня никогда не было выбора...» – признается Реб Менаше<sup>5</sup>. Парализованный Алик, вослед Фальтеру В. Набокова, суть воплощение

<sup>1</sup> Улицкая Л. Казус Кукоцкого: роман. С. 445.

<sup>2</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 77.

<sup>3</sup> Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 8.

<sup>4</sup> Жиличева Г. Фигура фокусника в русской прозе 20–30 гг. XX в. // Новый филологический вестник. 2007. № 1 (4). С. 131–136.

<sup>5</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 86.

головой Медузы<sup>1</sup>, тайну которой пытаются разгадать окружающие: «Самым живым в нем были волосы, рыжие, праздничные, густой щеткой вперед, да раскидистые усы, которые стали великоваты его исхудавшему лицу»<sup>2</sup>. В этой же парадигме женский угодник Шурик («Искренне ваш Шурик»), уронивший на ногу «палеонтологическую редкость – зуб мамонта» – иронический прообраз зуба мудрости. Р. Грейвс истолковывает «зуб» и «глаз», украденные Персеем у грай, одновременно как талант предвиденья будущего (зуб мудрости) и дар тонкости восприятия, поэзии. Тогда сам Персей есть воплощенный Гермес, обладатель тайного знания, покровом для которого стала маска Медузы, отразившаяся в очертаниях театральной маски<sup>3</sup>. Отсюда любовный сюжет в произведениях Л. Улицкой обязательно смыкается с сюжетом познания.

Путь Алика в повести «Веселые похороны» корреспондирует с сюжетами Одиссея и Фауста, он стремится открыть первоначальный «узор» бытия, смысл жизни и смерти. При этом ни одна из готовых истин не кажется ему убедительной. Историю художника знаменует поездка в Индию «за древней мудростью», откуда он привозит «корзинку для змей» – травестийный вариант головы Медузы. С образом Горгоны в мировой культуре связывается и нарратив женской девиантности, инаковости, когда героини выходят из границ, предусмотренных для них патриархальным обществом, устоявшимися ролевыми предпочтениями<sup>4</sup>.

Мастер постигает истину в строгих законах математики, ищет гармонию в музыке, но мистические произведения Скрябина звучат «механистично и убого». Усвоение живописного опыта модерна (Моранди, де Кирико, Кандинский, Малевич)

---

<sup>1</sup> Козлова С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». С. 57–64.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 7.

<sup>3</sup> Грейвс Р. Мифы древней Греции: пер. с англ. М., 1992. С. 190.

<sup>4</sup> Zajko V., Leonard M. Laughing with Medusa. Oxford: Oxford University Press, 2006.

делает собственные произведения художника «необязательными»<sup>1</sup>. Он разочаровывается и в слове, и в звуке, и в «теории сухой», если цитировать Гете. Выход из тупика равнозначен завершению первого акта пьесы жизни, Алик оставляет Россию, отправляется путешествовать по Европе и Америке. В финале повести все линии его странствий сходятся в пределах сказочно прекрасной Руси: «И вдруг Ирину прожгло: он как будто никуда и не уезжал! Устроил ту Россию вокруг себя. Да и России той давно уже нет. И даже неизвестно, была ли...»<sup>2</sup>. Так намечена параллель с судьбой В. Набокова и И. Бунина, сохранившего Россию «антоновских яблок» в эмиграции. Не случайно с «тремя антоновскими яблоками, запрещенными к ввозу» отправляется покорять Америку возлюбленная Алика – Валентина. Путешествие по Европе суть блуждание среди отражений в надежде уловить тень, следы смысла, отразить их на холстах.

Движение героя соответствует мифологическому *циклу истины*: от «книжной мудрости» до познания природы, тайн жизни, смерти, воскресения. Мастер открывает географические *узоры* разных стран, ни одной из них не отдавая предпочтение, он «стоял между ними как третейский судья – и не мог быть лучшего судьи»<sup>3</sup>, что соответствует позиции *пророка* и *трикстера* – обитателя пограничья. «Он никогда не чувствовал необходимости принимать чью-то сторону, он стоял на своей собственной стороне, и это место позволяло любить всех равно»<sup>4</sup>. Это качество транскюльтуризма, бытия на перекрестках различных культур, идентичностей отличает, по мнению исследователей, современного художника как такового: «Their India, Russia or Africa is on a bookshelf or in a museum rather than in reality. If in Goethe's idea of world literature, a literary text as a reservoir of foreign experience travelled long distances and was translated into different cultures, today it is often the writer himself or herself who travels and becomes a translated individual, forever

<sup>1</sup> Бологова М.А. Современная русская проза: Проблемы поэтики и герменевтики. Новосибирск: НГУ, 2010. С. 124.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 178.

<sup>3</sup> Там же. С. 137.

<sup>4</sup> Там же. С. 138.

hybridizing and creolizing his/her initial culture(s) with the new ones in the process of double translation»<sup>1</sup>.

В диалоге представителей различных вер Алик занимает ту же позицию «над схваткой», сравнивая свою миссию с ролью мудрого Саладина. Появление служителей религиозных культов в комнате умирающего травестирует мотив *открывающихся врат*, за которыми ожидается visio. Функции покровы символизируют двери огромного грузового лифта. Беседа раба-бая и отца Виктора с художником напоминает сеанс психоанализа и «исповедь наоборот»<sup>2</sup>. Протагонисты высшей воли признаются герою в сокровенном, испытывают трепет, головокружение как при столкновении с *горгоной Медузой*. После завершения беседы Реб Менаше «вдруг почувствовал головокружение. Он склонился над Аликом со всей высоты своего роста и стал прощаться»<sup>3</sup>.

Завоевав «внешнее» пространство, «как тело новой любовницы», герой проникает в самую утробу природы. Во время посещения ночного рыбного рынка в Нью-Йорке он наблюдает «невиданные морские чудовища» и «змеистые существа с такими милыми мордочками, что невольно на ум приходили русалки, и нечто промежуточное, про что невозможно было сказать, что оно – животное или растение». «И вся эта тварь при белом свете фонарей переливалась синим, красным, зеленым и розовым, и некоторые еще шевелились, а другие уже зачоченели»<sup>4</sup>. Картина морских чудовищ ассоциируется с образом *головы Медузы* и *узором калейдоскопа*, собранным из разноцветных стеклышек. Изменчивый узор не улавливается ни в одной из известных систем координат, ибо все варианты игры столь же непредсказуемы, сколь темен для смертного замысел Творца. На вечерних площадях города Алик

---

<sup>1</sup> Tlostanova M. Transcultural tricksters beyond times and spaces: decolonial chronotopes and border selves // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 2–3. С. 16.

<sup>2</sup> О близости психоанализа и религии: Kristeva J. Au commencement était l'amour.: Psychanalyse et foi. P., 1985.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 87.

<sup>4</sup> Там же. С. 120.

с возлюбленной встречают И. Бродского, стихи которого связаны с передачей экзистенциального опыта, основанием общности переживания времени. Исследователи соотносят его поэзию с попыткой передать узор мироздания, с игрой линий на глади воды как первосущности<sup>1</sup>.

Путешествие героя-миста включает и «загробное странствие», ему являются образы умерших: «Тени, мелькавшие на обочине размытой дороги, были смутнознакомыми. Некоторые напоминали древние силуэты, другие были человекоподобны». Алик умирает, пережив момент высшего блаженства, когда вокруг него собираются друзья и близкие: «Он знал сейчас, что не было у него в жизни ничего лучше этих бессмысленных застолий, когда пришедшие к нему в дом люди объединялись вином, весельем и добрым отношением в этой самой мастерской, где и стола-то настоящего не было – клали ободранную столешницу на козлы»<sup>2</sup>. Первоначальный чертеж мироздания, следы которого мастер пытается уловить всю жизнь, проступает в изнанке его век/покрова: «На матовом черном фоне, на изнанке век извивались яркие желто-зеленые нити, образуя ритмичные орнаменты, подвижные и осмысленные»<sup>3</sup>.

Текст, явивший жизненный итог художника, динамичен и оптимистичен. Путь героя, прошивающий различные пространства, открывает мир как магический кристалл, разные грани которого сходятся в момент откровения. Автор и сам не скрывает интертекстуальных швов произведения. Повесть подсвечена сюжетами античной и библейской мифологии, мировой классики, искусства эпохи модерна, значимы живописный и кинематографический коды. Акцентируется масскультовская составляющая произведения – ключевые сцены имеют выход как в высокое искусство, так и в пределы балагана, цирка, «мыльной оперы», что обеспечивает дуалистический эффект.

---

<sup>1</sup> Плеханова И. Преображение трагического. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2001. Ч. I: Метафизическая мистерия Иосифа Бродского.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 89.

<sup>3</sup> Там же. С. 80–81.

Таинство крещения, о котором договариваются в туалете (прием снижения американского кинематографа), воспринимается как «какая-то глупость, театр» и «любовная игра»; госпитализация обреченного – «небольшой спектакль»; исповедь – «цирк какой-то». Раввин приходит к умирающему «в шелковой водевильной шляпе» с «черно-белой маскарадной бородой». Похороны уподоблены вернисажу, где вдова выступает в роли эффектной модели на подиуме. Этот же принцип связи различных граней бытия, «высокого» и «низкого», позволяет открыть и обратную перспективу: от анекдота, шутки к поэзии.

Слова батюшки о присутствии Третьего (Христа) в ситуации исповеди («между нами есть Третий») наталкиваются на внутренний протест мастера: «Не чувствовал он никакого третьего. И вообще третий – персонаж из анекдота», но рождают и тоску по чуду: «И отсутствие этого самого присутствия он переживал с такой остротой, с какой и присутствие переживать, кто знает, возможно ли...»<sup>1</sup>. В романе «Казус Кукоцкого» образ Третьего подсвечивает любовный сюжет, в момент близости герои открывают, «что между ними есть Третий. Женщина узнала его первой. Мужчина – мгновение спустя»<sup>2</sup>. Задача современного автора скромнее, чем мог себе позволить писатель-романтик или модернист, устанавливающие контакты то с Богом, то с дьяволом. Л. Улицкая обращается к современнику, стремится примирить человека с существующим порядком вещей, творящего – с миром, отсюда значимость иронического контекста, по поводу происходящего иронизируют нарратор, избранный герой, сами персонажи.

Основное напряжение действия связано с идеей преодоления смерти. В тексте перекодируются *евангельские мотивы*, что свойственно новейшей литературе в целом (Т. Толстая, Л. Петрушевская, В. Шаров, А. Королев, М. Шишкин и др.). Само положение художника, неподвижное тело которого, прикрытое простыней/плащаницей, распростерто на ложе, напоминает сюжет Снятия с креста. Происходящее укладывается в трехдневный

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 73.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Казус Кукоцкого: роман. С. 445.

срок. Умиравший напоминает ребенка: «Алик лежал на широкой тахте, такой маленький и такой молодой, как будто сын самого себя»<sup>1</sup>, ему даны вещие сны и видения. В мастерской художника поселяется «бездомный эмигрант», «у него было видение, что Христос сейчас в Америке и он должен Его разыскать. И он искал, гоня по Центральному парку с утра до вечера. А потом его кто-то надоумил, и он отправился в Калифорнию, к другому такому же, но к американцу – не то Серафим, не то Себастьян, – тоже, говорят, был сумасшедший, еще и монах...»<sup>2</sup>.

Речь, видимо, идет о сюжете *св. Себастьяна*, в православной традиции почитаемого как св. Севастьян. Тайно приняв христианство, он во время казни единоверцев старается укрепить их словом. В этот момент собравшиеся видят Юношу в окружении Ангелов, который благословил Себастьяна, сказав: «Ты всегда будешь со Мною». В тексте Л. Улицкой образ паломника сочетает черты избранника и «чокнутого», развернут и в сторону сюжета Валентины, вынужденной для отъезда из страны заключить фиктивный брак с американцем, оказавшимся геем, сбежавшим в Калифорнию с новым другом. Мотив гомосексуальности, важный в жизнеописании св. Себастьяна, подчеркивает принцип цитатности в создании мужских образов повести.

За телом Алика приезжают «два добрых молодца и их добренький начальник», напоминающий «облысевшего Чарли Чаплина»<sup>3</sup>. Образ пародийно развернут и в сторону Иосифа Аримафейского – «человека доброго и правдивого» (Лк. 23:50–56), получившего согласие Пилата на погребение тела Христа. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) намечен образ «альтернативной Голгофы», далеко отстоящей от официального места паломничества, сюда каждый идет своим путем, недалеко могила, «приготовленная Иосифом Аримафейским для себя и своих родственников»<sup>4</sup>. Иронический

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

<sup>3</sup> Там же. С. 187.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик: роман. М.: Эксмо, 2008. С. 541.

пафос в романе снят, история героя основанием имеет реальную человеческую судьбу, подкреплена «документальными» свидетельствами.

В финале повести мотив Воскресения разрешается как *чудо* и *фокус* одновременно. Голос умершего звучит с магнитофонной ленты, что на уровне авторского повествования не отменяет значимость произошедшего: «Каким простым и механическим способом он разрушил в одно мгновение вековую стену, бросил легкий камушек с того берега, покрытого нерастворимым туманом, непринужденно вышел на мгновение из-под власти неодолимого закона, не прибегая ни к насильственным приемам магии, ни к помощи некромантов и медиумов, шатких столиков и вертлявых блюдецек... Просто протянул руку тем, кого любил...»<sup>1</sup>. После смерти герой является жене Нинке, чей образ маркируют черты Марии Магдалины, – длинные волосы, укрывающие тело, излучающие сияние (нимб), характерное положение у ног избранника, тело которого она натирает целебной настойкой из трав: «Следующий после крещения день Нинка не выходила из спальни, лежала, обхватив Алика за ноги, и никого туда не пускала»<sup>2</sup>. По преданию, Мария Магдалина помазала миром ноги Спасителя, стала первой, кто увидел его Воскресшим (Ин. 20:11, 16–17). В этом контексте художник предстает как раз в роли Третьего, о незримом присутствии которого говорил батюшка: «Алик сделал, как обычно, нечто необычное: три дня тому назад был живой, потом стал мертвый, а теперь занял какое-то третье, странное, положение»<sup>3</sup>.

Интертекстуальное поле образа включает и отчетливо инфернальные признаки. В восприятии батюшки умирающий сравнивается с «расслабленным», в его облике подчеркиваются рыжина, сходство с Наполеоном: «Он сам был из породы людей мало спящих, как Наполеон»<sup>4</sup>. Путь Алика, как и путь

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 207.

<sup>2</sup> Там же. С. 170.

<sup>3</sup> Там же. С. 210.

<sup>4</sup> Там же. С. 118.



Роберта Викторовича из повести «Сонечка», противоположен идеалу страдника, полон измен, крутых поворотов, необязательных связей, соблазнов и обманов – это «кривой путь» *трикстера*. Всех своих женщин он «звал зайками и кисками», что напоминает сюжет «мыльной оперы» и банальный шлягер конца 1990-х гг. Неподвижно лежащий парализованный герой уподоблен марионетке, балаганному Петрушке – излюбленному герою эпохи модерна. «Файка тискала длинную вялую куклу, изображавшую Алика. Эту пророческую куклу когда-то подарила ему на день рождения приятельница Анька Крон, проживающая ныне в Государстве Израиль. Алик подавал за куклу реплики»<sup>1</sup>.

Любовь к прекрасным дамам, сексуальная энергия, вплоть до отождествления с образом фалла, как ключевая особенность трикстера, сближают образ Алика и с фигурой православно-го батюшки: «Да, ужасный женолюб, мне почти все женщины нравятся, – признался священник. – Моя жена мне постоянно говорит, что, если бы не мой сан, я был бы донжуан»<sup>2</sup>. В одержимости женской красотой признается и монах Даниэль Штайн: «Я думаю, что мои обеты спасли мир от большого ловеласа, потому что мне очень нравятся женщины»<sup>3</sup>. Героиня романа «Искренне ваш Шурик», готовясь соблазнить мужчину, просит о помощи Богородицу.

Овладение девами оборачивается откровением тайн пространства<sup>4</sup>. Алик «быстро обживал новые места, узнавая их закоулки, подворотни, опасные и прекрасные ракурсы, как тело новой любовницы»<sup>5</sup>. Мир, преображенный в фокусе игры, обретает полноту, праздничность: «Мир был благосклонен к нему. Он приезжал в распухший от дождей Кейп-Код, и вылезало дрожащее солнышко; он проходил мимо яблони, и выжидавшее этого момента яблоко падало к его ногам просто так,

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 65–66.

<sup>2</sup> Там же. С. 69.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. С. 182.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста – 81: Тезисы симпозиума. М.: Наука, 1981. С. 55.

<sup>5</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 135.

в подарок»<sup>1</sup>. Мотив познания коррелирует в поэтике Л. Улицкой с *мотивом соблазна*, получающим гностический акцент. Если мастерская Алика напоминает «проходной двор», сцену, где нет ни дверей, ни порогов, то положение остальных героев связано с углом (в транскрипции Ф. Достоевского). Майка «сидела на корточках в углу», музыкальная группа южноамериканских индейцев облюбовала «себе угол». Ирина, приехав в Америку, живет «в крохотной квартирке», Валентина – «в низком подвале». «В мастерской, в уголке, сжалась Джойка с сереньким Достоевским, все ждала, не позовут ли ее дежурить»<sup>2</sup>. В углу остается и «корзинка для змей» – древний символ мудрости и ужаса. В финале повести жена Алика Нинка «стала как корзинка. Для змей».

Образы обитателей углов отмечены *мотивом куклы*, символизируют видимость, но не сущность бытия. Знахарка Марья Игнатьевна – «толстуха с мягким, как будто тряпчным лицом», Валентина с «лаковым матрешечьим лицом», Фаина «крепкая, как щелкунчик, с деревянным лицом и проволочной белесой соломой на голове». Новизна Нового Света подчеркивается через мотив декораций: «Он казался Алику новеньким в буквальном смысле этого слова. Старые, в три обхвата, деревья были выстроены из молодой и крепкой ткани»<sup>3</sup>. Мастер, подобно режиссеру, и выводит марионеток из кулис, напоминая героя из рассказа В. Набокова «Набор» (1935). Он придумывает куклам биографии, сочиняет истории, не случайна его любовь к яркой одежде, жесту, хлесткой фразе. Вашингтонские галерейщики безошибочно признают за Аликом дар «гениального модельера». Миссию Пигмалиона оттеняет роль *Аликино* из «Божественной комедии» Данте (на что указывает и созвучие имен). Так, «суперинтенданту» Клоду, буквально сборщику налогов/квартплаты, герой сочиняет прошлое: «И Алик допридумал ему биографию, уверял всех, что тот великий карточный шулер, попался, сидел

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 136.

<sup>2</sup> Там же. С. 161.

<sup>3</sup> Там же. С. 137.

в турецкой тюрьме и бежал на воздушном шаре...»<sup>1</sup>. Неоригинальность истории, отсылающей к сюжету Ж. Верна, отнюдь не умоляет ее значимости, напротив, в соединении с мотивами «бостонского чаепития» и крещения, маркирующими бытие самого художника, усиливает пафос свободы, своеволия личности, пронизывающий текст.

Если мастерская Алика, расположенная на крыше небоскреба, высшая точка мироздания, то его низ теряется на ночных площадях Нью-Йорка: «Вообще этот город потрясающий. В нем есть все. Он город городов. Вавилонская башня. Но стоит, и еще как стоит!»<sup>2</sup>. Образ вертикали дублирует в повести шахта лифта, переход на следующий этаж/уровень напоминает правила компьютерной игры и обряд инициации. Отец Виктор делится с художником: «Мужское содержание веры – брань. Помните ночную борьбу ангела с Иаковом? Война за самого себя, подъем на следующий уровень. В этом смысле я эволюционист. Спасение – слишком утилитарная идея, не правда ли?»<sup>3</sup>. Образ патриарха Иакова, ставшего прародителем израильтян, подсвечивает судьбы ключевых героев Л. Улицкой, в романе «Даниэль Штайн, переводчик» сюжет Священного Писания вплетен в размышления автора-повествователя, становится ключевым для понимания взаимоотношений человека и Бога-Отца. Бог «бросает человеку вызов – борись! Он играет с человеком, как снисходительный отец с отроком-сыном, побуждая его напрягать силы, тренируя душу. И, конечно, улыбается в метафизическую бороду»<sup>4</sup>.

## 1.5. Женские образы в свете мотива оборотничества

Различные этапы бытия символизируют в «Веселых похоронах» возлюбленные мастера: *белая, красная, черная*, что связано с древнейшими представлениями об основных моментах

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 141.

<sup>2</sup> Там же. С. 116.

<sup>3</sup> Там же. С. 71.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик: роман. С. 660.

человеческой жизни – *зачатии, рождении и смерти*<sup>1</sup>. Со стихией жизни ассоциируется «розовая и толстая» Валентина, с тайной смерти – Ирина Пирсон, за ней проступает контур женщины-вамп, амазонки. Полубезумная Нинка в дымке золотых с проседью волос покоряет своей детскостью, беззащитностью. Ее область – абсолютный «верх», мансарда художника. Женские судьбы цитатны, их роль определена связью с мастером. Героини наделены сходной жестикой, позами, нарядами («майки с дыркой на плече», «длинные индийские юбки, метущие пол» носит в первые годы эмиграции Ирина, после смерти Алика «длинную индийскую юбку» надевает Валентина), историями, зачин и итог которых – встреча с мастером. Все изображения маркируют приметы, связанные с культурой Индии, откуда Алик и привозит «корзинку для змей», отмечены символами *змеи, граната* (яблока) и *лилии*, – знаками соблазна и познания.

Полнотелая Валентина в ярко-красном белье, живущая «в низком подвале», изучающая табуированную лексику, мастерски, подобно ведьме, танцующая на углях («Темные пятки ее выдывали такую резкую дробь, как будто она затаптывала эти горячие угольки, вывалившиеся из печки»), путешествует с Аликом по ночным кабакам и рынкам («чрево города»). Маркер красного указывает на связь героини с богиней плодородия, покровительницей городов – Кибелой и наследующей ей Деметрой. В повести «Сонечка» мастеру накануне свадьбы мерещится пляшущая богиня – воплощение архаической маски *горгоны Медузы*, дразнящей высунутым языком, с клыками, обвитой змеями. Завершается линия Валентины эротической сценой в ванной, чернокожий «жилистый индеец» заставляет ее пережить чувство полета, невесомости: «Происходящее нисколько не напоминало ничего из того, что она испытывала в жизни, и это было потрясающе»<sup>2</sup>. Образ индейца отсылает к одному из наименований Кибелы – Индейская мать<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Грейвс Р. Белая богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. М.: Прогресс–Традиция, 1999. С. 118.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселье похороны: повесть. С. 219.

<sup>3</sup> Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 283.

Так, в повести ситуация соблазна, греха разрешается обретением свободы, мгновением счастья.

На эти же карнавальные площади, по которым путешествуют Алик и Валентина, «метро вдруг выплюнуло толпу элегантных мужчин и причесанных женщин, носивших на себе лучшую обувь, прекрасные деловые костюмы и духи этого сезона»<sup>1</sup>. Описание клерков перекликается с образом успешной Ирины, чья внешность поражает «журнальной безукоризненностью». Сравнение героини с жемчужиной («Жемчужина, настоящая жемчужина», – подумал Лева»), голубкой («Она сияла на фоне черных смокингов как белая голубка»), украшение на ее голове «с черным шелковым бантом в натуральных жемчужинах по краю» соотносится с образом Софии – Вечной Женственности, «затонувшей жемчужины» – в мифологии гностиков. Не случайна связь Ирины с цирковой культурой (потомственная акробатка), насыщенной эротизмом<sup>2</sup>. С мотивом «ошибки», греха, падения связано и устойчивое положение всех героинь на белом грязном ковре, когда-то принесенном Аликом с помойки, – знаком жесткой реальности. Классический сюжет спасения мастером заблудшей души – «затонувшей жемчужины» иронически отмечает отношения мастера и его избранниц.

Художник не пытается пересоздать женщину, он как «гениальный модельер» *декорирует ее облик*, выводит из кулис на сцену жизни. Возлюбленные предстают в его глазах как в зеркале такими, какими им хотелось бы себя видеть, но вряд ли удастся стать. В предсмертном видении Алика лица и предметы стали текучи, и это отражение выявило новые связи между предметами: «Угол комнаты был взрезан одинокой старой ложкой, грязные белые стены бодро разбежались от нее в разные стороны. Это движение стен сдерживала женская фигура, сидящая на полу по-турецки и касающаяся затылком зыбкой стены»<sup>3</sup>. В видении воплощен образ *мира-«кристалла»*

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 123.

<sup>2</sup> Буренина О. Эротика на манеже советского цирка // Russian Literature. 2012. № LXIX-II / III / IV. P. 329–340.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 25.

с разбегающимися гранями, в основании которого Вечная Женственность. Если художник обыгрывает истории окружающих, то Ирина Пирсон – его собственную. Она пытается разгадать тайну мастера, который «ухитрился прожить почти два десятилетия беззаботной птичкой, работая легко и потаенно»<sup>1</sup>. Героиня оплачивает могилу на еврейском кладбище, устраивает судьбу его картин – «создает отца своему ребенку».

Образ Ирины – опытной акробатки – изначально маркируют черты *трикстера*: талант *оборотничества*, умение пройти по грани, выбирая неожиданный «кривой» путь: «О себе она говорила: я ставила на всех лошадок, в том числе и на еврейскую»<sup>2</sup>. Именно *акробат* демонстрирует в цирке относительность «верха» и «низа», которые меняются местами, суть его игры – «переворот неба и земли, которые символизируются его головой и ногами; пространственная вертикаль оказывается обратимой, ее векторы – равнозначными»<sup>3</sup>. Именно этот сдвиг, момент переворота законов серьезного мира – ключевой в игре, а не ее итог, переходящий в новую серьезность, только противоположного плана. Предприимчивый ум героини приносит удачу и гей-паре циркачей, с которыми она дебютирует в Нью-Йорке, и Леве Готлибу, и самому Алику, работы которого, как «плененных детей» Израиля (по слову раввина), Ирина освобождает от власти американских галерейщиков.

Карьера героини в Новом Свете начинается с кукольных представлений: «А потом сшила пять тряпичных кукол, надела их на руки, на ноги и на голову, и заработки их совсем уж устроились»<sup>4</sup>. Число пять имеет принципиальное значение в повести, действие которой открывает встреча у постели художника пяти женщин, обликом напоминающих марионеток: «Баб в комнате было пять». Сюжет развернут в сторону

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 60.

<sup>2</sup> Там же. С. 48.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2005. С. 322.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 182.

«Защиты Лужина» В. Набокова. Юный герой должен оставить родительский дом ради обучения в гимназии, на железнодорожной станции он подходит «к стеклянному ящику, где пять куколок с голыми висячими ножками ждали, чтобы ожить и завертеться, толчка монеты; но это ожидание было сегодня напрасно, так как автомат оказался испорченным, и гривенник пропал даром»<sup>1</sup>. В повести Л. Улицкой, напротив, марионетки активны, следуя движениям гибкого тела циркачки, за номером наблюдает Алик, как некогда юный Лужин за «хрустальным лабиринтом» – прообразом пещеры Платона<sup>2</sup>.

Особый статус Ирины подтвержден ассоциацией с образом мага, заклинателя змей, фокусника. Бросая вызов избраннику, юная героиня выходит из *окна* комнаты, двигается по краю крыши на руках, перебирая горлышки пустых бутылок, как по одной из граней «кристалла». «Медленно, царапая носками туфель затвердевшее от страха небо, Ирка добралась до последней бутылки, ловко поджала ноги, села на крышу и соскользнула вниз по хлипкой водосточной трубе»<sup>3</sup>. Жест героини пародирует финал «Защиты Лужина». Гениальный шахматист выходит в «звездообразную дыру окна», стараясь освободиться от авторской воли, выйти из текста. «Бунт персонажа» вряд ли удачен, вместо сверкающей бездны перед ним разворачивается плоскость – квадраты шахматной доски: «Он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним»<sup>4</sup>. Ирка же, выпорхнув из окна, оказывается под куполом блоковского балаганчика: «Острые носки ее туфель замерли на фоне лилового неба. Те, кто сидел лицом к окну, увидели стоящую на руках Ирку и замолчали»<sup>5</sup>. Образ «лилового неба» – ироническая отсылка к поэтике символистов, прежде всего А. Блока, опыт которого ценит В. Набоков. По поводу «лиловых миров», «лилового сумрака» ирони-

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 15.

<sup>2</sup> Жиличева Г. Фигура фокусника в русской прозе 20–30 гг. XX в. С. 133.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 29.

<sup>4</sup> Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 152.

<sup>5</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 28.

зировал И. Бунин<sup>1</sup>. Мотив лиловых облаков и лилий отличает художественную манеру позднего Клода Моне, перенесшего операцию на глазах, изменившую его восприятие цветовой гаммы, что Л. Улицкая учитывает при создании образа Нинки как «дамы с камелиями».

Фигура Ирины – «затонувшей жемчужины» (на белых джинсах девушки остались «два темных пятна во все ягодицы») ассоциируется с идеями Лилит/Лолиты и сказочной *акробатки* Суок – «чудесной легконогой девчонки», решившей покорить страну Трех Толстяков, где она – только кукла. Дар любви, отпущенный им с Аликом, воплощают мотивы *звона* и *чуда*: «Бог послал их друг другу для первой любви, и они все делали по-честному, без халтуры, до звона в небе»<sup>2</sup>. После трюка на крыше между влюбленными, однако, «кончилось все самое хорошее». Ирина уходит с модным писателем, который во время ее фокуса «рассказывал байку об украденной генеральской шинели и сам себе похохатывал»<sup>3</sup>. История разворачивается в сторону сюжета гоголевской «Шинели», писатель и «возвращает» бунтующую героиню в пределы текста, буквально на мостовую, лишив шинели как души.

В эмиграции Ирина меняет имя, профессию, статус, образ жизни, из легконогой акробатки превращается в успешного адвоката – Ирину Пирсон. Ее попытка «вернуться и переиграть» сюжет, то есть присвоить авторские функции, терпит фиаско. Случайные встречи с Аликом в Америке отмечены стилистикой обреченности. Стоит героям сблизиться: «Им не хватало двадцати четырех часов в сутки. Все было стеклянным и прозрачным. Земли под ногами не было»<sup>4</sup>, как отношения обрываются по воле рокового случая – вернуться в рай не дано, можно только открыть свою *собственную землю*, что и совершает мастер на холстах. В этом он близок равшину,

---

<sup>1</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. Ю.В. Бондарева, О.Н. Михайлова. М., 1988. Т. 1. С. 296.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 28.

<sup>4</sup> Там же. С. 183.



знающему тайну своей земли: «Внизу, под горой, синел Киннерет, и именно здесь он обрел глубокое чувство благодарности Всевышнему – христианин, несомненно, назвал бы его фарисейским – за выпавшую ему счастливую долю служения и познания, за святость его земли, которая многим представляется всего лишь грязным и провинциальным восточным государством, а для него была несомненным средоточием мира»<sup>1</sup>. Мотив открытия своей земли как убежища – один из ключевых в современной русской прозе в целом: от «Новых Робинзонов...» (1989) Л. Петрушевской до «Авиатора» (2016) и «Оправдания Острова» (2021) Е. Водолазкина<sup>2</sup>.

Близость судеб Ирины и Алика символизирует миф о Сизифе. В истории героини воплощена та часть предания, что связана с наказанием Сизифа, играющего волей богов: «А я зачем таскаю свои кирпичи, зачем беру препятствия, зарабатываю кучу денег? Как это нехудожественно... Оттого, дружок, что тебя со мной не было? А где ты был?»<sup>3</sup>. Финализирует сюжет героини сказочный мотив, отмеченный через детали фокуса. Ей дарована «английская золотая рыбка» – богатый адвокат, обещающий исполнить желания, что с учетом иронической коннотации финала пушкинского текста вряд ли оптимистично. В истории Алика обыгран вариант бунтующего Сизифа, сумевшего бросить вызов неизменному, превратить собственные похороны в пир.

Встреча героя с Ириной *Пирсон* на вернисаже в Америке знаменует начало его болезни и смерть. Алик предсказывает собственное будущее, сопровождая слова фокусом: «Он левой рукой взял ее за пиджачную пуговицу с толстым, как курица, орлом, резким поворотом оторвал ее, подбросил и поймал. Потом раскрыл ладонь и мельком взглянул на сияющего орла: “Придется сказать тебе одну вещь”. Правая рука его

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 93.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» // *Literatura*. 2018, № 60 (2). С. 76–92.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 208.

висела как неживая. Лево́й он прижал Ирину́ густо-русу́ю голову, волосок к волоску причесанную, с черным шелковым бантом в натуральных жемчугах по краю, и шепнул ей на ухо: «Ирка, я скоро помру»<sup>1</sup>. В этот момент героиня «ощутила прикосновения узкого и тонкого металлического лезвия под ложечкой», как укол «секиры». Оторванная пуговица с орлом – символ *отрубленной головы*, указание на судьбу пророка, которому открылся свет. Ирина, разгадавшая тайну мастера, умеющего «художественно жить», является, подобно Персею, за его головой (характерно и созвучие имен). С ней дочь Тишорт как щит, «зеркало Афины», в котором Алик видит собственное отражение.

В описании девочки усилены черты сходства с юным Лужиным: замкнутость, неуклюжесть, презрительное отношение к миру взрослых, внутренняя тайна – дар. Автор подчеркивает недетскую серьезность героини, она умна, много читает, не боится отстаивать собственный взгляд. Такая сосредоточенность, инаковость, ретушированность женского начала характеризуют поведение *женщины-трикстера*<sup>2</sup>. Для отчуждения сильных, необычных героинь уже в древности, считают современные исследователи, использовали девиантные нарративы и отпугивающие образы, прежде всего *Медузы* и *Бездны*<sup>3</sup>.

На майке Тишорт «люминесцентная надпись на неизвестно каком языке: “PIZDEC”». Это же слово – последнее, сказанное умирающим Аликом: «Да, еще хотел сказать: я хочу, чтобы было весело. Все. Пиздец»<sup>4</sup>. Блестящая надпись – символическая секира, «адамантов серп». После смерти мастера Тишорт «вытащила старые картины, разгребла двухлетнюю пыль, соображала

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 11.

<sup>2</sup> Karkulehto S., Leppihalme I. Deviant Will to Knowledge: The Pandora Myth and Its Feminist Revisions // Deviant women: Cultural, Linguistic and Literary Approaches to Narratives of Femininity / Eds. Tiina Mäntymäki, Marinella Rodi-Risberg, Anna Foka. Frankfurt am Main, 2015. P. 69–91.

<sup>3</sup> Introduction // Deviant women: Cultural, Linguistic and Literary Approaches to Narratives of Femininity. P. 11.

<sup>4</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 211.

как повесить. Разом, как глаза у котенка на седьмой день, у нее открылось зрение, она начала видеть Аликовы картины: какую – куда – эту – рядом – ту – выше – ту – убрать совсем... Ничего не надо было решать, надо было только смотреть, а они сами выстраивались по-умному и красиво...»<sup>1</sup>. Сюжет дублирует описание похорон Роберта Викторовича в повести «Сонечка». Тишорт, как и Таня, решает продолжить дело отца, стать искусствоведом, съездить на его родину – в Москву. Иронический контекст мотива «отрубленной головы» усилен за счет параллели со сказкой Р. Кипплинга. Визит Ирины, «сделанной из маленького юркого животного», в американскую мастерскую Алика совпадает с появлением пса Кипплинга, отсылает к истории ловкого мангуста, побеждающего змей.

Образ сумасшедшей Нинки строится на взаимоисключающих чертах: ангел и змея, Юдифь и Мария Магдалина, «безумная Офелия» и «дама с камелями». Стержневой для понимания становится ассоциация с античной Кибелой и горгоной Медузой: «Она гладила его по шее острым языком, потом провела по ключице, по прилипшему к костям соску тем приглашающим интимным жестом, который был принят между ними. Она его соблазнила в крещение – как в любовную игру»<sup>2</sup>. С ролью прорицательницы сочетается и любимое занятие героини – карты Торо, которые она оставляет, приняв православие. На похоронах Алика Нина «сияла радостью и ангельской красотой», напоминая «птичку бедную». Атрибуты героини – золотой *крест* и *лилии*: «Она прошла через толпу людей, никого не узнавая.левой рукой она прижимала к груди черную лакированную сумочку в виде трехслойного бублика, а в правой держала толстые стебли лилий, которые волочились своими белозелеными надменными головками за подолом ее прозрачного пальто»<sup>3</sup>. Мотив пламени, раскаленных угольев – ключевой в образе Валентины, здесь воплощен в варианте *жертвенного огня*. На похоронах «Нина шла как “черная невеста”, как сати –

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 203.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

<sup>3</sup> Там же. С. 196.

индийская вдова, восходящая на погребальный костер. Со дня смерти Алика она помнила только две вещи: что он выздоровел и что его больше нет»<sup>1</sup>.

Мотивы жертвы, очистительного огня, алкоголя реализуют идею эскапизма, усиленную страхом героини перед знаками цивилизации: «Она никогда не брала в руки денег». В традиции отечественной культуры крайний эскапизм характеризует старообрядчество, где атрибуты антихристовой власти (денежные знаки, печати) расцениваются метами нечистого, «живые костры» (гари) открывают переход из грешного настоящего в рай<sup>2</sup>. Черты «бегуна» преломляются в судьбе Алика: «Из отвращения к очередям, чиновникам и казенным бумажкам, оставшегося у него с советских времен, у него никогда не было американских пособий»<sup>3</sup>. В предсмертных видениях герой замечает старика, образ которого напоминает старообрядца-«бегуна» и вестника: «Он увидел какого-то маленького седенького старичка с кожаным ремешком на лбу, в странной белой одежде, но как-то не в фокусе»<sup>4</sup>. Фигуру вестника отличают черты божественного Трикстера – св. Николы<sup>5</sup>.

Мотив «черной невесты», характеризующий образ Нины в финале текста, переводит сюжет в проекцию масскульта. «Черной невестой» названа главная героиня знаменитого фильма Ф. Трюффо «Невеста была в черном» (1968), где пятеро друзей жениха становятся невольной причиной его гибели на ступенях церкви. Невеста пытается покончить с собой (Нинка переживает попытки суицида трижды), а после мстит виновникам произошедшего. В забытии Алик видит себя действующим лицом фильма: «Он двигался внутри кого-то черно-белого фильма,

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 196.

<sup>2</sup> Ковтун Н. Русская литературная утопия второй половины XX века: монография. Томск: ТГУ, 2005.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 60.

<sup>4</sup> Там же. С. 151.

<sup>5</sup> Ковтун Н. Образы «Вестников инобытия» в прозе В. Распутина // Творческая личность В. Распутина: живопись – чувство – мысль – изображение – откровение: сб. науч. тр. / отв. ред. И. Плеханова. Иркутск: ИГУ, 2015. С. 277–289.

только черное не было вполне черным, а белое – белым. Скорее все состояло из оттенков серого, как если бы пленка была старой и заезженной»<sup>1</sup>. Известный киносюжет в повести подан в обратном контексте, подруги художника (их тоже пять) помогают умирающему взойти по ступеням храма (обряд крещения). Тема мести заменена идеей прощения и милосердия. Отец Виктор воспринимает женские образы по модели иконописи (эффект «обратной перспективы»): «Не оставляют вас ваши подруги... Все они мироносицы, если их поскрести...»<sup>2</sup>. По Священному преданию, жены-мироносицы – те, кто пришли утром ко Гробу воскресшего Христа с благовониями для ритуального умащения тела.

В образах избранниц художника важен *живописный контекст*. Фигуры атрибутированы цветами, травами, выстроены на цветовых контрастах, что напоминает атмосферу кабаре и дансингов, популярных в культуре модерна. Женщины часто изображаются за стойкой кафе, пьющими крепкие напитки, сцены вызывают ассоциацию с полотнами импрессионистов, первыми, кто вышел из академических залов на пленер: «Любительница абсента» П. Пикассо, «Бар в Фоли-Бержер Э. Мане, «Женщина в таверне» Л. Вальта и др. В этом дискурсе образ высокой, худой, бледной Нинки, проводящей вечера в маленьких ресторанчиках с кошкой Катей на плече: «Катя тоже была сумасшедшая – какую нормальную кошку можно заставить часами лежать на плече, свесив расслабленно лапы?»<sup>3</sup> – подчеркнуто ироничен и вторичен. Привязанность к героине «суперинтенданта» Клода, ценителя крепкого кофе, с которым они болтали по-французски и который скупал холсты Алика, – реплика в сторону Клода Моне, снискавшего славу не только одного из основателей импрессионизма, но и удачливого коллекционера. Модель героини, сочетающей чувственность и внутренний надлом, символизирующей неизменность срывов, падений, заставляет вспомнить и творчество Г. Газданова,

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 171.

<sup>2</sup> Там же. С. 70.

<sup>3</sup> Там же. С. 143.

чей интерес к гностической образности очевиден. В ранней притче писателя «Черная капля» природа изначально чистой женщины искажается после того, как с неба на нее падает черная капля, оставляя на теле характерные меты, обретающие символическое значение<sup>1</sup>.

## 1.6. Трикстер как мист – граница схождения и отталкивания

Реальные путешествия Алика подсвечены в повести историей скитаний его души. Итальянка Джойка из «древнейшей римской семьи, упоминающейся Тацитом» читает умирающему «красный томик флорентийского эмигранта» и «серенького Достоевского». Имя девушки ассоциируется с родоначальником европейского постмодернизма *Джойсом*, история нового Улисса – Лео Блума корреспондирует с судьбой Алика. Одно из ключевых полотен мастера выстраивает символическую параллель между миссией Христа, творчеством Данте и Достоевского. На стене в любимой забегаловке героя (кабак – церковь наоборот) «висела небольшая картина, на которой были нарисованы две незначительные рыбки, одна красноватая, с колючим растопыренным плавником, а вторая серенькая, вроде селедочки»<sup>2</sup>. За эту подаренную хозяйину работу последний, вослед «суперинтенданту» Клоду, обещает встречать, кормить Алика «всю жизнь бесплатно».

Обряд крещения героя, который совершает над умирающим Нинка, напоминает подъем на лифте, в роли купели выступает *белая супница* с тремя свечами по краю, установленная на «красной табуретке». Образ «английской супницы времен бостонского чаепития», купленной у «седого красивого негра с изуродованной рукой», в сочетании с неистребимым запахом чая, царящим в мастерской художника, создает ассоциацию с историей борьбы американских колонистов

---

<sup>1</sup> Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Г. Газданова. М.: Новый хронограф, 2009. С. 69–70.

<sup>2</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 121.

за независимость. Начало ей положило уничтожение груза чая, принадлежащего Британской Ост-Индской компании. Сюжет Американской революции коррелирует в повести с историей августовского путча начала девяностых в России, который герои наблюдают в отраженной, зеркальной проекции – по TV. Хроника происходящего напоминает «фантазмагорию сна из “Евгения Онегина”». Так складывается мировой реестр «отрезанных голов», увенчанный головой Художника, обозначающий эсхатологический предел, за которым ожидается рождение нового неба и новой земли.

В единый смысловой узел стягиваются события крещения и процесс очищения мира от тираний, выстроенный по аналогии с «античной драмой»: «Казалось, все гнилое, больное, подлое, что так долго копилось, разом обломилось, обрушилось и, как выплеснутые помои, как куча выброшенного смрадного хлама, уплывает по реке...»<sup>1</sup>. Романтический пафос ожиданий снимается параллелью с картиной ночных рынков, что каждую ночь освобождаются от грязи, чтобы затем принять новый улов: «За те полчаса, что они провели в забегловке, все изменилось – и менялось на глазах со скоростью мультипликационного фильма. Прилавки очищались и куда-то исчезали, двери складских помещений закрывались и превращались в сплошные стены, исчезли бочки с веселым огнем, и со стороны причала шла гвардия высоких ребят со шлангами, и они смывали весь рыбный сор, что оставался на земле»<sup>2</sup>.

Образ белой *супницы-купели* к финалу действия обрастает множественными ассоциациями, напоминает белую коробку, «футляр от одеколона», «белый челнок», парусом для которого стали «драгоценные волосы» Нинки (перекличка со стихотворением И. Бунина «По течению»). Образ *супницы-купели* перекликается с ключевым мотивом новеллы В. Набокова «Ultima Thule», с идеей «того соусника, той супницы», частицы которой как части мироздания сошлись в узор в сознании Фальтера. Такое «везение» по законам сущего определило божествен-

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 122.

ность судьбы героя-трикстера (аналогия с образом Христа), пусть этого, словами автора, «ничто не предвещало». На Фальтера, развлекающегося решением математических задач, случайно упала тень *головы Медузы*, в которой заключена тайна, тень Афины, вышедшей из головы Зевса. Момент прозрения нельзя вычислить, предвидеть, тайна настигает вдруг, как взгляд Горгоны, и в этот момент можно «найти и собрать все части того соусника, той супницы», чьи осколки рассыпаны по «туманным побережьям», и «целиком восстановить посудину в первое же, а не триллионное утро»<sup>1</sup>.

Л. Улицкая, продолжая идеи В. Набокова, демонстрирует «забавность», «незаметность» истин, которые рассыпаны повсюду, как стеклышки калейдоскопа. Опасными их делает внеположенность разуму человека, но только человек может собрать осколки в узор, приоткрыв покров тайны – первичный чертеж мироздания. Личность и становится *главной истиной* в повести. Рождение и самостояние человека равно рождению, собиранию мироздания, которое пригодно для жизни, только если освящено красотой, памятью и любовью, что и составляет *следующую истину*. Тень жизни одного человека отражается в памяти, творчестве (тени) других людей, еще одной истиной в повести *признается искусство* как тень теней, высокая игра. Черета этих истин составляет динамику становления личности и мира, который хрупок, может опустеть, если некому будет отбрасывать тени, синтезируя новый узор. «Бегуны», «сумасшедшие», художники, трикстеры и становятся искателями тайны, способными выйти из декораций к подлинному свету.

Не случайно женская фигура на носу «белого челнока» символизирует Согласие, в этой парадигме выдержан и сам обряд прощания. Окрест смертного ложа героя исполняют «пляску смерти» приведенные с улицы парагвайцы. Их музыка «была до жути серьезная, имела отношение не к уличному искусству, а к другим, несоизмеримо более важным вещам.

---

<sup>1</sup> Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: роман. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга. 1989. С. 154.



В ней присутствовал стук сердца, дыхание легких, движение воды и даже ворчащие звуки пищеварения. А сами музыкальные инструменты – Боже правый! – были черепами и малы-ми косточками, и скелетики висели на самих музыкантах, как праздничные украшения...»<sup>1</sup>. Отпевают художника православный священник и раввин. На месте захоронения «могильные плиты устремились ввысь», напоминая форму *кристалла*, сошлись воедино надписи на разных языках: английском, наречии времен готики и древней клинописи. Могила символизирует пуповину земли, отсылает к образам Вавилонской башни и Голгофы одновременно.

Черты рая и ада, храма и смертных покоев, которыми отмечена мастерская художника, заставляют вспомнить образ Гроба Господня, где с Распятия и до Воскресения покоится тело Христа. В мансарде жарко, все ходят обнаженными, напоминая детей и птиц. Чтение Данте, танец смерти черных парагвайцев переводят картину в иной регистр. В мастерской сходятся времена и пространства, картины мастера – «черные дыры», через которые и пролегают линии «бегства». В стилистике Ж. Делеза «черная дыра» сознания, субъективности, страстей, творчества противостоит стене господствующих стереотипов<sup>2</sup>. Самое большое полотно Алика посвящено тайне искупления: «Это была горница Тайной Вечери, с тройным окном и столом, покрытым белой скатертью. Никого не было вокруг стола, зато на столе – двенадцать крупных гранатов, подробно написанных, шершавых, с тонкими переливами лилового, багрового, розового, с гипертрофированными зубчатыми коронами, живыми вмятинами, отражающими их внутреннее перегородчатое устройство, полное зерен. В тройном окне лежала Святая Земля. Такая, какой она была сегодня, а не в воображении Леонардо да Винчи»<sup>3</sup>. Живописный сюжет выглядит убедительнее, чем все сохранившиеся святыни Израиля.

---

<sup>1</sup> Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: роман. Эссе, интервью, рецензии. С. 154.

<sup>2</sup> Deleuze G., Parnet C. Dialogues. Paris, 1977. P. 165–168.

<sup>3</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 89.

Реб Менаше «не любитель и не знаток живописи» не может отвести взгляда от полотна, признавая за автором «еврейское целомудрие». При этом раввину «христианские святыни Иерусалима казались сомнительными, как и большая часть иудейских. Горница Тайной Вечери вызывала особое недоверие»<sup>1</sup>.

Фрагмент с гранатами напоминает о работе Караваджо «Ужин в Эммаусе», где Спаситель преломляет хлеб, на столе гранаты – символ Воскресения. Холсты Алика дают отчетливое представление о связи с художественной манерой импрессионистов, их объединяет чувство постоянной изменчивости мира, неповторимости каждого мгновения. Натюрморты с бутылками отсылают к Дж. Моранди, метафизической живописи, эстетика которой строится на сочетании метафоры и мечты как основе выхода за пределы обычной логики, открытию грани между миром живого и неживого, настоящего и мечты. Гранаты, бутылки с таинственной жидкостью оказываются не только на холстах Алика, но заполняют пространство окрест, ретушируя эффект рамы: «А он возился со своими гранатами. Весь дом был ими завален: розовыми, багровыми, ссохшимися, бурыми, разломленными и подгнившими – и просто их сухими трупами, из которых был выжат жгучий сок»<sup>2</sup>. Текст превращается в жизнь, жизнь, преобразенная силой искусства, отражается на холсте.

Завершает повесть поминальная сцена, воплощенная в стилистике пира и вернисажа. При взгляде на развешанные холсты, у гостей открывается новое зрение. На поминках остро переживается чувство потерянности (все «бродили из угла в угол»), настигшее с уходом мастера, в эту минуту и звучит голос Алика с магнитофона, призывающий врагов примириться, друзей осушить бокалы, предаться веселию. Слово заставляет пережить миг гармонии, за которым неизбежно открывается власть истории. Описание пира перемежается сценами соблазна, грехопадения. Евангельский сюжет, лежащий в основании текста, лишается пафоса. Герои переживают известные события, придавая им личностное измерение.

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. Веселые похороны: повесть. С. 91.

<sup>2</sup> Там же. С. 184.

Л. Улицкая отдает мир на откуп человеку творящему/познающему (и потому грешащему), бегущему готовых истин (мотив «черных дыр»), способному бросить вызов обстоятельствам (как Иаков Богу), заразить новой идеей (как некогда Христос). Жест доверия, который демонстрирует автор по отношению к современнику, и обеспечивает книгам успех, настораживает, однако, игривая легкость, с которой автор припадает ко всем родникам веры сразу. Любой хорош, лишь бы заранее разлиновал бытие, чтобы автору не пришлось самому искать в нем тайны и смысла. Книжный мир, культурное производство, перешедшие на самообеспечение, не таит ли в себе угрозу энтропии?

## СЛОВО И ТЕЛО В РОМАНЕ Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

---

### 2.1. «Русский миф» и его остранение в тексте

Роман Т. Толстой «Кысь» (2000) подводит итоги XX в., русского литературоцентризма, пропитан аллюзиями на важнейшие темы, образы мировой классики. Стиль автора отличают «глумливость», сарказм, провокационность. К моменту выхода романа за писательницей закрепилась репутация яркого, самобытного художника, который, однако, «непочтителен и ядовит»<sup>1</sup>. Толстая – профессиональный филолог – создает текст-палимпсест, который и предлагает к разгадке читателю (по Ж. Деррида, «мир есть текст»). Критика не случайно определила такую стратегию как *трикстерскую*: «Автор-трикстер “играючи” уже намекал на этот обман “азбучными” названиями глав»<sup>2</sup>.

Главный герой романа – Бенедикт – классический образец *трикстера*, в нем, как в кривом зеркале, отразились черты «голого человека», «маленького человека», «подпольного человека» с поправкой на современность. Критика признала книгу метафизической «энциклопедией русской жизни» (Б. Парамонов), значит, и энциклопедией национальных мифологем, художественных типов, уточним мы. В одном из интервью Т. Толстая говорит о желании постичь «загадочный русский народ», русскую душу с «некоей индифферентно-этнографической позиции» или «попытаться стать ею: втиснуться в ее, так сказать, шкуру и, отсекая, отмывая, оттирая от своего сознания “достижения культуры и цивилизации”, пытаться погрузиться в “это”»<sup>3</sup>. В тексте

---

<sup>1</sup> Гащило Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой / пер. с англ. Д. Ганцева, А. Ильенкова. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 2000. С. 13.

<sup>2</sup> Воробьева С. Филологическая рефлексия как средство эстетической самоидентификации автора в прозе Т. Толстой // Вестник Волгоградского государственного университета. 2012. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. № 11. С. 53.

<sup>3</sup> Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2007. С. 332.

исследуется одно из ключевых национальных свойств – *ювенальность, наивность*, «которые могут трактоваться как ювенальность психологическая – незрелость мышления, инфантильность, и народ действительно предстает как “растущий организм”»<sup>1</sup>. Современный интерес к философии наива есть попытка вернуться к древней, дознаковой картине мира, к тайне исходного праязыка<sup>2</sup>.

В романе обыгрываются, остраиваются ключевые образы, мифы, скрепляющие, национальную историю на протяжении столетий, читатель получает возможность оценить собственную культуру взглядом стороннего наблюдателя, *Другого*, что в целом отличает *экзистенциальную прозу*, к которой уверенно относят творчество Т. Толстой: «Современная проза в лице М. Палей, М. Шишкина, Т. Толстой, Л. Петрушевской (список мог бы быть продолжен) в существенной степени если не повторяет, то в любом случае продолжает традиции Розанова, хотя вряд ли возможно прочертить между началом двух столетий прямую линию – линия пунктирна, и связать начала и концы возможно, лишь определенным образом взглянув на них»<sup>3</sup>.

В романе «Кысь» подвергнуты деконструкции важнейшие отечественные мифы: эсхатологический и гностический, государственный (петербургский миф как его составная часть), почвеннический, либеральный, культурный (идея логоцентризма), составляющие основу так называемого «*русского мифа*»<sup>4</sup>. Мифологемы, идеи, оформляющие эсхатологический миф, определяются формулой Апокалипсиса, теорией «Москва – Третий Рим» и связанной с ней проблемой Русь – Запад. К этому комплексу примыкают сказочные сюжеты, утопические легенды о граде Китеже, Беловодье, разрабатываемые в национальном

---

<sup>1</sup> Саакян Л., Северская О. «Русский народ» в литературе и документах XIX века: опыт языкового портретирования // Слово. РУ. Балтийский акцент. 2020. Т. 11 (3). С. 66.

<sup>2</sup> Мигунов А.С. Предисловие // Философия наивности: сб. ст. / сост. А.С. Мигунов. М.: МГУ, 2001. С. 7.

<sup>3</sup> Фадеева И. Русская экзистенциальная проза (опыт тематизации) // Respectus Philologicus. 2008. № 13 (18) С. 55.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Русь «постквадратной» эпохи. (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // Respectus Philologicus. 2009. No. 15 (20). P. 85–98.

народном творчестве и художественной литературе. «Кысь» – об истории освоения русскими утопических пределов, о цене подобной «эмиграции», о «маленьком человеке», чудом выжившем под осколками глобальных мифов и Утопий.

Текст обыгрывает, остраивает мотивы, образы Н. Гоголя (образ «маленького человека» – вечного Башмачкина), М. Салтыкова-Щедрина (тема любви простого народа к власти), Ф. Достоевского (мотив своеволия, образ Великого Инквизитора), Е. Замятина (образ Благодетеля), В. Набокова (мотивы игры, отношений художника и власти)<sup>1</sup>, здесь очевидна перекличка с образами Телемской обители Ф. Рабле, общества-зверинца Д. Оруэлла, романа «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери (сюжет книги о книге). Важнейшими структурными основаниями романа стали поэзия *Серебряного века* и *художественный традиционализм*, восходящий к творчеству А. Солженицына с его языковыми новациями, интересом к архаике, словарю Даля, что отличает и поэтику Т. Толстой: «Т. Толстая соединила такие полярные литературные традиции, как деревенская проза с ее староверческой тоской по подлинной (сермяжной) Руси и городской (петербургско-московский) текст русской культуры, скрестила сказку и антиутопию»<sup>2</sup>.

О собственной близости культуре модернизма Т. Толстая писала, говорила неоднократно. «Мотив симулякра отчетливо присутствовал и в эстетике модернизма. Достаточно вспомнить образ “домино” у Андрея Белого, роль маскарадной символики в поэзии А. Блока и Ф. Сологуба», – подчеркивает М. Липовецкий<sup>3</sup>. Поэтические строки А. Блока, Н. Крандиевской-Толстой, Б. Пастернака, М. Цветаевой,

---

<sup>1</sup> Десятов В. Сирин и «Кысь». Татьяна Толстая пародирует Набокова // Сибирский филологический журнал. 2003. № 1. С. 39–50.

<sup>2</sup> Иваншина Е.А. Роман Т. Толстой «Кысь» в контексте теории взрыва // Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: материалы X Междунар. науч. конф. / науч. ред. А.Д. Черенкова. Воронеж: ВГПУ, 2019. С. 221.

<sup>3</sup> Липовецкий М. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция // Человек: Образ и сущность. 2006. № 1 (17). С. 60.

В. Набокова... прошивают роман, образуя художественную парадигму, иронически оттеняющую произведения современной массовой культуры, которые цитируют голубчики.

Текст Т. Толстой – пародия на известные исторические сюжеты, «Взрыв», произошедший 200 лет назад, – «средство, очистившее метафизическое ядро “русского мира” от последующих наслоений»<sup>1</sup>, и одновременно подчеркивающий остраченную позицию автора. «Катастрофа правит миром. Но катастрофа в свою очередь аккумулирует нижние слои нашего сознания, она возвращает к жизни архаические культуры, казавшиеся утерянными», приводит к обновлению, полной регенерации исторической ткани», – свидетельствуют специалисты<sup>2</sup>. Как художественный прием «взрыв» характеризует стратегию *писателя-трикстера*. В работе «Культура и взрыв» Ю. Лотман указывает на семиотику «взрыва» как способа, открывающего перспективу слияния противоположностей, запускающего механизм саморегуляции культуры в ответ на вызовы времени. Взрыв в культуре приводит к возникновению новых смыслов, рожденных на пересечении систем, языков, ранее существовавших сугубо раздельно<sup>3</sup>.

Художественный мир романа замкнут, самодостаточен, экзотичен – островок уцелевшей после катастрофы жизни, он же – *букварь, коробка-книга, балаганчик*, кулисы которого завалены хламом, где попискивают мыши. Коробка здесь и символ, и вещь, и схема мироздания, ограничитель пространственного опыта. Все события происходят внутри, во чреве балагана, где в беспорядке ютятся люди/куклы, козляки, монстры, коты и сказочные Змеи Горынычи. Вместо неба – крышка «чернее черного», и звезды «словно бы тоже задыхаются,

---

<sup>1</sup> Липовецкий М. Бесконечный конец истории («Кысь» Т. Толстой) // Русская литература эпохи постмодерности. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. Вып. 4. С. 3.

<sup>2</sup> Пацюков В. Новаторы и архаисты // Философия наивности: сб. ст. С. 41.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. С. 29.

ежатся, хотят оторваться, а не могут, намертво приколочены к черной небесной крышке, накрепко прибиты, не сдвинутся»<sup>1</sup>.

Федор-Кузьмичск – апокалиптический город на семи холмах, что лежит посреди необъятных равнин, зимы, холода, обнесенный забором от неведомых врагов, а «вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые»<sup>2</sup>, где водятся черные зайцы и растут финиковые пальмы. Город – «глумливый» вариант Москвы, причем той, образ которой отпечатался как в памяти уцелевших долгожителей – Прежних, так и «перерожденцев». Автор снимает с себя ответственность, становится зрителем, саркастическим комментатором. На былую избранность пространства указывают пальмы, цветущая финиковая ветвь – примета рая. Климатические чудеса, пышная растительность заставляют вспомнить картину «русского рая» в романе Н. Чернышевского, зайцы и летающие куры придают описанию характер откровенной химеры.

Эсхатологическая символика Федор-Кузьмичска подтверждена описанием сторон света: «На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь»; «на запад тоже не ходи»; «на юг нельзя. Там чечены. Сначала все степи, степи – глаза вывалятся смотреть, – а за степями чечены»; и только восток получает чудесно-сказочные характеристики: «Там леса светлые, травы длинные, муравчатые. В травах – цветики лазоревые, ласковые»<sup>3</sup>, что соответствует представлениям о мистическом значении Востока для национальной истории. В травестийной версии мифа, представленной Т. Толстой, чечены оказываются дряхлыми стариками с рожками, похожими на мелкую нечисть – недотыкомок, а благодать Востока связывается не с обретением веры, но с чудесными «МОГОЗИНАМИ», напоминающими «коммунистический рай»: «Берешь что хочешь, а не понравится, – и нос воротишь, не то что нынче»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 75.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Там же.



Отдельность, жесткая ограниченность городского пространства рождает панический страх перед *Другим*, исключая любую перспективу диалога.

В Москве – Федоре-Кузмичске, городе за «последней чертой», «свои фауна и флора, история, география, границы и соседи, нравы и обычаи населения, песни, пляски, игры» (Б. Парамонов). Это мир, до отказа заполненный сказочными, диковинными вещами (Терема, Склады, Рабочие Избы) и растениями (Окаян-дерево, огнецы, хвощи, ржавь, дергун-трава), он плотен, пестр, непредсказуем. Здесь «все может быть» и одновременно ничего. События, действующие лица, награжденные удвоенными именами, подсвеченные известными сюжетами, литературными и политическими прототипами, вызывают ощущение вторичности, «вывернутости» бытия. Сюжет развивается в логике Салтыкова-Щедрина и Достоевского: город всеобщего блага напоминает казарму, голубчики – марионеток, лишенных «своего», личного пространства: «Порешили обнести городок забором в три ряда, чтобы от чеченцев сподручнее было обороняться. Поверху забора на двадцати четырех углах возвести будки, и в те будки дозор поставить, чтобы днем и ночью в обе стороны зорко наблюдали»<sup>1</sup>. Обыгрывание, удвоение реальности приводит к ее распылению, замещению *картинками, симулякрами*, за которыми ничего не видно, в том числе будущего. Описание напоминает мир-балаган из «Приглашения на казнь» В. Набокова. Пространственная теснота, языковая избыточность свидетельствуют об этой же невозможности перспективы, удостоверяют редукцию времени.

Постапокалипсическая Русь Т. Толстой – «черный квадрат», дьявольская карусель, улово, втягивающее времена и пространства: «На север, на юг, на закат, на восход – тьма, тьма без края, без границ. И во тьме кусками мрака, – чужие избы как колоды, как камни, как черные дыры в черной черноте, как провалы в никуда, в морозное безвременье, в ночь, в забвение, в смерть, как долгое падение в колодець»<sup>2</sup>. Рубиконом между

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 306.

<sup>2</sup> Там же. С. 74.

«старым искусством и новым», «между жизнью и смертью, между Богом и Дьяволом» и стал, по мысли автора, «*Черный квадрат*» К. Малевича<sup>1</sup>. Все, что собой являет «постквадратная» эпоха, отмечено инфернальными метами. Главный герой романа Бенедикт видит «Черный квадрат» и испытывает подлинный ужас: «Ничего на картинке нет, один лист белый, а посередине черная дыра квадратная. Больше ничего. Вроде как конец всему. Смотрел на дыру, смотрел – вдруг так что-то страшно стало, как во сне. Захлопнул быстро книгу и бросил»<sup>2</sup>. Страх перед отсутствием подлинного, смысла и пытается обыграть/преодолеть автор, одновременно иронизируя по поводу собственных усилий, самой возможности остранения.

История новой Московии отсчитывается от «Взрыва» (метафоры «русского бунта», революции, атомной катастрофы) до «Взрыва» (апокалипсический пожар); от древней азиатчины, варварского полона до диктатуры Набольшего Мурзы, взимающего ясак с мыши. Единственное «настоящее» событие тогда – «неокончательный конец света», что оборачивается не только исчезновением времени: стоит Федор-Кузьмичск, а до того город звался «Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва»<sup>3</sup>, но и профанацией мистического действия, его вырождением под знак. Знак указывает не на след утраченного смысла, но на новый знак, культурный контекст, ценится не событие – перспективность его интерпретации. Появление каждого следующего градоначальника – Федора Кузьмича, Главного Санитара, самого Бенедикта – отмечено в романе приметам «конца света». История государства разворачивается на фоне эсхатологической символики. Перед визитом Федора Кузьмича в Рабочую Избу все «перепугались, озлобились, чуть не плачут; кто руки заламывает, кто со страху описался, а Константин Леонтьич, что в углу у окошка сидит, на время как бы из ума вышел: стал кричать, что, дескать, вижу,

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Река Оккервиль: сб. рассказов. М.: Эксмо, 2006. С. 453.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 197.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

вижу столп бестелесный, пресветлый, преужасный, громоподобный и стоочитый, и в том столпе верчение, и струение, и крылья, и зверь, идущий на четыре стороны»<sup>1</sup>.

## 2.2. «Гороховый народец» и власть: механизмы соблазна

Центральная фигура государственного мифа – образ Петра Великого, имевшего в народе устойчивую репутацию антихриста. Приметы царствования первого русского императора очевидны повсюду: от регалий Федора Кузьмича – «Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник», отсылающих к пушкинскому стихотворению «Стансы» (1826), указа праздновать Новый Год по домострою, вопреки былой монаршей воле, до мечты Бенедикта об освоении морей. В образе Федора Кузьмича Каблукова травестируются приметы *героя-трикстера Прометей*: «А принес огонь людям Федор Кузьмич, слава ему», – и мифологема таинственного старца *Федора Кузьмича*, под именем которого якобы странствовал по Руси император Александра I.

С мифом о Федоре Кузьмиче в романе связана парадигма ценностей, определяющая «русскую идею», ту ее часть, где обосновывается особый путь России в мировой истории. При этом облик, поведение героя Т. Толстой очевидно противоположны легендарным сведениям о знаменитом старце, акцентируют приметы *трикстера*: тщедушие, малый рост, суетность, связанность с апокалипсическими приметами, и только руки его поражают объемом: «ручищи, как печные заслонки, и пошевеливаются», указывают на предельную жадность («руки загребушие»). «Так в самых своих основах дискредитируется самый подвижнический образ жизни старца»<sup>2</sup>. Если с явлением легендарного героя связана культуротворческая, просветительская миссия, то в романе Т. Толстой, напротив, Набольший

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 65.

<sup>2</sup> Гайдукова Е. Цикл легенд о Федоре Кузьмиче на рубеже XX–XXI вв.: проблема демифологизации сюжета // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 307. С. 9.

Мурза только *скриптор*, переписчик, присваивающий чужие тексты и открытия, не будучи способен постигнуть их смысл. К концу произведения фигура героя сопровождается соответствующими определениями: «проклятый тиран-кровопийца», «ирод», «гнида», «карла гребаный».

В контексте поэзии Серебряного века образ персонажа ассоциируется и с именем известного символиста *Федора Кузьмича Сологуба*, автора романа «Мелкий бес» (1902). Эта параллель подчеркивает как родственность авторских стратегий (через категорию симулякра), так и парадигмальную близость образов Недотыкомки<sup>1</sup>, Кыси и самой Руси, маркированных в романе Т. Толстой через прием *оборотничества*, трикстерства. Е. Капинос уточняет, что имя Сологуба «в качестве персонажного впервые употреблено не Толстой в “Кыси”, а А. Толстым: в военных главах его романа есть персонаж “Федор Кузьмич Розанов”, соединивший черты писателя и философа»<sup>2</sup>.

Пародирование образов, языка власти – знак десемантизации истории как таковой, которая в России исчисляется от правителя к правителю<sup>3</sup>. Физическая, интеллектуальная ущербность, уродство «мудрого старца» Каблукова, отвратительный запах, идущий от Главного Санитара Кудеяр Кудеярыча Кудеярова – метафоры «низа», перевернутого мира, где царь есть первый шут, кукла, буратино, и каждый буратино – царь. Имя Кудеяр отсылает к образу легендарного разбойника, знаменитого персонажа русского эпоса (с XVI века). По другой версии, Кудеяр – брат или опричник из свиты Ивана Грозного, что и обыграно в романе. Герой Т. Толстой награжден огромными полномочиями и одновременно готовит переворот власти. Связь между разбойничьим промыслом, самозванством и дьявольским соблазном в древнерусской словесности непосредст-

---

<sup>1</sup> Пономаренко Г.А. Образ трикстера в романе Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» // Державинский форум. 2019. Т. 3, № 11. С. 117–122.

<sup>2</sup> Капинос Е. Алфавит русской поэзии («Кысь» Т. Толстой) // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 2. С. 132.

<sup>3</sup> Ковтун Н. «Мусорный человек» и современное государство: механизмы соблазна // Литература. 2015. № 56/57 (2). С. 68–82.

венна. Разбойник ведет «вывернутый» образ жизни: работает ночью, когда все спят, сама работа – антиработа, грех, имитация<sup>1</sup>. Разбойничье – аналогично животному существованию. Теряя имя, первоначальный облик и судьбу, шут-разбойник утрачивает право на единство с миром. Мотив «лечения» голубчиков, сохранивших старопечатные книги, коррелирует и с мотивом великой «операции» из романа Е. Замятина «Мы» (1921). За фигурой героя проступают тени Благодетеля и м-сье Пьера из «Приглашения на казнь» В. Набокова.

На взаимообратимость «верха» и «низа» указывают и многочисленные метафоры телесности: образы Федора Кузьмича, Бенедикта ассоциируются с *фаллической символикой*, ключевой для образа трикстера<sup>2</sup>. Набольший Мурза ростом «не больше Коти, едва-едва Бенедикту по колено» уютно устраивается на коленях красавицы: «Головой по сторонам повертел и прыг на колени к Оленьке. А она его поперек живота ухватила, как Котю, и держит. Не боится»<sup>3</sup>. Бенедикт же награжден хвостиком, зеркальным отражением «срамного уда»: «А ведь он гордился своим хвостиком-то! Ладный такой хвостик, белый, крепкий; длиной, сказать, с ладонь будет или поболее»<sup>4</sup>. В этой же стилистике выдержано описание кохинорцев, наделенных длинными, «до полу» носами, и вытесанного Бенедиктом буратины пушкина, у которого «нос на грудь свесился». Змееподобность Главного Санитара тоже указывает на аналогию с фаллом<sup>5</sup>: «Росту Кудеяр

---

<sup>1</sup> Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // Типология культуры. Труды по знаковым системам. XV. Тарту. Вып. 576, 1982. С. 110–121.

<sup>2</sup> Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 254.

<sup>3</sup> Толстая Т. Кысь. С. 67.

<sup>4</sup> Там же. С. 140.

<sup>5</sup> Малышкина О. Роман Т. Толстой «Кысь»: от карнавала к небарокко // Русская литература XX века: Теория и практика. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. С. 125–139.

Кудеярович большого, али сказать, длинного. И шея у него длинная, а головка маленькая. Поверху головка вроде лысоватая, а okay плещи – волос венчиком, бледный такой волос, светленький. А бороды нет, один рот длинный, как палочка, и углы у него вроде как книзу загибаются. И он этот рот приоткроет, то призакроет, будто ему дышать непривычно, дак он по-всякому пробует. А глаза у него круглые и желтые, как огнецы, и на дне глаз вроде как свет светится»<sup>1</sup>.

Сам мир, в котором Прежние устанавливают столбы памяти с названиями московских улиц, суть изуродованное тело, утыканное «фаллами»: «Утром встанешь, глаза продерешь, а у тебя перед самым окном орясина торчит: “Арбат”. Свету в окошке и так мало, зимой, с пузырьем, и того меньше, а тут, понимаешь, арбат этот как срамной уд на свадьбу собрамшись»<sup>2</sup>. Чаемый духовный «РИНИСАНС» оборачивается разгулом телесности, инфантильности, когда отношения выясняют посредством голой задницы, увечий и драк: «А то забежит какая вперед тебя на тропку, поперек пути встанет, подол задерет и голую жопу покажет: чтоб обидно стало»<sup>3</sup>. В рассказе «К вопросу о национальной идее» из сборника «Легкие миры» (2014) символом национальной идентичности выступает миниатюрная фигурка вырезанного из кости фалла. Такой фигуральный фаллизм, означенный через резьбу или рисунок, используется для мечения разного рода ареалов жизни социума<sup>4</sup>.

Т. Толстая обыгрывает поэтическую стратегию Н. Гоголя: внешние черты персонажей идентифицируются с характерами. Нос у Гоголя парадоксально выводится в двойной функции: символизирует «способность к постижению добра и, шире, духовные устремления личности», что соответствует телесной аллегорике Средневековья и одновременно связывается

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 29.

<sup>3</sup> Там же. С. 32.

<sup>4</sup> Ранкур-Лафьер Д. К постановке проблемы семиотики пениса // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма: сб. ст. / ред. Денис Г. Иоффе. М.: Ладомир, 2008. С. 86.

с низменными страстями и сексуальными амбициями – сбегавший Нос майора Ковалева как его двойник, трикстер, вытесняющий оригинал<sup>1</sup>. Поскольку духовное, личностное начало у героев «Кысы» отсутствует, сведено к перипетии – постановке «удов», а «тело» лишено привычной органики, то не приходится удивляться, что голову заменяет желудок, а вместо ног – вымя. Если на уровне эго-конструкции произошедшее – следствие «Взрыва», то на метафорическом – признак всеобщего распада, разъятия частей государственного организма, отождествляемого в отечественной риторике с единым телом.

Русское государство, его история существуют, по версии повествователя, только на уровне знаков, текстов – литературы. История человечества удерживается в сознании как «история письма», когда одни тексты порождают другие, это история «темна», мнима, комична, но другой и вовсе нет, что исключает возможность исхода. Роман строится на игре слов, «переписывании» известных событий классической словесности, сам этот процесс и демонстрирует отсутствие наличного смысла. Подобная художественная стратегия отличает повести «ГенАцид» (2008) Вс. Бенигсена, «День опричника» (2009) В. Сорокина с трикстером в главной роли.

Поселенцы Федор-Кузьмичска – «мудилы гороховые» – изначально ассоциируются с марионетками в балагане, на что указывает определение «гороховые», закрепившееся за шутами, любившими «гороховые погремушки», контрастные зелено-красные цвета. Бенедикт воспринимает насельников городка именно в этой парадигме: «Голубчики – прах, труха, кало, дым печной, глина, в глину же и возвратятся. Грязь от них, сало свечное, очески...»<sup>2</sup>. Мотивы глиняного дома, сиротства, одиночества отсылают к тексту А. Платонова «Глиняный дом в уездном саду» (1935), герой которого занимается изготовлением игрушек, деревянных кукол. Рассказ прошивают мотивы ветхости, смерти, заброшенности обезбоженного, «чужого» мира.

---

<sup>1</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 165.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 227.

В романе Т. Толстой каждое сословие трагически поданной Московии по-разному интерпретирует известные факты и тексты: *Прежние*, кто помнит жизнь до «Взрыва», *голубчики*, родившиеся после катастрофы и отмеченные Последствиями, *перерожденцы* – то ли люди, то ли нет: «Страшные они, и не поймешь, то ли люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают. И на каждой ноге по валенку»<sup>1</sup>. В тексте природный и человеческий миры принципиально не разделены, что иронически подчеркивает мотив Последствий: у одной героини – по всему телу петушиные гребешки, у другого – вымя, у семейства Главного Санитара – когти, у Васюка Ушастого ушей «видимо-невидимо». Зооморфность насельников отражена и в именах: Тетеря, Клоп Ефимыч, Иван Говядич, Шакал Демьяныч. При этом любая коммуникация между соседями и сословиями в романе исключена: «Прежние наших слов не понимают, а мы ихних», – констатирует голубчик Бенедикт<sup>2</sup>. Т. Толстая уточняет, мир «Кысы» населен «мутировавшими словами. А это и есть главное последствие описанной в романе катастрофы. Мутация языка»<sup>3</sup>.

Разгадывание «непонятных» слов приводит к постоянному смещению, выворачиванию, множественности значений. Абстрактные понятия не перелагаются на язык голубчиков, для которых наибольшее значение имеют предметы полезно-эмпирического характера, а явления метафизического свойства воспринимаются как суть несуществующие или нелепые: «ФЕЛОСОФИЯ» – тоска, когда «внутрих что-то уклоняется» («филозофией» обозначил нравственную мятежность русского интеллигента и герой повести В. Зазубрина «Щепка»), соблюдение «ИЛИМЕНТАРНЫХ основ МАРАЛИИ» препятствует радости: «А ежели я ему мараль сделаю, так и веселью не бывать», «ШАДЕВРЫ» в «МОЗЕЕ» – белые камни, «срамные», «на манер мужиков и баб обтесаны, беспортошные».

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 330.



Сами голубчики не могут расшифровать сленг перерожденцев (Бенедикт – Тетеря). Бранная фразеология – знак высвобождения стихийно-природного начала в человеке, слово перерожденцев приобретает звериный характер, идентифицируется с «блеянием козляков». «Деструктивная, агрессивная природа бранной фразеологии делает ее близкой авторитарному слову, выражающему идею коренной переделки человека и мира»<sup>1</sup>. Состоящий на правах вьючного животного Тетеря – сторонник тоталитарного режима, ярый противник интеллигенции и евреев: «...очки напялят и рассуждать! Не позволю... крапивное семя! Вдарить монтировкой... Не тряси бороδο-о-ой! Абрам! Ты абрам! Тебе от государства процент положен, и соблюдай!»<sup>2</sup>. Столкновение языковых кодов выявляет и разное отношение к миру, и его принципиальную хаотичность, непроницаемость. Именно хаос Т. Толстая считает устойчивой составляющей русского национального бытия, это состояние нельзя понять, логически объяснить, но только «прозревать, проникать, чувствовать»<sup>3</sup>. Символом хаоса в текстах автора зачастую становится Змей, преследующий героев во снах, выползающий из-под кровати (рассказ «Любишь – не любишь», 1987), в «Кыси» его власть символизирует Главный Санитар.

Образ мироздания как *книги-короба* – стержневой в романе, указывающий на вечное стремление русских «жить по писаному»: «Все у Бенедикта в книгах, словно бы в тайных коробах, свернутое, схороненное лежит: и ветер морской, и луговой, и ненастный, и снеговой, и который зефиром звать, и синий, и песчаный! Ночи беззвездные и ночи страстные, ночи бархатные и ночи бессонные! Южные, белые, розовые, сладчайшие, иссушающие! Звезды золотые, серебряные, голубые, зеленые, и как соль морская, и бегучие, и падучие, и зловещие, и алмазные, и одинокие, и бедой грозящие,

<sup>1</sup> Комарова Н. Герой и его слово в сказе Михаила Зощенко 20-х гг. // Проблемы литературных жанров: материалы X Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Томск: Изд-во Томского университета, 2002. Ч. 2: Русская литература XX века. С. 141.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 241.

<sup>3</sup> Толстая Т. День: личное. М., 2001. С. 493.

и путеводные, слышь, и путеводные»<sup>1</sup>. Для большинства голубчиков, однако, книги связаны с опасностью, болезнью, радиоактивным мусором, т.е. выступают одновременно в нескольких ценностных спектрах, являются всем и ничем.

Русская история, культура, овеществленная в знаках, собирается, переписывается всякий раз заново (система матрешки или «текста в тексте»): от добычи огня, изобретения колеса до Табели о рангах. Редукция культуры оборачивается редукцией власти, алфавита, потерей букв (Бенедикт не знает фиты), распадом языка. Столбы памяти, установленные Никитой Ивановичем, и есть его «фита» «безмолвствующему народу»: «“Никитские ворота” – это моя вам фита, всему народу фита! Чтоб память была о славном прошлом! С надеждой на будущее! Все, все восстановим, а начнем с малого! Это же целый пласт нашей истории! Тут Пушкин был! Он тут венчался!».

Бенедикт же, лишенный представлений о прошлой культуре, поэзии, считывает текст буквально: «...прищурился, прочел Прежним все, что на столбе: “Никитские ворота”, матерных семь слов, картинку матерную, Глеб плюс Клава, еще пять матерных, “Туту был Витя”, “Нет в жизни щастья”, матерных три, “Захар – пес” и еще одна картинка матерная»<sup>2</sup>. Голубчики не имеют собственной письменности, прежние тексты, даже будучи прочитаны, не превращаются в личностный багаж, внутреннюю силу личности. Между словом и знанием, словом и его носителем утрачивается непосредственная связь, стена разделяет героев и их собственную речь, переполненную *чужими* высказываниями, указами, цитатами, что позволяет власти легко манипулировать кукольным народом, держать в страхе мир-балаганчик.

### **2.3. Сюжет Бенедикта: между героем и трикстером**

Усилия Бенедикта есть стремление, пусть неосознанное, обрести собственный голос как судьбу, проявить своеволие на пути от буратины к человеку. Одновременно это иронический

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 204.

<sup>2</sup> Там же. С. 273.

образ *миста*, скитающегося в поисках истины: «Хотел котомку собрать – и на юг. Палицу вырезать большую – от чеченов отбиваться – и к морю. А какое то море – кто знает. Кто как хочет, так его себе и представляет. Пешего ходу, говорят, три года»<sup>1</sup>. Образ моря – традиционный символ первоматерии, тайну которой разгадывает *мист*. Путешествие Бенедикта реальное и метафизическое (во снах) выстраивается вокруг Терема-библиотеки как *платоновской Пещеры*: «И сон снился: идет он будто по тестеву дому, с галереи на галерею, с яруса на ярус, а дом вроде и тот, да не тот: словно он длиннее стал, да эдак вбок, все в бок искривляется. Вот идет он, идет да дивится: что это дом все не кончается? А нужно ему будто одну дверь найти, вот он все двери и дергает, открывает. А что ему надо за той дверью – неведомо»<sup>2</sup>. Образ таинственной двери обещает встречу с *visio*. В романе в роли последнего и выступает «наше все» – *Пушкин*.

В диалоге «Теэтет» Платон приводит несколько метафор процесса познания, припоминания, в одном из вариантов фрагменты полученных знаний уподобляются *пойманным птицам*, которых вспоминая достает из клетки по мере необходимости<sup>3</sup>. В этой парадигме особое значение приобретает образ сада, расположенного окрест Терема, где находятся клетки с прекрасными птицами! Сюжет Бенедикта разворачивается параллельно с историей исчезновения и гибели птиц, которые идут на «каклеты» обитателям Терема – «низ», желудок, вытесняет и заменяет «верх», что делает невозможным рождение Истины (полета птиц).

В поэтике Т. Толстой художественный мир организован окрест героя. На избранность персонажа указывают имя: Бенедикт – «благое слово», «благословенный»<sup>4</sup>, профессия – переписчик книг, особый внутренний склад (сны, видения). Каждая

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 160.

<sup>2</sup> Там же. С. 176–177.

<sup>3</sup> Платон. Собр. сочинений: в 4 т. / общ ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 192–274.

<sup>4</sup> Петровский Н.А. Словарь русских личных имен / науч. ред. О.Д. Митрофанова. М.: Русский язык, 1984. С. 82.

из характеристик, однако, дана в игровой, отраженной проекции. В этой парадигме стоит учитывать ироническую отсылку и к образу католического *святого Бенедикта* (Бенедикт Нурсийский), основателя монашеского ордена бенедиктинцев, чья миссия была связана с культурным просветительством. В контексте романа важно, что усилиями ордена создавались огромные библиотеки, бенедиктинские аббатства считались издательскими, интеллектуальными центрами Средневековья, здесь существовали скриптории, мастерские, где иллюстрировались манускрипты. Названная параллель подчеркивает соотнесенность текста Т. Толстой с романом У. Эко «Имя розы» (как претекстом), в котором события разворачиваются в *бенедиктенском* монастыре, связаны с поиском единственной Книги. «Интертекстуальная связь романов Т. Толстой и У. Эко прослеживается и на фонетическом уровне: *Бенедикт – Беренгар* (помощник библиотекаря), *Бенций* (ученый риторик)»<sup>1</sup>.

Повествование в «Кыси» начинается с описания Бенедикта как «голого человека», самого себя собирающего из тряпок, валенок, ремешков, найденных окрест, как некогда это делал Иван Денисович А. Солженицына: «Бенедикт натянул валенки, потопал ногами, чтобы ладно пришлось, проверил печную вьюшку, хлебные крошки смахнул на пол – для мышей, окно заткнул тряпицей, чтобы не выстудило»<sup>2</sup>. Голым герой видит себя в пророческих снах «И входит Бенедикт в горницу, а там семья. За столом сидят и смотрят... Лаптями елозят. И смотрят так сурово, с осуждением, али гневом на Бенедикта. Бенедикт тоже смотрит – а он голый»<sup>3</sup>. Мотив «голого человека» – ключевой и в образе опричника Комяги из повести «День опричника» В. Сорокина, для которой роман Т. Толстой стал претекстом. В безумном, шутовском мире новой Москвы переход из столбовых дворян к статусу «голых» мгновенен, мотивирован

---

<sup>1</sup> Смирнова Ю. Имя литературного персонажа как интертекстуальный знак (на материале романа Т. Толстой «Кысь») // Вестник Белорусского государственного педагогического университета им. М. Танка. 2011. № 4 (70). С. 41.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 199.

исключительно волей Государя, оборачивается жестокой расправой, буквально изнасилованием, убийством. Сиюминутность перехода из высших властных структур в пыточный подвал усиливает атмосферу трагифарса, когда режиссер сбрасывает отыгравших эпизод кукол в чулан.

Как пограничный персонаж, трикстер, Бенедикт существует на границах миров, связан с пространством *Прежних, пере-рожденцев и голубчиков*. В его образе подчеркнуты черты *культурного героя*, «добра молодца»: «У Бенедикта вот никаких Последствий отродясь не было, лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое, хоть сейчас женись. Пальцев – он считал – сколько надо, ни больше, ни меньше, без перепонок, без чешуи, даже и на ногах», «борода золотая, на голове волосья потемней и выются»<sup>1</sup>. В этой же типологической парадигме *мастерство* героя, указывающее на способность преобразовать бытие: «Сызмальства Бенедикт ко всякой работе отцом приучен», «все по хозяйству может». Не случайно именно ему Главный Истопник поручает работу над памятником Пушкину. Бенедикту как натуре творческой свойственны сомнения, нервный склад характера, «искра человечности»: «Есть в тебе, пожалуй, какой-то артистизм...», – заключает Никита Иваныч<sup>2</sup>.

Оборотной стороной «артистизма» и становится *графомания*. Для героя переписывание книг – единственный способ существования, причем не предполагающий проникновение в их смысл. В этом контексте сюжет переписчика Бенедикта – ироническая отсылка к мотивам гоголевского *Баимачкина*, вплоть до рокового увлечения распутной девицей, приведшего к потере шинели, гибели; и князя *Мышкина*, жаждущего разгадать тайну Красоты. Буквальное понимание написанного как руководства к действию приводит героя к переворачиванию, остранению значений. «Перечитывание и переписывание как движение в письме, не реальное путешествие», но фикция, чертовщина<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 32.

<sup>2</sup> Там же. С. 145.

<sup>3</sup> Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция. 2006. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 145.

Имя – Бенедикт, интерпретируемое в тексте как «собачье», своеобразная отсылка к образу зверя Апокалипсиса, в этой же парадигме сюжет Шарикова М. Булгакова как идеального представителя «кромешного мира»<sup>1</sup>. Исследовательница Е. Хворостьянова, ссылаясь на авторитет У. Эко, цитирует прорицателя Убертина: «Число же зверя, если сочтешь по греческим литерам, – Бенедикт»<sup>2</sup>. В перевернутом мире «Кыси» божественное и дьявольское, однако, теряют всякое значение, формализуются, что усиливает мотив *оборотничества*, маркирующий образы персонажей. В пророческом сне Бенедикт видит Оленьку: «А она усмехается так неприятно и говорит: какая же я Оленька, я не Оленька... Смотрит: и правда, не Оленька это, а другой кто-то... Вот проснешься после такого сна – во рту сухость, а в сердце: тылдых! тылдых! И не понять, на каком ты свете. И ощупаешь сам себя: а я ли это? А луна сквозь пузырь светит, ярко так и страшно. И дорожка лунная по полу протянулась...»<sup>3</sup>. Образ луны символизирует обратную сторону бытия, отсылает к картине фиктивного мира из «Приглашения на казнь» В. Набокова.

Роман «Кысь» пародирует *Книгу Бытия* и *Букварь*, с которого школяр начинает освоение письменной, высокой культуры, что подчеркнуто сравнением Бенедикта с *Митрофанушкой*: «Прости, господи, но что ж ты за дубина великовозрастная!... митрофанушко, недоросль», – сокрушается Никита Иваныч<sup>4</sup>. Главы романа обозначены буквами церковнославянского алфавита как модели бытия. Книга мира, отсылающая к письмам Бога, трудна, требует особых усилий для расшифровки. В ситуации отсутствующего Божества, невозможности смысловой взаимосвязи появляется множество ложных интерпретаций,

---

<sup>1</sup> Менглинова Л. Апокалипсическая традиция в прозе М.А. Булгакова // Проблемы литературных жанров: материалы IX Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Томск: Изд-во Томского университета, 1999. С. 156–159.

<sup>2</sup> Хворостьянова Е. Имя кыси: сюжет, композиция, повествователь романа Т. Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве: сб. в честь Н.М. Герасимовой. СПб.: Европейский дом, 2002. С. 115.

<sup>3</sup> Толстая Т. Кысь. С. 177.

<sup>4</sup> Там же. С. 137.

текстов, «ходов», соблазнительных и опасных. Путешествие Бенедикта как *миста* начинается на периферии (бедные «черные избы», «кривые улочки» как строчки) и разворачивается в направлении сказочного Терема – библиотеки с прекрасной царевной Оленькой, чудесным садом и «белым-белой Княжьей Птицей Паулин», неизменной обительницей рая: «А глаза у той Птицы Паулин в пол-лица, а рот человеческий, красный. А красоты она таковой, Княжья Птица-то, что нет ей от самой себя покою: тулово белым резным пером укрыто, а хвост на семь аршин, как сеть плетеная висит, как марь кружевная. Птица Паулин голову все повертывает, саму себя все осматривает и всю себя, ненаглядную, целует. И никому из людей от той белой птицы отродясь никакого вреда не было, нет и не будет. Аминь»<sup>1</sup>.

Наложение образов героини и легендарной Птицы одновременно отсылает к образам княгини *Ольги* – первой христианки на Руси, и *Софии* – Божьей Премудрости, на что указывает «голубиная» символика, увлечение искусством – Оленька мастерица рисовать картинки в книгах. Голубь (символ Души мира – Софии) в романе, однако, именуется не иначе как «птица-блядуница», что соответствует гностической мифологии о падшей душе, «превратившейся в шлюху»<sup>2</sup>, структурообразующей в философских построениях модернистов (В. Соловьев, П. Флоренский, Н. Бердяев), обыгранных современной литературой<sup>3</sup>. Софиологическая парадигма значима и в рассказах Т. Толстой («Соня», 1984; «Река Оккервиль», 1985), где сохраняет классическое прочтение<sup>4</sup>.

«Оленька-душенька» – обительница видимого центра – Терема, имя ее матери – Феврония – заставляет вспомнить древнерусскую святую («Повесть о Петре и Февронье»), но

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 59.

<sup>2</sup> Афонасин Е. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002. С. 206.

<sup>3</sup> Ковтун Н. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // *Literatura*. 2011. № 53 (2). С. 53–70.

<sup>4</sup> Ковтун Н. Софиологическая парадигма в творчестве Т. Толстой (на примере рассказа «Соня») // *Literatura*. 2009. № 51 (2). С. 90–100.

в ситуации утраты смысла агиографический сюжет travestiturется. Феврония в романе не спасает избранника от язв, оставшихся после сражения со змеем, а выходит за Змея – Главного Санитара – замуж. Исследователь каноничной повести Е. Неелов считает, что житийный сюжет «утверждает любовь как дело воскрешения, утверждает принцип жизни по типу Троицы»<sup>1</sup>, неосуществимый в игровом пространстве. В традиционном тексте девица отличается умом, хитростью, в книге Т. Толстой – исключительной глупостью: «Помню Хавронью, – заметил Лев Львович. – Папашу ее помню. Дебил. Дедушку. Тоже был дебил. Прадедушка – тоже»<sup>2</sup>. В интертекстуальное поле романа вводится и опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронье», что указывает на обыгрывание параллели: *Терем – град Китеж*, отличающей литературный традиционализм, в котором важна старообрядческая интенция.

Образ Оленьки постоянно двойится, множится. В сознании героя «от простой Оленьки сонный образ какой отделяется, перед глазами висит как марь, как морок, как колдовство какое». Девушка является во снах «волшебным видением», райской птицей, становится воплощением «русскости»: «Бенедикт умилился. Стал представлять, как Оленька в новой кацавейке да в сарафане с пышными рукавами сидит за каким-то столом богатым, то взор в столешницу опустит, то на него, на Бенедикта, поглядывает, то на свечки зажженные посматривает, – а от тех свечек глазыньки у ней сияют да переливаются, а румянец во всю щеку так и пышет. И пробор в светлых волосах чистый, ровный, молочный, как небесное Веретено. На лбу у ей тесьма плетеная, цветная, а на той тесьме украшения, подвески покачиваются: по бокам височные кольца, а посередке камушек привешен голубенький, мутный, как слеза»<sup>3</sup>. И эта же «русская красавица», идеал «русской женщины», словно пере-

---

<sup>1</sup> Неелов Е. *Натурфилософия русской волшебной сказки*. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1989. С. 271.

<sup>2</sup> Толстая Т. *Кысь*. С. 235.

<sup>3</sup> Там же. С. 81.



несенный из «почвеннического» проекта В. Розанова<sup>1</sup>, – ведьма с когтями на ногах, синими лучами из глаз, напоминающая *гоголевскую панночку*: «Ресницами поведет и опять смотрит, а глазищи у него еще больше стали, а брови союзные, черные, а меж бровей камушек, как слеза лунная», *Сирену* «будто не Оленька это, а сама Княжья Птица Паулин, да только не добрая, а словно она убила кого и рада»<sup>2</sup>.

К концу романа героиня превращается в огромный *короб* разрозненных частей тела: «Расперло Оленьку вширь и поперек – краше некуда. Где был подбородок с ямочкой, там их восемь. Сиськи на шестой ряд пошли. Сама сидит на пяти табуретках, трех ей мало»<sup>3</sup>. В описании усилены животные, кукольные черты, приплод Оленьки уже напрямую ассоциируется с кошачьим. Один из детской троицы сбегает под пол. Сюжет пародирует мотив «неведомой зверушки» из пушкинской «Сказки о золотом петушке»: «Третье – не разбери поймешь что, а с виду как шар – мохнатое, страховидное. Круглое такое. Но с глазками», оно «по полу клубком покатилося и в щель ушло»<sup>4</sup>. В мифологии кот – хтоническое существо, выступающее представителем нечистой силы, помощником черта<sup>5</sup>. Эта линия сочетается с сюжетом о коте-бахоре, баюне, на которую опирается Пушкин в поэме «Руслан и Людмила». Образ кота – один из самых популярных в творчестве *наивных* художников, рисующих по мотивам пушкинских текстов<sup>6</sup>.

Образ Оленьки – ироническая отсылка и к фигуре *Марфиньки* из «Приглашения на казнь», на что указывают половая распущенность, животные черты, убожество рожденных ею детей. Т. Толстая обыгрывает идеи Н. Гоголя, Ф. Достоевского,

---

<sup>1</sup> Розанов В. Сахарна. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови / под. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1998.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 184.

<sup>3</sup> Там же. С. 278.

<sup>4</sup> Там же. С. 285.

<sup>5</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 11.

<sup>6</sup> Кириченко Е. Интерпретация мифопоэтики сказочного пространства А.С. Пушкина в наивной живописи // Философия наивности: сб. ст. С. 308.

В. Розанова, увидевших за прекрасной оболочкой чудовищ похоти, темную изнанку действительности, тайну, освобожденную от «покрова» – мифов и масок культуры. Терем тогда обращается темницей, абсолютным низом, в буквальном смысле загаженным птицами-блядуницами; сад – зверинцем в центре с иудиным деревом: «И в дальней клетке тоже дерево голое, объединенное, без коры, и с того дерева сук торчит, голый тож, и на суку чего-то висит, белое, мягое, дырчатое, как ветхая простынь»<sup>1</sup>. Соловьи да Птица Паулин идут на «каклеты» девеоборотню, что, подобно самой Руси, огромна, ленива, призрачна – «черный квадрат», бездонное чрево.

В аналогичной семантике подан и образ возлюбленной Венечки в поэме «Москва – Петушки» как «белобрысой дьяволицы», «потаскухи», не имеющей «ни совести, ни стыда», но символизирующей центр райского пространства – Петушки. Вывернутое наизнанку бытие открывает не только трагизм, но и комизм существования. Пересекаясь с идеями Вен. Ерофеева, Д.А. Пригова, В. Сорокина, Т. Толстая указывает на трагикомичность существования как такового, когда смех не освобождает от страха, но оттеняет и усиливает его. В подчеркнутой избыточности, искусности описания художественного мира «Кыси» нет и следа карнавальная свободы, автор использует поэтику площадного действия как художественный прием, знак, свидетельствующий о фантазмагоричности, замкнутости, самодовлеющем характере текста.

## 2.4. Образ Пушкина: идол, буратино и «наше все»

«Путешествие» Бенедикта от книги к книге есть сентиментальное воспитание чувств, вразумление наива, дитя, его интеграция в мир письменной культуры, выстраивающейся окрест имени *Пушкина*<sup>2</sup>. Мотив расставания с раем детства – ключевой для прозы ранней Т. Толстой. Потеря героем «невинности»

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 169.

<sup>2</sup> Вайкум Л. Роль пушкинского дискурса в прозе Т. Толстой (на материале романа «Кысь» и сборника рассказов «Не кысь») // Вестник Северо-Восточного федерального университета. 2020. № 4 (78). С. 31–41.

(женитьба) одновременно открывает путь к испытанию знанием – Терему-библиотеке, следующей ступенью должно стать мужание-взросление, познание карающей морали, страдания плоти, человеческой смертности<sup>1</sup>. Важнейшей фигурой в обряде «посвящения» героя и становится образ поэта: «Образ Пушкина давно уже затмил самого Пушкина. Его творчество стало поводом, оправданием для самостоятельного существования этого гармонического шедевра. В небывалом в русской литературе органическом слиянии человека и поэта и заключается уникальность Пушкина», – признают современные исследователи<sup>2</sup>. Фигура поэта существует как нечто большее, чем искусство, литература, он осознается универсальной мерой, открывающей тайну жизни и смерти, добра и зла, «в нем сосредоточено нечто бесконечное и неисчерпаемое»<sup>3</sup>.

В «Кыси» образ Пушкина включен в широкое интертекстуальное поле, вбирающее элементы его биографии, мотивы произведений, их интерпретацию в народном искусстве, и сюжеты творческой истории самого автора – создателя романа, становясь инструментом исследования судьбы человека как таковой. Известно, что, создавая сказки, поэт опирался на народные гравированные книги, на лубок<sup>4</sup>, который играет важную роль и в произведении Т. Толстой. Ей близок образ Пушкина, созданный М. Цветаевой в очерке «Мой Пушкин» (1937), обретший значение культурного архетипа, через который каждым прочитывается собственный опыт. «“Мой Пушкин” – это мой авторитет, моя система ценностей... “Мой Пушкин” – это ворота в мой духовный мир, это моя вера»<sup>5</sup>. В данной логике

---

<sup>1</sup> Гащило Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. С. 17.

<sup>2</sup> Вайль П., Генис А. Родная речь. М.: Независимая газета, 1995. С. 141.

<sup>3</sup> Непомнящий В. Памятник Пушкину // Декоративное искусство СССР. 1980. № 5. С. 31.

<sup>4</sup> Сакович А.Г. «Некоторое царство – некоторое государство» в русской лубочной книжке XVIII–XIX веков // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1991. Вып. 9. С. 204.

<sup>5</sup> Непомнящий В. Феномен Пушкина и исторический жребий России // Пушкин и современная культура. 1996. М., 1996. С. 32.

сюжет поэта воссоздан современными авторами: от А. Синявского до А. Битова и Д.А. Пригова. Т. Толстая «цитирует» его в рассказах «Лимпопо», «Факир», «Сюжет», «Поэт и муза», в романе «Кысь»<sup>1</sup>. Само появление Пушкина в тексте или на живописном полотне открывает проход сквозь время, запредельность, ассоциируется с чудом, что не исключает связь образа с народными, фарсовыми элементами<sup>2</sup>.

История Бенедикта делится на три этапа: *варварскую*, «до-пушкинскую» эпоху, период *мастерства*, изготовления идола поэта («К Никите Иванычу ходил, Пушкина из бревна помаленечку резал») и *отречение* – казнь-сожжение памятника как самосожжения. Работа над идолом знаменует преображение героя, он освобождается от последствий мутации – хвоста, «частично очеловечивается». В статье Н. Гоголя 1835 г. А. Пушкин объявлен «русским человеком в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет»<sup>3</sup>. Т. Толстая это явление и обыгрывает: *Бенедикт – «добрый молодец» – пушкин*, вытесанный из дубельта как вновь «рожденный» наивным художником. Никита Иваныч пытается объяснить подмастерью хрестоматийные черты облика поэта, постоянно сам впадая в противоречия: «Росточка он был небольшого.

– А вы сказали: гигант. – Бенедикт утер нос рукавом.

– Гигант духа. Вознесся выше он главою непокорной...

– ... александрійского столпа. Знаю, переписывал. Дак мы ж не знаем, Никита Иваныч, сколько в том столпе аршин.

– Неважно, неважно! Вот из этого бревна, – другого, извини, нету, – мы его и извлечем. Мне, главное, голову склоненную и руку. Вот так, – изобразил Истопник. – На меня смотри. Голову режь курчавую, нос прямой, лицо задумчивое»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Понаморева О. Комическое переосмысление пушкинского текста в романе «Кысь» Т.Н. Толстой // Новый взгляд. Международный научный вестник. 2015. № 10. С. 179–188.

<sup>2</sup> Ртищева Л. Некоторые особенности восприятия наивными художниками личности А.С. Пушкина // Философия наивности. С. 321.

<sup>3</sup> Гоголь Н. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. Т. VIII. С. 50.

<sup>4</sup> Толстая Т. Кысь. С. 146.

Идол поэта, «извлеченный» из дубельта Бенедиктом, становится отражением мутировавшего мира и его обитателей – *трикстером*, ассоциативно связывается с самим мастером. Изготовленный шестипалым («Лишнее потом всегда обрубить можно», – убежден Бенедикт) идол таким и оставлен. Никита Иваныч сокрушается: «Как же он, дескать, своевольно и кошунственно, по собственной прихоти, дерзнет обрубить поэту руки? Добро бы хвост, а то – руки!!!»<sup>1</sup>. Так сопоставлены операция по удалению хвоста у Бенедикта и перспектива ампутации лишних пальцев у деревянного Пушкина. Сами Прежние воспринимают идол вполне иронически, с учетом модернистского дискурса в том числе: «Ну чистый даун. Шестипалый серафим. Пощечина общественному вкусу», – высказал Лев Львович<sup>2</sup>. В парадигме пушкинского текста, обыгранного в романе, определение *шестипалый* связывается, однако, и с образом «*шестикрылова серафима*» из стихотворения «Пророк» (1828), вложившего в уста лирического героя «жало мудрых змеи».

Бенедикт воспринимает историю поэта в контексте личных дум и тревог: «В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал. Прославился: теперь мы с него буратину режем»<sup>3</sup>. У героя рождается «свой Пушкин», *пушкин-кукушкин*, с которым устанавливается доверительный контакт: «Стало быть, вот он у нас стоит, сердешный, шум уличный слушает, как заказывали, из-за угла повернешь и видишь его, на пригорке, на ветру, черного такого. А эта древесина, дубельт, всегда от дождей чернеет. Вот он стоит, как куст в ночи, дух мятежный и гневный; головку набычил, с боков на личике две каклеты – бакенбарды древнего фасону, – нос долу, пальцами как бы кафтан на себе рвет»<sup>4</sup>. Особая ирония заключается в том, что, создавая идола, Бенедикт опирается на воспоминания Главного Истопника, таким образом проблемати-

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 181.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 165.

<sup>4</sup> Там же. С. 182.

зируется сама возможность передачи культурного наследия. Белая Горка, где Никита Иваныч планировал воздвигнуть памятник, отсылает к мотивам Святых Гор и Черной речки, однако, не договорившись с хозяином укропной грядки, ставят идол на «место ничейное, промеж заборов» – на границе миров, как и полагается трикстеру.

Прототипом наставника Бенедикта – Никиты Иваныча стал дядька Пушкина – Никита Козлов. Образ Главного Истопника коррелирует с фигурами сказочного *Змея Горыныча* и трикстера *Прометей*, укравшего для людей огонь – основу культуры<sup>1</sup>. «Главный истопник у Толстой – это не только определенный род деятельности, это место в культурной иерархии. Угольки, разжигаемые внутренним жаром Никиты Ивановича, отсылают к пушкинскому пророку, удел которого, как известно, – *жечь глаголом человеческие сердца*»<sup>2</sup>.

В этом контексте образ Оленьки-душеньки – ироническая отсылка к *Наталье Гончаровой*: «Что, брат пушкин? И ты небось так же? Тоже маялся, томился ночами, тяжело ступал тяжелыми ногами по наскребанным половицам, тоже дума давила? Тоже запрягал в сани кого порезвей, ездил в тоске, без цели по заснеженным полям, слушал перестук унылых колокольцев, протяжное пение возницы? Гадал о прошлом, страшился будущего? Возносился выше столпа? – а пока возносился, пока мнил себя и слабым, и грозным, и жалким, и торжествующим, пока искал, чего мы все ищем: белую птицу, главную книгу, морскую дорогу, – не заглядывал ли к жене-то твоей навозный Терентий Петрович, втируша, зубоскал, вертун полезный?»<sup>3</sup>. Ассоциация образа героини с *Ольгой* из романа «Евгений Онегин» акцентирует легкомысленность, духовную ограниченность, невозможность постижения художественного дара избранника.

---

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Прометей и трагедия культуры // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 242–255.

<sup>2</sup> Иваншина Е.А. Роман Т. Толстой «Кысь» в контексте теории взрыва. С. 223–224.

<sup>3</sup> Толстая Т. Кысь. С. 268.

Важно, что период *мастерства* открывает Бенедикту возможность приобщения к миру Прежних, к культуре. Он участвует в ритуале похорон, ставших парафразой к истории отношений А. Пушкина и «вавилонской блудницы» А. Керн. Похороны «мелкой, злобной, коммунальной старушонки» из Прежних – Анны Петровны, главной реликвией которой стала инструкция к мясорубке, – трагифарсовая отсылка к истории переписки поэта. К концу жизни А. Керн сильно нуждается и продаст письма избранника по смехотворной цене. Известен миф, что во время следования траурной процессии с телом Анны Петровны по Тверскому бульвару там устанавливали памятник Пушкину<sup>1</sup>. В «Кыси» этот сюжет и обыгрывается: от мотива забвения героини до продажи писем (вместо них – бытовая инструкция), картины распутицы и установления идола. После похорон старушки из Прежних Никата Иваныч решает ставить памятник поэту, о чем и сообщает Бенедикту: «Проводили мы Анну Петровну, я и подумал... Ассоциации, знаешь ли. Там Анна Петровна, тут Анна Петровна... Мимолетное виденье...»<sup>2</sup>.

Восхождение-взросление Бенедикта оказывается, однако, абсолютно мнимым. Герой, несмотря на лихорадочное движение, суетность, никуда не продвигается, оставаясь в «углу» (в стилистике Ф. Достоевскому), «так как у него нет ключа-ключа к сохранившимся текстам прежней, дозврывной культуры. Вследствие этой подчеркнуто вынужденной пространственной ограниченности перестает быть актуальным характерная и сюжетная динамика»<sup>3</sup>. В погоне за Книгой Бенедикт быстро усваивает привычки *Санитара*, изменяется внутренне и внешне, утрачивает молодецкие кудри (символ мужской силы), статность, его тело расплывается, напоминая огромный короб: «Короб замещает собой нехватку индивидуального переживаемого телесного образа»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> П.Б. [Петр Баргенов]. Соболевский про мадам Керн // Русский архив. 1884. № 6. С. 349.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 136.

<sup>3</sup> Воробьева С. Филологическая рефлексия как средство эстетической самоидентификации автора в прозе Т. Толстой. С. 56.

<sup>4</sup> Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. С. 133.

Бенедикт, спешащий на расправу с голубчиками, сокрывшими старопечатные книги, функционально и атрибутивно совпадает с *Пилатом*: «А еще санитар себя блюсти должен, руки у него всегда должны быть чистыми. На крюке непременно грязь от голубчика бывает: сукровица аль блевота, мало ли; а руки должны быть чистыми. Потому Бенедикт руки всегда мыл»<sup>1</sup>; с *Великим Инквизитором, Двенадцатью* Блока и самой *кысью*. Тесть «торкнул Бенедикту в руки – откуда ни возьмись – крюк двуострый, рванул дверь чулана – швырнул Бенедикту балахон; оболгло Бенедикта, ослепило на мгновение, но прорези сами пали на глаза, все видать как через щель, все дела людские, мелкие, трусливые, копошливые; им бы супу да на лежанку, а ветер воет, вьюга свищет, и кысь – в полете; летит, торжествуя, над городом; “Искусство гибнет!” – воскликнул тесть; сани разворачивало на поворотах с визгом; красным огнем полыхают наши балахоны в метельном вое, – поберегись! – красная конница бурей летит через город»<sup>2</sup>.

Мотивы *бури, полета, ветра, пожара*, отсылающие к поэме А. Блока, даны в остраненной, шутовской проекции. Даже на пожаре (аллегория Революции) толпа голубчиков (народ) безмолвствует: «Стоят, глаза раскрывши, и в глазах тоже огонь пляшет, отражается, как в воде какой, переплескивается <...>. А если Прежние рядом случатся – они бегают, за голову хватаются, кричат: “Тушите! Тушите пожар! – а как? Как его тушить-то?”»<sup>3</sup>. Картина заставляет вспомнить комедию Н. Гоголя «Ревизор», которую заключает немая сцена. Ю. Манн и О. Лебедева считают, что финал пьесы написан под влиянием знаменитой картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», глубоко поразившей автора. «Настойчивое именование Гоголем немой сцены “Ревизора” картиной поневоле актуализирует живописные ассоциации в связи с этим уникальным драматургическим финалом. И по этим ассоциациям нельзя не вспомнить, что процесс творения текста “Ревизора” в его окончательном

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 284.

<sup>2</sup> Там же. С. 220.

<sup>3</sup> Там же. С. 120–121.



варианте, включающем наряду с текстом самой комедии разножанровые тексты-приложений, процесс, растянувшийся более чем на 10 лет (1835–1846), хронологически обрамлен двумя сильнейшими впечатлениями Гоголя от живописных полотен К.П. Брюллова “Последний день Помпеи” и А.А. Иванова “Явление Мессии”, которые вызвали к жизни статьи “Последний день Помпеи” (картина Брюллова)” (август 1834 г.) и “Исторический живописец Иванов” (1846)»<sup>1</sup>. Изображение «Апокалипсиса от Брюллова» в трагифарсовом ключе и обыграно Т. Толстой через Н. Гоголя. В романе город гибнет от взрыва разлившегося бензина, сцена напоминает извержение вулкана.

Хоровод масок представляет в книге «движущие силы» русской истории, где роль литературы, литераторов значительна, что и отражает параллель: *пушкин – идол – Бенедикт – кысь*. «А ты в воду-то посмотришь... В воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты кысь-то и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...», – смеется над героем Главный Санитар<sup>2</sup>. Невозможность бытия вне пределов текста приводит к ненависти, бунту, истреблению мира живого, крюк Санитара напоминает *стило*: «Крюк для того, чтобы книгу ухватить, подцепить, подтащить, к себе поддернуть». Картинку с изображением «Демона» М. Врубеля Федор Кузьмич, присвоивший себе авторство, оставляет переписчикам для украшения Рабочей Избы: «Печь гудит, тепло от нее волнами бежит, и от того тепла синий “Демон” на стенке шевелится, будто сойти хочет»<sup>3</sup>. Автор пародирует идеи Вл. Соловьева.

В известной близости к «Кыси» оказываются текст В. Сорокина «Голубое сало» (1999), сюжет оперы «Дети Розенталя» (2005). Действие романа Сорокина происходит в Сибири, где в специальной лаборатории биофилологи выводят клонов великих русских писателей. Последние, занимаясь стилевым

---

<sup>1</sup> Лебедева О. Брюллов, Гоголь, Иванов (поэтика «немой сцены» – «живой картины») комедии «Ревизор») // К 70-летию профессора Ю.В. Манна: сб. ст. М.: РГГУ, 2001. С. 115.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 313.

<sup>3</sup> Там же. С. 72.

подражанием, вырабатывают сало литературы – «таинственную субстанцию», не имеющую аналогов на земле: «Оно вечно. И всегда будет таким же теплым, как кровь людей. Его можно раздробить и развеять по ветру, но частицы его все равно будут в мире, и даже если мир наш замерзнет ледяной глыбой или превратится в пылающее солнце, – голубое сало навсегда останется в нем»<sup>1</sup>. Сало литературы – итог, к которому, по мысли автора, приводит идея практической пользы словесности, вознамерившейся творить новый, прекрасный мир. Клонирование образов настоящего оборачивается распылением бытия, уже нет никакой возможности соотнести копию и оригинал. В этой же парадигме дьявольский совет герою от ясновидящей Прасковьи Мамонтовны из повести «День опричника» сжигать произведения классики для пользы государства российского: «Голубь, книги должны быть только деловые».

Показав, как текст буквально насилует (суть голубизны), развращает реальность, В. Сорокин выстраивает собственную стратегию от обратного: в предельном унижении всего, чего касается литературный прием, обнажается карнавальность, фантасмогоричность его природы. Бумага стерпит все – писатель это и демонстрирует: «Необъяснимое поведение текста, который всякий раз как бы “свихивается”, дойдя до середины, совершенно программно для В. Сорокина: текст ведет себя, как реальность, которая находится на грани безумия и время от времени “срывается” в полную невменяемость»<sup>2</sup>. Исказить язык, травестировать художественную традицию, уничтожить привычную невозмутимость письменных строчек – и приводит тогда к освобождению от всех утопий и тираний, прежде всего *тирании письма*. Противоречие художественной стратегии В. Сорокина И. Смирнов усматривает в том, что борьба с литературой осуществляется в рамках литературности<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Сорокин В. Голубое сало: роман. М.: Ad Marginem, 2002. С. 158.

<sup>2</sup> Казарина Т. Современная отечественная проза. Самара: Изд-во Самарской гуманитарной академии, 2000. С. 102.

<sup>3</sup> Смирнов И. Видимый и невидимый миру юмор В. Сорокина. 13.07.2008. URL: [www.srkn.ru/criticism/smirnov.I.shtml](http://www.srkn.ru/criticism/smirnov.I.shtml)

В романе «Кысь» идея логоцентризма актуализирует код модернизма. Мир-коробка приобретает черты *балаганчика*. Текст – ироническая реплика Т. Толстой на поэтическую утопию «Золотого ключика»<sup>1</sup>, «кодирующего Серебряный век самого А. Толстого»<sup>2</sup>. Сюжет встречи Бенедикта с Оленькой-душенькой перекликается с ситуацией *Буратино – Мальвина* через параллель Мальвина – София, прочерченную в работе Е. Толстой<sup>3</sup>. Деревянный человечек, считает критик М. Петровский, олицетворял для «красного графа» новый идеал трезвости, мужества в противовес насквозь фальшивой жизни-игре марионеток, означающей культуру символизма<sup>4</sup>. Сказочный Буратино А. Толстого не нуждается в превращении, его побег из балаганчика, преодоление испытаний вознаграждаются чудом, получением театра/мира в «свои собственные руки», творческим самоосуществлением: «Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, а в создании условности второго порядка и господстве над нею – это решение постсимволическое, именно в нем новизна сказки»<sup>5</sup>. Дар художника, обретенный кукольным героем, остается с ним навсегда. В ранних произведениях Т. Толстой сказочный «городок в табакерке», доставшийся из детства, на время обеспечивает героям безмятежное счастье.

В романе «Кысь» Бенедикт-буратино становится властином балаганчика, но вместо ожидаемой свободы, его ждет новая роль – Карабаса. Бенедикт издевается над куклами-голубчиками, протыкает их палками, бросает в огонь: «Как санитаров учат? – кукол больших нашьют-навертят, идиолов

---

<sup>1</sup> Иванова Н. И птицу Паулин изрубить на каклеты // Знамя. 2001. № 3. С. 219–221.

<sup>2</sup> Толстая Е. Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. М.: РГГУ, 2002. С. 203.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 229–251.

<sup>5</sup> Толстая Е. Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. С. 207.

из ветоши; вот на траве-мураве и обрабатываешь приемы-то: рывок от плеча, захват с поворотом, подтягивание али другое что. На воздухе оно легко идет, а в избе, али сказать в конкретных условиях, оно уж не так. Нет»<sup>1</sup>. Кукольный мир весь на виду, домишки «пустые и распахнутые, прочесанные частыми гребнями санитарных крюков». Ничего своего здесь нет: ни места, «позиции» в бытии, ни слова, ни любви, ни души. Мир балагана-площади связан с постоянным «поглощением» одного другим, буквально «поеданием» окружающих – на «каклеты» Оленьке и употреблены птицы. Низ, чрево поглощает верх. Мотив еды, обжорства – центральный. В этом пространстве можно драться, маршировать да шутки шутить, но не жить. Отсутствие смысла заставляет искать опору в сугубо материальном: «мышь – наша опора». В художественном мире самого А. Толстого шуршание мышей в заброшенных комнатах старых усадеб, изъеденные, ветхие книги – символ забвения, однообразного угасания жизни<sup>2</sup>.

Выстраивая параллель *пушкин – демон и кукла*, Т. Толстая одновременно и развивает, и оспаривает идею, предложенную поздним Н. Гоголем, оценившим мастерство великого национального поэта как демонический соблазн для отечественных литераторов, уводящий в мир красоты, эстетики, нарциссизма, минуя гражданский долг и обязанности: «Большинство тех, кто боролся с Пушкиным, делали это во имя “жизни”, побеждающей поэзию», – считает М. Вайскопф<sup>3</sup>. В постапокалипсическом мире «Кыси» поэтические строки, проговариваясь всякий раз заново, рождают ощущение чего-то большего, чем привычный кошмар настоящего, намечают след утраченного смысла. Разрушая, травестируя мифы, утопии прошлого, автор сохраняет веру в потенциал самого *языка*. Именно язык

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 252.

<sup>2</sup> Пушкарёва Л. Предметно-бытовая деталь в ранней прозе А. Толстого // Проблемы изображения материального мира в художественной прозе: сб. ст. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского университета, 1989. С. 67–78.

<sup>3</sup> Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. С. 255.

в романе – подлинный герой, живее всех живых. На него вся надежда. Миф языка не деконструирован: «великий и могучий», он жив и деятелен. Вместо иконы в руки умирающей Варвары Лукинишны, единственной, различающей «голоса» ушедших поэтов, Бенедикт вкладывает картинку с изображением идола пушкина: «...Головку вывел ссутуленную. Вокруг головки – кудерьки: ляп, ляп, ляп. Вроде буквы “С”, а по-научному: “слово”. Так... Нос долгий. Прямой. Личико. С боков – бакенбарды. Позакалякать, чтобы потолще. Точка, точка – глазыньки. Сюда локоть. Шесть пальчиков. Вокруг: фур, фур, фур – это будто кафтан. Похож. Вторнул ей идола в руки. Постоял, посмотрел»<sup>1</sup>. На картинке-иконе буква «С», «слово», графически занимает положение *нимба* окрест головы святого.

Образ Пушкина в романе освобождается от исторических деталей, превращается в одну из констант национального самосознания, знак, на языке которого с миром говорит «коллективное бессознательное». Не случайно сюжеты его текстов столь популярны в творчестве наивных художников<sup>2</sup>. В романе идол поэта ассоциируется с *путеводной звездой*: «Закат желтый, страшный, узкий стоял в западной бойнице, а вечерняя звезда Алатырь сверкала в закате», верстовым *столпом*, письменной *палочкой* в веренице улочек-строчек: «Маленькой черной палочкой в путанице улочек стоял пушкин, тоненькой ниточкой виднелась с вышины веревка с бельем, петелькой охватившая шею поэта»<sup>3</sup>. «Голос» Пушкина – эхо, доносящееся из прошлого в настоящее, знак «обнаружения» связи низкого, безумного быта с иным масштабом ценностей и вместе с тем – метафора одиночества, потерянности человека в бессмысленном, неотвечающем настоящем.

Фигура поэта отмечает границы семантического пространства внутри текста, поэзия гения интерпретируется и голубчи-

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 258.

<sup>2</sup> Кириченко Е. Интерпретация мифопоэтики сказочного пространства А.С. Пушкина в наивной живописи // Философия наивности. С. 304–313.

<sup>3</sup> Толстая Т. Кысь. С. 291.

ками, и Препными, но понять, услышать друг друга им не дано. Препные пытаются увековечить память о поэте в названии улиц, памятнике, чтобы дать представление о духовном восхождении личности, голубчики же на шее деревянного идола укрепляют веревки для сушки белья. Автор обнажает слагаемые тоталитарного общества и «массового человека», основная черта которого «не жестокость или отсталость, а изоляция, утрата нормальных социальных связей...»<sup>1</sup>. Отдельные «голоса», как и в прозе В. Маканина, А. Битова, Л. Петрушевской, остаются чужими, непонятыми, что делает перспективу диалога неосуществимой. Голос, по Т. Толстой, «индивидуальная, обособленная, “моя” душа, которая потому-то и одинока, что ничего общего с “твоей” не имеет, кроме архетипического слоя психики»<sup>2</sup>. Концепция русской культуры Т. Толстой оказывается ближе А. Битову времен «Пушкинского дома» (1978), чем С. Довлатову или А. Синявскому.

В романе А. Битова образ Пушкина – отражение бытия, четкое, ясное, высокое, проявление аристократизма духа; мир, нашедший оправдание в поэзии, являет свою изначальную красоту, райскую гармонию<sup>3</sup>. В книге Т. Толстой, кроме Пушкина, звать больше не к кому: «Ты, пушкин, скажи! Как жить?», «Какие мы, таков и ты, а не иначе! Ты – наше все, а мы – твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!»<sup>4</sup>. Власть поэзии, звучащего слова торжествует над русским миром несмотря ни на что. В финале романа от неминуемой гибели спасены те, в ком чувство слова, «голос» как душа живы. Вознесение Препных с идола пушкина как камня

---

<sup>1</sup> Арэнд Х. Вирус тоталитаризма // Новое время. 1991. № 11. С. 41.

<sup>2</sup> Толстая Т., Степанян К. «...Голос, летящий в купол». Беседа прозаика Т. Толстой и критика К. Степаняна // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 83.

<sup>3</sup> Майер-Фраатц А. Развенчание мифа или сотворение нового? «Освобождение Пушкина» из литературно-исторической канонизации А. Битовым, или «что надо знать о зайце» // Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности. М.: Флинта-Наука, 2014. С. 44–69.

<sup>4</sup> Толстая Т. Кысь. С. 269.

Алатырь соответствует народной традиции откровения рая. Смехотворные прожекты спасения мира через ксерокс (множитель копий), провозглашаемые диссидентом Львом Львовичем, наивное «толстовство» Никиты Иваныча – «такого же хомо сапиенса, гражданина и мутанта», как остальные граждане, мало соответствуют апостольскому служению, но избавителем явлен сам Язык, песнь бывших осуществляется – воспарили. «Прежние согнули колени, взялись за руки и стали подниматься в воздух. Оба смеялись: Лев Львович немного повизгивал, как будто купался в холодном, а Никита Иванович посмеивался басом: хо-хо-хо. Никита Иванович обтряхивал с ног золу – ступня об ступню, быстро-быстро – и немножко запорошил Бенедикту глаза.

– Э-э-э, вы чего? – крикнул Бенедикт, утираясь.

– А ничего! – отвечали сверху.

– Вы чего не сгорели то?

– А неохота. Не-о-хо-та»<sup>1</sup>.

Финал аллегорично развернут и в сторону мифологии Прометея, образ которого был воспринят в русской традиции по аналогии с Христом, распятым не Богом, но людьми. Очевидна переключка с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита», выстраивающая ассоциации с историей деревянной Москвы, множество раз горевшей в пожарах, бунтах, войнах и вновь восстанавливающейся из небытия. В этом контексте актуален мотив «голости», отмечающий образ Прежних: «Кончена жизнь, Никита Иванович, – сказал Бенедикт не своим голосом. Слова отдавались в голове, как в пустом каменном ведре, как в колодце.

– Кончена – начнем другую, – ворчливо отозвался старик. – Оторви хоть рубахи клоч, срам прикрыть. Не видишь – я голый. Что за молодежь пошла»<sup>2</sup>. Голость здесь – свобода от праха сиюминутного, как и понимали идею «голого человека» – *вестника* модернисты: это тот, кто не зависит от настоящего,

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Кысь. С. 324.

<sup>2</sup> Там же. С. 323.

«готов принять мир таким, каков он есть»<sup>1</sup>. Интересно, что после очередного «конца света», посреди пепелища сам Никита Иваныч внешне напоминает идол поэта: «Черный, как пушкин, – только белки глаз красные от дыма, – без волос и бороды, кряхтя и еще дымясь, Никита Иваныч оперся о бесчувственную бенедиктову руку и слез с разваливающихся, прогоревших подпорок»<sup>2</sup>.

Так текст русской культуры, пережив очередной «взрыв», освобождается от интертекстуальных наслоений и начинается «голым человеком» с чистого листа. Отечественная литература возвращается к образу Пушкина, «голос» которого предстает «услышать» заново. И над всем этим миром царит ироническое всевидящее око автора. Художник, творящий текст, вольно или невольно обыгрывает, стирает следы утраченного смысла, отдаляется и отдаляет от него. «Для писателя, даже если он не атеист, если он просто писатель, письмо – это первое безблагодатное плавание», – считает Ж. Деррида<sup>3</sup>. Но, оторвавшись от смысла, разрушив веру в национальные обереги – сказки, мифы, утопии, мастер передает неповторимое звучание разных «голосов», что и становится опознавательной приметой бытия. Зарождение новых «смыслов» связывается тогда с самим процессом рассказывания, ритмом, по В. Набокову, бытийному хаосу противостоит эстетическая завершенность художественного текста. Мелодия русской поэзии, которую передает автор, и мыслится компонентом смысла. Тут стоит согласиться с Е. Гашило: Т. Толстая «остается писателем с традиционными неогуманистическими ценностями и модернистской техникой»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Жаккар Ж.-Ф. «О голом человеке»: нагота как форма аскезы // Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения: сб. ст. / Ред. Й. Херальт, К. Цендер. М.: Новое литературное обозрение. 2020. С. 226.

<sup>2</sup> Толстая Т. Кысь. С. 323.

<sup>3</sup> Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2000. С. 20.

<sup>4</sup> Гашило Е. Взрывоопасный мир Т. Толстой. С. 11.



## Вместо заключения

Итак, трикстер – один из древнейших архетипов и ключевой герой современной мировой литературы, образ, функции которого меняются от эпохи к эпохе, сохраняя, однако, устойчивость основных характеристик. Преодолев границы мифологии, трикстер как художественный персонаж получил блистательное воплощение уже в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», затем приходит очередь шекспировских ловкачей и шутов, которые легко манипулируют своими господами<sup>1</sup>. Будучи никак не связаны рамками морали и обязательств, они успешно решают проблемы на иных, «кривых путях». Эпоха Просвещения, приведшая к Французской революции, поход Наполеона основательно пошатнули веру в разум и доброту человека. Это время уже всерьез признает за трикстером право не столько выступать «тенью», шутком короля, сколько самостоятельно участвовать в сюжете. В названной парадигме ловкий пройдоха Фигаро Бомарше, Вамба – шут Седрика Сакса, отца рыцаря Айвенго из одноименного романа В. Скотта.

Эпоха модерна и вовсе отдает сюжетную инициативу в руки ловкого пройдохи, трюкача, который становится инициатором событий и двигателем сюжета. Раздробленный мир, переживший войны и революции, нуждается именно в таком герое, умеющем существовать на границах, находить выход их тупиковой ситуации, рискуя переиграть судьбу как облукать собственную смерть: «What is important is the insurgent nature of any trickster, his/her tendency to disobey the normative rules and conventions. From the classical understanding of tricksterism come such qualities developed and sustained in modern tricksters as ambiguity, deceit of authority, playing tricks on power, metamorphosis, a mediating function between different worlds, manipulation, and bricolage as a mode of existence. In this sense, trickster becomes not only one of the most ubiquitous

---

<sup>1</sup> Hillman R. Shakespearean subversions. The trickster and the play-text. London: Routledge, 1992.

figures of world literature in modernity and postmodernity (up to its internet form as a troll today), but also Fordist Capitalism»<sup>1</sup>.

В отличие от мировой трикстериады, в большей степени связанной с расовыми и миграционными вопросами, изживанием травмы колониализма<sup>2</sup> (образ «signifying monkey» или трикстер современной афроамериканской литературы)<sup>3</sup>, проблемами гендерной идентичности<sup>4</sup>, транскультурной коммуникации<sup>5</sup>, отечественная литература опирается на разработку образов, глубоко укорененных в национальном фольклоре и художественной традиции. В этом отношении выглядит перспективным сопоставление отечественной и американской культур. Для США ситуация фронта, «перекрестка» – ключевая, Б. Гиленсон подчеркивает, фронт – «важнейший фактор формирования таких ярко выраженных черт американского менталитета и национального характера, как свободолюбие, индивидуализм, оптимизм, трудолюбие, предприимчивость»<sup>6</sup>. Первыми фольклорными героями, с которыми ассоциировалась американская фронтальная культура, были Дэви Крокетт, Дэниел Бун, Майк Финк-лодочник, Поль Баньян и др. Их объединяют типичные приметы трикстера: авантюризм, витальность, умение действовать по ситуации. Фиболд Фиболдсон

---

<sup>1</sup> Tlostanova M. Transcultural tricksters beyond times and spaces: decolonial chronotopes and border selves // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 2–3. С. 12.

<sup>2</sup> Anzaldúa G. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza, Spinsters/Aunt Lute. San Francisco, 1999. P. 25.

<sup>3</sup> Щепачева И.В. Традиции афроамериканской литературы в творчестве Персиваля Эверетта // Ученые записки Казанского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157, № 2. С. 254–260.

<sup>4</sup> Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century // Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, Routledge. New York, 1991. P. 149–181.

<sup>5</sup> Megosaki R. Tricksters and Cosmopolitans: Cross-Cultural Collaborations in Asian American Literary Production. New York: Temple University Press, 2016.

<sup>6</sup> Гиленсон Б.А. История литературы США: учебное пособие. М.: Академия, 2003. С. 7.

и Поль Баньян сочетают в себе и демиургические признаки, они открывают новые горизонты – дороги, создают географические объекты, изобретают «необычные вещи»: ледяной плуг, лассо, таблицы умножения, бифштекс с луком...

Значимыми для отечественной трикстериады стали фигуры *скомороха*, «голого человека», сказочного *Ивана-дурака*, *юродивого*. Как показал наш анализ, образ трикстера в современной русской прозе – один из ключевых. Учитывая сложность, противоречивость самой природы трикстера, парадигмы значений образа, мы отмечаем, что те или иные оттенки смысла, функции, атрибуты образуют оригинальные смысловые узоры в текстах разных периодов. Трикстер появляется тогда, когда взывать больше не к кому, когда общество перенасыщено цинизмом, разрушена вера в человека, историю, мораль. В осколочном, раздробленном, пронизанном сарказмом пространстве герой и праведник неуместны, заранее обречены, но лицедей, сумасшедший выживает на границе миров, под обломками былых Утопий и мифов. Трикстер способен бросить вызов безысходности настоящего, устроить авантюру, пуститься в растрату всех прежних ценностей (мотив *потлача*), нарушить самые выверенные планы, заставить героев демонстрировать свои худшие черты и тем парадоксально способствует обновлению, приближает время перемен. Его усилиями и создается ситуация бифуркации системы, «культурного взрыва» (по Ю. Лотману), открывающая перспективу, зачастую оборачивающуюся потерями, хаосом, бунтом, но обязательно и новым знанием.

Лицедей – репрезентация дионисийской стихии, ряд исследователей настаивают на его онтологическом статусе<sup>1</sup>. В отличие от классического *шута*, тесно связанного с институтом власти, трикстер гораздо более свободен, своенравен, его поведение ситуативно: «Этический элемент, а также тесная связь с монархом отличают шута от трикстера – никому

---

<sup>1</sup> Велижанцева А.Д., Першин Ю.Ю. К определению функциональной роли трикстера // Омские социально-гуманитарные чтения – 2017: материалы X Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Л.А. Кудринская. 2017. С. 239.

не подвластного плута и пройдохи»<sup>1</sup>. Трикстеру свойственны предприимчивость, риск, витальность, его путь часто сопровождается проклятиями толпы, живущей ожиданием стабильности, неизменности как блага. Роль лицедея становится подлинно трагической, если за ним не следует культурный герой, цивилизатор, для которого трикстер и прокладывает дорогу. Классический герой всегда связан с мифом, является заложником ожиданий «массового человека», сегодня он должен находить новые способы, форматы, чтобы быть услышанным, не превратиться в *мертвый миф* (по Р. Барту). Трикстер же авантюрист, лишенный всяких обязательств, кроме тех, которые он сам себе назначил.

В современной отечественной прозе трюкач из двойника, «тени» культурного героя превращается в двигатель сюжета, вынужден брать инициативу в свои собственные руки, даже если уверен в трагическом финале предприятия. *Модернистский трикстер* устанавливает маркеры новых онтологических границ, внутри которых и существует информационное общество<sup>2</sup>. Отношения *трикстера* и *культурного героя* формируют модель мира. Ю. Манн считает, что противоречивый, взрывной характер лицедея, его агрессия и провокации важны прежде всего как проверка природной, цивилизационной устойчивости бытия в целом, поэтому трикстер всегда связан с перспективой, с сюжетом будущего<sup>3</sup>. Особенности функционирования трикстера во взаимоотношении с культурным героем помогают представить типологическую картину сегодняшней литературы, структурную матрицу культуры в целом.

Отечественная проза второй половины XX–XXI в. в известной мере – проза о «голом человеке», за плечами которого две мировые войны, коллективизация, концентрационные

---

<sup>1</sup> Отто Б.К. Дураки. Те, кого слушают короли / пер. с англ. З. Фиалковского; пер. с англ. и кит. К. Хмелевского. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 222.

<sup>2</sup> Коктыш К.Е. Закономерности и динамика развития социальных онтологий // Политические исследования. 2002. № 3 (68). С. 41–56.

<sup>3</sup> Манн Ю.И. «Мифологический плут» по данным психологии и культуры // Природа. 1987. № 7. С. 42–52.

лагеря. В образе «голового человека» лагерной прозы на первый план выдвигаются глубочайший *трагизм*, *униженность* и *оставленность*. Герой находится вне пределов пластической культуры, по ту сторону бытия, буквально в аду. Главное, на чем сосредоточена такая литература, – вопросы онтологии, исследование возможностей физического выживания на границе человеческого и природного, жизни и смерти. Миссия этой прозы – открытие механизмов самостояния человека «всем смертям назло». В образе героя-трикстера актуализируются черты выносливости, неистребимой витальности, бытовая смекалка, балагурство. В лагере как вывернутом, изнаночном пространстве (не-пространстве), много шутят, смеются. Зэк – «голый», всего лишенный человек, вплоть до креста нательного, всякий раз должен собирать, создавать себя заново, ибо находится вне пределов мира Бога и культуры, в пространстве трагического балагана – лагеря, маркированного через приметы гностической мифологии<sup>1</sup>. Ключевым персонажем этой прозы и стал Иван Денисович Шухов А. Солженицына. В образе крестьянина соединились черты «голового человека», «маленького человека» и русского умельца, крестьянина, смекалка, выдержка, трезвый практицизм которого позволяют сохранить себя, выжить в «кромешном мире» лагеря<sup>2</sup>.

Трикстер современного традиционализма (от текстов Б. Можяева, В. Белова, В. Шукшина до В. Распутина и М. Тарковского) выполняет скорее *социальные* функции, он тесно связан с *советской реальностью*, его роль ближе *шуту*, который сопровождает власть. Функция трикстера здесь сосредоточена на том, чтобы переиграть, перехитрить, буквально

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Утопия соцреализма и гностицизм. К постановке проблемы // Европейские исследования в Сибири: материалы Всерос. науч. конф., Томск, 14–16 апреля 2003 г. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2004. С. 247–266.

<sup>2</sup> Kovtun N., Klimovich N. «The Naked Person» and «The Unbearable World»: Variations of Exodus (Based on Early Prose by A.I. Solzhenitsyn) // The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies. 2021. No. 3/4. P. 181–205.

заговорить представителей власти. По сути, это схватка с роком, на которую в былинах отваживается только богатырь, схватка за спасение семьи, отстаивание собственного права на жизнь, блистательно выигранная у партийцев Федором Кузькиным Б. Можаяева («Из жизни Федора Кузькина», 1966).

Спектр героев-трикстеров включает и схему «король – шут» в ее классическом разрешении, что демонстрируют отношения главы района Подрезова и скоморошествующего Егорши Ставрова в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» (1958–1978). Последний, не лишенный меркантильного интереса, сопровождает начальника во всех поездках, заводит выгодные знакомства, однако с уходом господина рассыпается и жизнь шута. Подчеркнем, *социальность, меркантильность, игра с константами советской идеологии* отличают именно *советского трикстера*. Между тем поэтика трикстерских образов в творчестве Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Личутина, М. Тарковского, как мы старались показать, включает элементы старообрядческой, юродской культуры, герои вполне осознают собственную связь с сакральным: образы Евсея Мошкина, Григория Пряслина, Махоньки в произведениях Ф. Абрамова, фигуры насельников старообрядческих сел в текстах М. Тарковского.

Чрезвычайно интересны образы игроков, шутов, богоборцев в творчестве В. Шукшина. Автор подчеркивает *актерское, озорное, наивное* начало в персонажах, лишенное прагматики, характерной для сюжета советского трикстера в целом. Для таких героев важно «по своей глупой воле пожить», хотя бы на время выйти из жестких рамок системы подчинения и контроля, устроить «праздник души». В этом контексте акцентируются талант баюнка, ряженого, балагура, наследующих популярным сегодня *киникам*, ориентировавшихся на естественность, самодостаточность задолго до создания психоанализа Ж. Лакана. В рассказах писателя трикстер, претендующий на роль ведуна, «значительного лица», исповедника, неизменно оказывается в трагифарсовой ситуации, зачастую оборачивающейся глубокой личной драмой, вплоть до гибели.

Классический трикстер – Сеня Поздняков – появляется и в позднем творчестве В. Распутина. Писатель исследует

перспективы создания нового мифа о культурном герое, способном расширить горизонт современного человека, а значит, и о трикстере, прокладывающем ему дорогу. Образ Сени отличают *нездесьность, витальность, предприимчивость, удивительная жизнестойкость*, связь с природным миром, вплоть до *оборотничества*, однако с богатырской задачей спасения девочки-ангела он не справляется. Автор оставляет созидательную, цивилизаторскую миссию за *бабой-воительницей*, с которой связывает идею и религиозного обновления общества через возвращение к древним архаическим культам.

Интереснейший вариант героя-трикстера, связанного с игрой, актерством, художественным творчеством, демонстрирует проза «потерянного поколения», прежде всего тексты А. Битова, В. Маканина, Л. Петрушевской. Петрович Маканина сочетает в себе классические черты «маленького человека», «голого человека» и «подпольного человека», помноженные на современность. Отказавшись от Слова, великого литературного Канона, минимизировав свою связь с социумом, он оказывается посторонним в этом мире, идеальным наблюдателем, не совпадающим ни с одним статусом или ролью, видевшим условность любых положений и слов. Ирония, смех становятся способом самовыражения, открывают перспективу разговора на равных с обществом, для осуществления этого герой и должен «выйти из цепи», стать вне социальной системы, чтобы хотя бы так, из этого положения маргинала обрести возможность смеяться над «кромешным миром».

В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» мучительный, полный тупиков, разочарований, предательств путь трикстера парадоксальным образом оказывается единственным связующим звеном между разными общественными стратами и сословиями, «старой литературой» и «новой», что указывает на цивилизационную функцию героя. Петрович, в отличие от классического ловкача, обладает огромной долей *саморефлексии, глубоким интеллектом, аналитическими способностями*, позволяющими не просто анализировать ситуацию, но предсказывать ее развитие. Герой и призван «толкнуть» Россию в XXI столетие, в известной мере

пародируя миссию Н. Гоголя, на которой настаивал В. Розанов. С этим согласуется сама природа трикстера – воплощенного источника энергии для будущего развития, что демонстрирует философия «толчка», или «удара», по В. Маканину<sup>1</sup>.

В романе разворачивается парадигма образов *женщин-трикстеров* (*trickstar*), названных британским литературоведом М. Юрич сестрами Шехерезады за их изобретательность, умение решать сложнейшие задачи немногими доступными им средствами, «трансформировать опасную ситуацию в свои преимущества», прибегая к хитростям, лукавству<sup>2</sup>. М. Юрич проводит типологические параллели между образами женщин-сказочниц и современницами, отстаивающими свои права в мире брутальных ценностей. В романе В. Маканина амплитуда женской парадигмы предельно широка: от образа сияющей Красоты, Вечной Женственности – Софии до сюжетов Сонечки Мармеладовой и «нимфеток площади» на грязных улицах Москвы. Фигуры трикстар, вослед гоголевской традиции, соположены образу Слова, отмечены даром витийствования (от поэзии до агитационных речей), их поведение ситуативно, провакативно, маркировано чертами игры. Спасителем, утешителем «падших» как раз и становится Петрович, встреча с которым открывает новый этап в жизни героинь. В отличие от европейской традиции социальности, трикстары В. Маканина обеспокоены устройством личного счастья. Гротескная история хождения во власть Вероники, поэтессы андеграунда и алкоголички, заканчивается конфузом, провалом всех планов, очередным запоем. Автор подчеркивает витальность трикстар, дар оборотничества, эффект очарования женской слабости.

В повестях Л. Улицкой трикстер уже вполне осознает свой пророческий дар, ищет ответы на вечные вопросы, выступая в функции *миста, вестника*. И автор вполне признает за ним это

---

<sup>1</sup> Ковтун Н. Образ трикстера в романе Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // *Literatura*. 2021. № 63 (2). С. 172–191.

<sup>2</sup> Jurih M. Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature. Westport; London: Greenwood Press, 1998. P. 28–65.



право, с помощью героя он исследует ключевые проблемы бытия, что есть Бог, истина, вера, любовь. Все герои-трикстеры – обладатели творческих профессий, дара, им свойственна *диалогичность* в подходе к человеческой судьбе, истории, культуре. «Претензии художника состоят в том, чтобы включить “голую жизнь” в сферу своей власти, художественно присвоить ее, наделив формой, значением и смыслом»<sup>1</sup>. В контексте довольно драматичного колорита повестей (ожидание смерти, эмиграция, разрушение семьи) комизм трикстеров ретушируется, их путь все чаще онтологизируется, связывается с общей судьбой человечества. С актуальностью текстов, исследующих динамику мировой культуры, транскультурные явления в целом, связано и усиление могущества трикстеров, за советом к которым, как к Алику из повести «Веселые похороны» (1992–1997), приходят раввин, православный батюшка, коллеги по цеху и богатые американские галерейщики. Дар трикстера «художественно жить» покоряет всех, высоко оценен как профессиональным сообществом, так и «массами».

Л. Улицкая демонстрирует сам механизм творения мифа о новом *культурном герое*. Образы *трикстар*, созданные писательницей, укладываются в европейскую традицию: они выходят победительницами из самых сложных ситуаций, свободолюбивы, включая гендерную амбивалентность, целеустремленны, лукавы, наделены даром. Автор подчеркивает независимость героинь от догматов советской культуры, власти, что и делает их путь перспективным.

Роман «Кысь» (2000) Т. Толстой о перевернутом мире-балагане, в котором, кроме трикстеров, вообще никого нет. Лиминальность, маргинальность, маркирующие ситуацию начала XXI в., отразились на поэтике ее произведений в целом. «Творчество Т. Толстой тесно связано с культурной ситуацией – лиминальным, переходным периодом, который характеризуется масштабными трансформациями. Герои Толстой существуют в ситуации двоемирия, они находятся между миром реальным и идеальным – придуманным, иллюзорным», – пишет

---

<sup>1</sup> Саморукова И., Поздняков К. «Голая жизнь» как объект манипуляции в романе Ю. Олеси «Зависть» // Миргород. 2020. № 1 (15). С. 230.

современная критика<sup>1</sup>. Текст, выстроенный по канве романа воспитания, пародирует Книгу Бытия и Букварь, его главный герой – Бенедикт, в образе которого травестируются черты сказочного «добра молодца», *Ивана-дурака*, *скомороха* и «маленького человека» русской классики. Путешествие Бенедикта в поисках единственной книги, в которой сокрыта тайна бытия, есть одновременно плутание между строчками текстов мировой библиотеки, где в роли *visio* выступает «наше все» – Пушкин. «Веселое имя Пушкин» избрано не случайно, поэт и открывает диалог, контракт с культурой Европы<sup>2</sup>.

Роман, в котором в спрессованном, трагифарсовом ключе представлена «история государства российского», механизмы создания литературного Канона, открыт множественным интерпретациям и подходам, ни один из которых не является исчерпывающим, что выдает трикстерскую стратегию не только героев, но и самого автора. Текст, завершающийся вознесением Пржежных с идола пушкина как камня Алатырь, свидетельствует, что сегодня подлинным культурным героем русского мира, по сути, остается звучащее слово Поэта. Утопия языка в романе не деконструирована, он жив и деятелен!

Итак, актуальность образа трикстера в культуре рубежа ХХ–ХХІ вв. связана как с очевидной усталостью от «вторичной», игровой стратегии постмодернизма, когда подозрение в иронизме тотально, так и с тем колоссальным давлением, которое испытывает современный человек и которое трикстер может ослабить. После «смеховой купели» человек духовно, внутренне, «в сознании, во взгляде на мир – изменился, сбросил с души, пусть на время, коросту страха и унынылой обреченной серьезности. У подобного праздничного смеха важная терапевтическая функция, сильный катартический эффект»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Волкова Т.В. Другой в пространстве повседневности (проза Т. Толстой) // Другой в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2021. Т. 2. С. 226.

<sup>2</sup> Brouwer S. Problems of Carnivalization and Novelization in Russian literature // DIALOGISM. International Journal of the Bakhtin Studies. 1999. No. 3. P. 31–51.

<sup>3</sup> Назинцев В.В. Смеховая синергетика мира // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 1. С. 37.

Сегодняшняя ностальгия по идеалу, культурному герою, способному ответить на вызовы времени, оборачивается потребностью в трикстере как испытателе самой этой возможности. Выбранный *modus operandi*, однако, втянул последнего в замкнутый круг. Нарастающая трикстеризация актуальной культуры выхолащивает саму идею, природу трикстера, оказываясь не средством, но целью<sup>1</sup>. Героем литературы последних лет вновь назван *шут*, который сам берется за перо в стремлении рассказать правду о пережитом, не из желания сострадания или понимания, но в стремлении привлечь к себе внимание публики, обыграв статус героической личности: «Нарциссизм как компенсация за унижение. На миру и позор красен. Таковы “маленькие люди” современной прозы. Рыжий и белый», – констатирует критика<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Седых О.М., Соловьева А.А. История трикстера, или Судьба фаустовского сюжета // История и теория культуры: Альманах. М.: МГУ, 2018. С. 262.

<sup>2</sup> Артемьев М. Рыжий и белый: материалы круглого стола «Герой текущей литературы. Современный Башмачкин, какой он?» // Человек без границ [Электронный ресурс]. URL: Герой текущей литературы. Современный Башмачкин, какой он? (manwb.ru) (дата обращения: 03.11.2021).

*Научное издание*

Серия «Универсалии культуры»

Выпуск XII

**Ковтун** Наталья Вадимовна

**ТРИКСТЕР  
КАК ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

**На материале русской прозы  
второй половины XX — XXI века**

Монография

Редактор *М.А. Исакова*  
Корректор *Ж.В. Козуница*  
Верстка *Н.С. Хасанишина*  
Художник *В. Ковтун*

Подписано в печать 05.08.2022. Формат 60×88/16.

Усл. печ. л. 23,72. Уч.-изд. л. 15,89.

Тираж 500 экз. Изд. № 5860. Заказ

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, офис. 324.

Тел.: (495) 334-82-65, 336-03-11.

E-mail: [flinta@mail.ru](mailto:flinta@mail.ru); WebSite: [www.flinta.ru](http://www.flinta.ru)

Редакционно-издательский отдел КГПУ им. В.П. Астафьева.

660049, г. Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.

Тел. (391)217-17-52, (391)217-17-82

Отпечатано в типографии ООО «Паблит»

127282, г. Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1.

Тел.: (495) 230-20-52

*Н. Ковтун*

---

# Трикстер как герой нашего времени

На материале русской прозы  
второй половины XX — XXI века



ФЛИНТА

ISBN 978-5-9765-5140-4



9 785976 551404