



НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЪЯНС



О.В. БОГДАНОВА
Н.С. ЦВЕТОВА

ЭПОХ СКРЕЩЕНИЕ...

Русская проза
с 1960-х – по 2020-е годы

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2023

УДК 82.091

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Б 734

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор
А.А. Дырдин (Россия);

доктор филологических наук, профессор
А.Н. Мельникова (Беларусь);

доктор филологических наук, заслуженный профессор
Л.К. Оляндэр (Украина)

Богданова О. В., Цветова Н. С.

Б734 Эпох скрещенье... Русская проза с 1960-х – по 2020-е
годы / О. В. Богданова, Н. С. Цветова. – СПб.: Алетейя,
2023. – 374 с.

ISBN 978-5-00165-581-7

Статьи, опубликованные на протяжении нескольких лет в России и за рубежом, стали основанием для оформления оригинальной концепции литературного развития последних десятилетий, которые, с точки зрения авторов, представляют собой пересечение разных литературных эпох: традиционализма, постмодернизма, неореализма (Федор Абрамов, Валентин Распутин, Василий Шукшин, Виль Липатов, Виктор Астафьев, Евгений Носов, Юрий Трифонов, Вячеслав Пьецух, Александр Солженицын, Варлам Шаламов, Георгий Владимов, Михаил Кураев, Сергей Довлатов, Виктор Пелевин, Дмитрий Балашов, Леонид Бородин, Андрей Синявский, Венедикт Ерофеев, Захар Прилепин, Роман Сенчин).

Материалы, представленные в издании, используются в преподавании русской литературы в Санкт-Петербургском государственном университете. Издание адресовано студентам бакалавриата и магистратуры для углубленного изучения истории русской литературы и всем, кому интересна русская словесность.

УДК 82.091

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-00165-581-7



9 785001 655817

@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ

© О. В. Богданова, Н. С. Цветова, 2023

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2023

Вместо предисловия

Под одной обложкой собраны статьи, посвященные русской прозе второй половины XX — первой четверти XXI вв., написанные и публиковавшиеся в разное время. В чем же причина возвращения к пройденному, к той историко–литературной эпохе, которая многим представляется давно и окончательно завершившейся, торжественно отпетой и без траура захороненной? Перечитывая давние свои размышления в процессе подготовки университетского курса истории русской литературы второй половины XX — первой четверти XXI веков, в поисках «нового гегемона» (В. Б. Шкловский), мы обнаружили неумолимость одного из ключевых законов литературного развития — закона непрерывности, который в последние десятилетия проявлялся в логике эпохального литературного диалога революционеров и эволюционистов (традиционалистов и постмодернистов).

Диалог этот то восстанавливался в каких–то важных деталях, то сосредотачивался в зоне доминант... Разные логико–временные цепочки до сих пор создаются и разрушаются. Центральным литературным событиям большинством историков литературы признается знаменитая статья Абрама Терца (Андрея Синявского) о социалистическом реализме, завершавшаяся новой, как нынче принято говорить, альтернативной программой литературного развития. Это признание неизбежно повлекло за собой форматирование специального статуса «оттепельной прозы» при игнорировании того факта, что революционность быстро иссякнувшего литературно потока исчерпывалась новым, если судить по декларативной форме его самопрезентации, героем–идеалистом, представленным в «телеграфном» стиле создателями «молодежной прозы».

В эпоху второго, перестроечного пришествия «шестидесятников» их лидерство аргументировалось с помощью многочисленных ссылок на «оттепельный миф», отформатированный С. Н. Чуприниным в известном трехтомнике «Оттепель. 1953–1956. 1957–1959. 1960–1962. Страницы русской советской литературы», выходявшем в московском издательстве «Советский рабочий» в 1889–1990 годах. Так общественно–политическая ситуация во второй раз выводила на первую линию литераторов–революционеров... Но и при мощной медийной поддержке «шестидесятники» не смогли долго удерживаться на «передовой». Постмодерное эхо новой эстетической концепции Абрама Терца прозвучало мощно и неотвратимо. Постмодернисты оказались сильнее, жизнеспособнее «шестидесятников», сумели в течение десятилетия реально оппонировать, как некогда принято было говорить, «кондовому» соцреализму. По сравнению со «звездными мальчиками», они более прагматично, успешно использовали инструменты организации литературного господства, которые были изобретены их «кондовыми» оппонентами: заказные литературно–критические сочинения, премиальный процесс, авторитет околосредовых структур и организаций. По сути, именно инструменты удержания литературного пространства являются самым серьезным доказательством идентичности двух литературных потоков, которые целенаправленно и настойчиво при полном отсутствии серьезных оснований многими историками литературы противопоставлялись.

Истинное противостояние велось совсем по иной линии, которую в 1946 году обозначило поколение фронтовиков. Роман В. П. Некрасова «В окопах Сталинграда», повесть В. Ф. Пановой «Спутники», рассказ А. Платонова «Возвращение», поэма А. Т. Твардовского «Дом у дороги»... Выраженную в эти текстах принципиально новую литературную позицию почувствовали и попытались немедленно остановить авторы Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (август, 1946). Но разве остановишь глубинное течение жизни? Фронтовик Федор Абрамов, обладавший огромным мужеством и неприимным характером, на три года опередив Абрама Терца, в 1954 году высказался открыто и однозначно, предсказав возвращение русской прозы в пространство великой литературной

традиции. И не только обозначил новую генеральную линию литературного развития, но и попытался воплотить ее содержательно и технологически в романе «Братья и сестры» (1958), с которого и начиналась русская традиционная проза прошлого столетия, представленная мощнейшими литературными течениями: «прозой военной», «деревенской», «городской», «лагерной», «исторической». Именно традиционалисты в отрицании ортодоксальности соцреализма выработают эстетический иммунитет, который позволит новому литературному поколению преодолеть и «теорию бесконфликтности», и десятилетие постмодернизма, использовать технологические достижения последнего десятилетия для освоения огромного и невероятно сложного современного жизненного материала.

Именно традиционалисты создали почву для возникновения сегодняшнего литературного поколения, бесспорными лидерами которого стали «новые реалисты». Критикой они пока не прочитаны. Оправданием может служить незабытое есенинское «Лицом к лицу лица не увидать...». Наша аналитическая «проба» рассчитана на приближение к смысловой структуре ключевых литературных текстов, основана на использовании аналитических техник классического русского литературоведения, на стремлении к преодолению тенденциозности, каких-либо групповых предпочтений, мощнейшего аксиологического давления массмедиа, ангажированных современным издателем — «денежным мешком», как говаривал когда-то немодный ныне классик.

И последнее, наверное, главное: авторы хотели бы выразить бесконечную благодарность своим учителям — профессорам Санкт-Петербургского государственного университета и Российского государственного университета им. А. И. Герцена Александру Ивановичу Хватову, Леониду Федоровичу Ершову и первой читательнице этой книги — профессору Воронежского государственного университета Тамаре Александровне Никоновой.

Глава 1. «Перечитывая заново...»

Первое послевоенное десятилетие: «И нет иного прошлого...»

Началом нового этапа в эволюции русской литературной традиции XX века принято считать «оттепельную эпоху», открытием которой провозглашается публикация с невероятной скоростью набирающей популярность повесть И. Эренбурга «Оттепель» (1954). С этим историко-литературным стереотипом мириться трудно. Новые эпохи не возникают из туманной неопределенности однажды ранним утром по чьей-то доброй или недоброй воле. Почвой для «оттепельных» событий стали литературная ситуация первого послевоенного десятилетия, в основании которой публикация в 1946 году романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда», повести В. Пановой «Спутники» и рассказа А. Платонова «Возвращение».

Начиналась новая литературная эпоха со знаменитого августовского Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Центральными персонажами двухстраничного партийного документа стали А. А. Ахматова и М. М. Зощенко. Безусловно, навешанные авторами текста партийного постановления ярлыки во многом определили их писательские судьбы. Но, кроме того, постановление создавало идеологические основания для модернизации механизма административного управления литературными делами, который после войны утратил и мобильность, и адаптивность. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, как сработал старый репрессивный механизм, запущенный знаменитым Постановлением. В качестве примера используем творческую

биографию одного из самых популярных советских сатириков М. М. Зощенко (1895–1958).

Сложившееся к началу нынешнего столетия представление о творческой индивидуальности писателя Михаила Зощенко зафиксировано в статье А. И. Павловского, написанной для академического биобиблиографического словаря «Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги»¹. Статья имеет несколько смысловых узлов. Во-первых, авторитетный исследователь, замечательный знаток русской словесности первой половины прошлого столетия, исходил из убеждения, что литература была подлинным призванием блестящего офицера, героя Первой мировой войны Михаила Михайловича Зощенко, ставшего классиком отечественной юмористической и сатирической новеллистики. Второе, не менее значимое положение, связано с уверенностью профессора А. И. Павловского в том, что влияние «Серапионовых братьев», непримиримых противников филистерства и обывательщины, проповедующих аполитичность, на становление творческой индивидуальности сатирика, боровшегося «за гармоничного, сильного и красивого человека, пронизанного светлым мироощущением» (с. 55), было абсолютно закономерным и вполне плодотворным.

Кульминация статьи — описание драматического периода в творческой эволюции ортодоксального по взглядам писателя. Драма эта с особой силой разразилась именно после окончания войны, «когда сатира была объявлена явлением чуждым и ненужным в советском искусстве», как следствие Зощенко обвинили в «очернении действительности», в недопустимых тогда сомнениях «в достижении идеала» (с. 56). Но, подчиняясь жанру, только несколько абзацев Алексей Ильич Павловский посвящает ключевому факту послевоенной биографии М. М. Зощенко, под влиянием которого совместными, единомысленными усилиями нескольких публичных персон был сформирован образ, уничтожающий гордого, талантливое, чуткое человека, образ, лишивший писателя возможности продолжать профессиональную деятельность.

¹ Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги. СПб.: ИРЛИ РАН, 2005. Т. 2. С. 54–57.

Общеизвестно, что в тексте Постановления Зощенко упоминается с наивысшей частотностью. Пафос упоминаний зафиксирован в специфическом использовании по отношению к нему слова «творчество» — только в кавычках, свидетельствующих об ироническом контексте.

Ключевыми словами фрагмента, посвященного сатирику, являются «чуждость», «безыдейность», «клевета», «хулиганство», наконец, наивысшее по частотности «пошлость».

«Грубой ошибкой «Звезды» является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого *чужды* советской литературе... Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой *безыдейности, пошлости и аполитичности*, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зощенко... пошлый *пасквиль* на советский быт и на советских людей. Зощенко изображает советские порядки и советских людей в *уродливо карикатурной* форме, *клеветнически* представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно *хулиганское* изображение Зощенко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами.

Предоставление страниц «Звезды» таким *пошлякам и подонкам* литературы, как З., тем более недопустимо, что редакции «Звезды» хорошо известна физиономия З. и недостойное поведение его во время войны, когда З., ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь, как «Перед восходом солнца»...¹

Вслед за публикацией Постановления состоялось несколько «публичных слушаний» по «делу Зощенко». Информационные сообщения с такого рода слушаний составили вторичный уровень целенаправленно формируемого дискурса. Смысловой центр этого дискурсного уровня — стенограмма докладов т. Жданова на собрании ленинградского городского партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. Републикация доклада осуществлялась в разных печатных органах в течение

¹ О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. // Звезда. 1946. № 7–8. С. 3–6.

двух месяцев¹. В газете «Советское искусство» (1946, 23 августа, с. 2) сообщалось, что Государственное издательство политической литературы выпустило доклад отдельным изданием, полумиллионным тиражом. Чуть ниже публику информировали о том, что аналогичное издательство на Украине увеличило этот тираж еще на 100 тысяч экземпляров, 75 тысяч — на украинском языке.

Набор семантических доминант, определявших смысловую структуру тех текстовых фрагментов доклада, которые были посвящены Зоценко, явно заимствовался из Постановления. Ключевые доминанты семантически развернуты. Теперь уже не только существительное «творчество», но и номинация из той же лексической группы «произведение», «сочинение» в отношении к Зоценко употребляется только в кавычках, то есть как отрицательно оценочная лексическая единица. Обвинение в пошлости получает хотя и минимальную, но все же мотивацию: Зоценко — «мещанин и пошляк», «пошлый мещанский писатель», потому что главная тема писателя — «копание в мелочах быта» (Жданов Андрей Александрович (1896–1948) — член Политбюро ЦК ВКП(б), Секретарь ЦК, Председатель Верховного Совета РСФСР, один из ведущих партийных идеологов, последовательно демонстрировавший неприязнь к декадансу и модернизму, к салонной литературе, к любым проявлениям эстетства).

Жанр публичного выступления позволил А. Жданову активно использовать наиболее частотные для русской риторической традиции речевые воздействующие средства — риторический вопрос и риторическое восклицание, в структуре которых не только психологические уловки (например, «подкуп аудитории»), но и уточненные по отношению к Постановлению оценочные определения, семантически усиленные инвективными (оскорбительными) номинациями:

«Можно ли прийти до более низкой степени морального и политического падения, и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное *пакостничество и непотребство?*», — вопрошает партийный идеолог. И чуть ниже:

¹ Вечерний Ленинград. 1946, 22 августа. С. 2; Советское искусство. 1946. 23 августа. С. 2; Правда. 1946. 21 сентября. С. 2; Звезда. 1946, № 7–8. С. 7–22 и др.

«Только *подонки литературы* могут создавать подобные «произведения», «отравленные ядом *зоологической враждебности* по отношению к советскому строю».

В представлении, навязываемом аудитории Ждановым, Зощенко — не просто враг, а враг хитрый и коварный, обладающий самым омерзительным для советского человека и опасным для общества качеством — умением приспосабливаться.

К тому же дискурсивному уровню можно отнести «Резолюцию собрания актива Ленинградской партийной организации по докладу тов. Жданова о постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (Советское искусство. 1946. 23 августа. С. 2), «Резолюцию общегородского собрания ленинградских писателей по докладу тов. Жданова» (Советское искусство. 1946. 23 августа. С. 3), «Резолюцию Президиума Правления Союза писателей СССР от 4 сентября 1946» (Литературная газета. 1946. 7 сентября. С. 1), информационные сообщения о собраниях актива Ленинградской партийной организации (Ленинградская правда. 1946. 22 августа. С. 2) и комсомольского актива Москвы, об открытом собрании партийной организации Союза писателей СССР, о собраниях писателей Чкалова, Новосибирска, Магнитогорска, Казани, Кызыла и пр., публиковавшиеся в «Литературной газете». Естественно, ведущие издания публиковали редакционные статьи, вроде редакционной статьи «Литературной газеты» «Идейные задачи советской литературы» (1946. 24 августа. С. 1), передовицы — «близняшки» из «Ленинградской правды» «За высокую идейность советской литературы» (1946. 25 августа. С. 1) или сочинения, открывавшего 29 августа 1946 года очередной ленинградской молодежной газеты «Смена» — редакционная статья «За высокую идейность в воспитании молодежи». Автор вспомнил ставший одиозным «хулиганский пасквиль» «Приключения обезьяны» и в ореол образа шельмуемого писателя добавил единственный эпитет «пресловутый». Дополнительные компоненты в структуре образа писателя:

— Зощенко — автор «карикатурно-анекдотических» пьес — «фальшивок», пропагандой которых занимался театр Ленсовета;

— Зощенко — писатель — ремесленник, смысл присутствия которого в литературе — «зубоскальство ради зубоскальства», скрывающее «издевку над советскими людьми».

Правда, тут необходимо отметить, что, хотя публичных попыток встать на защиту Зощенко не обнаружено, из подтекста некоторых публикаций становилось ясно, что ожидаемого единодушного негодования все-таки тоже не было. Так, возмущенно «Ленинградская правда» писала о том, что «критика вполголоса» звучала даже на партийном собрании в Ленинградском отделении Союза советских писателей: «выступления некоторых коммунистов носили явно несерьезный характер», «большинство ограничились признанием «грубых ошибок» (1946. 30 августа. С. 2). Неистовствовали, судя по всему, только никому теперь не известные товарищи Трифонова, Колтунов, Кожемякин.

Наивысший интерес, с нашей точки зрения, вызывают публикации в популярных периодических изданиях, подготовленные профессионалами, литературоведами и литературными критиками, попытавшимися создать литературный портрет М. Зощенко. В этом отношении значительными можно признать статьи профессора кафедры советской литературы ЛГУ Л. Плоткина (Плоткин Л. Пошлость и клевета под маской литературы / Ленинградская правда. 1946. 4 сентября. С. 2) и прозаика, литературного критика А. Караваевой (Караваева А. Об ответственности писателя // Литературная газета. 1946. 24 августа. С. 2).

Л. Плоткин в первой части статьи пытается объяснить успех первых сатирических рассказов Зощенко, воспринимавшихся как «сатира на мещанские пережитки в советском быту», «воршил» давние отношения с «Серрапионовыми братьями», но сосредоточился на «однообразных» и «чудовищно гипертрофированных» героях Зощенко с их «уродливо примитивным миром и косноязычной речью».

Литературный контекст для «беспрецедентного по зловещему, мрачному колориту», фрейдистского по сути «Перед восходом солнца», по Плоткину, произведения Сологуба и Арцыбашева.

Резюме университетского профессора: «История с Зощенко убедительно показывает, в какое антисоветское болото приводит теория аполитичности, безыдейности, теория «искусства для искусства».

А. Караваева более убедительна. По структуре ее статья — почти классическая рецензия на повесть «Перед восходом

солнца»: тут и пересказ фавулы, и попытка воссоздания социально–политического контекста, и привлечение в качестве аргумента двухгодичной давности публикации из журнала «Большевик», и пафосное заключение. Мощнейшим воздействующим потенциалом обладает уникальная для анализируемого дискурса попытка А. Караваевой создать развернутую метафору, ярко и неожиданно презентующую институциональное качество личности писателя Зощенко: «Большая жизнь, которая развевывалась и ширилась всюду, была недоступна его жалкому пониманию... Как мышь, живущая под полом этого грандиозного здания, этот мелкий человечек поднимался на поверхность для того, чтобы захватить крошек».

Почему эти давние архивные публикации привлекли наше внимание? Во–первых, значителен, ибо вполне актуален, алгоритм их вброса в публичное пространство. Вброс этот осуществлялся массированно и системно. Можно рассматривать все перечисленные публикации как некий гипертекст, целостность которого обеспечивается единым целеполаганием, определившим сюжетное единство. Даже вторичность многих элементов этого гипертекста не исключала, не уничтожала ощущение развития дискурсивного сюжета, которое проявлялась, как мы попытались показать, в первую очередь в развертывании образа центрального персонажа, в усложнении его структуры.

И самое поразительное — абсолютная декларативность, немотивированность ключевых персонажных характеристик. Мы проанализировали около двух десятков разнотипных и разножанровых публикаций. И только в одной из них обнаружили робкую попытку аргументировать оценочную номинацию жестко критикуемых пьес Зощенко. Неизвестный автор анонимной статьи называет произведения сатирика «ремесленными упражнениями». Но в качестве единственной мотивации резко отрицательной оценки можно принять только едва уловимое намерение осуществить лингвостилистический анализ высказываний Пятинина — «героя» пьесы «Парусиновый портфель», точнее, чуть проступающий намек на то, что автор все–таки предполагает такую необходимость и ощущает соответствующую возможность.

Основной результат медийной травли М. Зощенко, организованной с применением всех актуальных и поныне приемов

и средств воздействия — актуализация официальной концепции литературного развития, получившей много лет спустя название «теория бесконфликтности», спровоцировавшей долгое доминирование «лауреатской прозы» П. Павленко, С. Бабаевского, В. Ажаева... Многим тогда казалось, что доминирование это будет вечным и безоговорочным. Но, как показало время, под внешнее управление попали далеко не все и далеко не всё. Одним из первых и самым ярким протестантом стал фронтовик, ленинградский литературовед, универсант Федор Александрович Абрамов (1920–1983).

«Абрамов был впереди своего времени...»

Известный петербургский театральный режиссер, автор сценического воплощения романа «Братья и сестры» Л. А. Додин в год 90-летнего юбилея Фёдора Абрамова в обращении к землякам писателя заметил: «Абрамов был впереди своего времени. Он имел мужество взглянуть этому времени в глаза. Иногда я поражаюсь: насколько он сегодняшний... И сейчас во многом он остается в России недочитанным, а вернее — непрочитанным». Слова эти оправданы не только «недочитанностью» художественных произведений писателя, но и невниманием к его литературно-критическому, литературоведческому опыту, компенсированным в год 90-летнего юбилея писателя несколькими публикациями, посвященными, прежде всего, наброскам Абрамова к работе о лидерах литературного процесса XX столетия — Шолохове и Солженицыне¹. Но теперь почти не упоминается ставшая хрестоматийной статья «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» («Новый мир», 1964). Статью эту выпускник аспирантуры филологического факультета ЛГУ, который академик Д. С. Лихачев называл «одним из лучших мировых литературоведческих центров 50-х»², написал вопреки мощнейшему сопротивлению и ближайшего окружения, и московской сталинско-премиальной литературной элиты.

Сверхзадачу своей работы Ф. Абрамов много лет спустя определил так: «Думаю, не обойтись писателю и без некоторых изысканий литературоведческого порядка. Скажем, знание опыта своих предшественников. Ну, разве мыслимо было мне, например, браться за "Две зимы и три лета", не разобравшись в том большом и сложном хозяйстве, которое называется послевоенной прозой? Нельзя же в самом деле писать по принципу: а вот дай-ка я еще покажу, как было это в моей деревне!»³. Итак, для Абрамова статья стала необходимым

¹ Нева. 2010. № 4 [11].

² Лихачев Д. Мощный талант // Живут книги...: К 90-летию Федора Абрамова / сост. Л. В. Крутикова-Абрамова, Н. С. Цветова. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2011. С. 11.

³ Абрамов Ф. А. Сюжет и жизнь // Абрамов Ф. А. Чем живем-кормимся: Очерки. Статьи. Воспоминания. Литературные портреты, Заметки.

подготовительным этапом к работе над романом. Но почему за эту статью ухватились «новомировцы»? Судя по трудностям, которые преодолевались Абрамовым в процессе подготовки статьи к публикации, предполагавшие резонанс, оценившие уникальность предложенных только набиравшим силу литературоведом оценок и прогнозов, кстати сказать, далеко не единственных? Обычно историки литературы приводят ряд аналогий: «О положительном герое советской литературы» Л. Тимофеева (Новый мир, 1952, № 1), «О некоторых вопросах социалистического реализма» Б. Рюрикова (Новый мир, 1952, № 4), «Русский лес» Леонида Леонова» М. Щеглова (Новый мир, 1954, № 5) и т. д.

Эффект, который вызвала новомировская публикация малоизвестного до этого момента ленинградского критика и литературоведа, превзошел все ожидания. На молодого кандидата филологических наук, свежееиспеченного заведующего кафедрой советской литературы, кстати, рекомендованного на эту должность авторитетнейшим Б. А. Лариным, обрушилась неожиданная и немислимая по масштабам известность. 25 октября 1954 года Абрамов писал Л. В. Крутиковой: «Кто-то шуточно сказал мне: ты сейчас третий по популярности: Черкасов, Борисов, Абрамов»¹.

Нетрудно уловить в этой констатации горькую самоиронию. Дело в том, что статью Абрамова только кулуарно высоко оценивали многие, но открыто поддерживать не решались. Массовая публичная реакция литературного, филологического и университетского сообщества была иной. Крутикова насчитала за первый год двенадцать разгромных откликов в разных газетах (от корпоративного «Ленинградского университета» до «Правды») и в четырёх ведущих журналах «Октябрь», «Знамя», «Звезда», «Коммунист». Содержание антиабрамовской кампании — обвинения «в антипатриотизме, в нигилизме, в огульном охаивании советской литературы», наконец, в «антиреализме».

Менее чем за год Абрамов прошёл все инстанции общественно-политического чистилища: обсуждение на партгруппе

Размышления. Беседы, Интервью. Выступления. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 333–340. С. 338.

¹Крутикова–Абрамова Л. В. В поисках истины: воспоминания и размышления о прожитой жизни. СПб.: «Площадь Искусств», 2015. С. 43.

(июнь), на собрании партийной организации московских литераторов, на пленуме Ленинградского обкома (август), на заседании Президиума правления Союза писателей (октябрь). Упомянулась статья даже в решении ЦК партии, на заседание которого были приглашены А. Твардовский, В. Дементьев, К. Симонов, А. Сурков. Массовость, интенсивность давления напоминали о кампании против Михаила Зощенко. Как удовлетворённо констатировал, подводя промежуточный итог череды проработочных мероприятий, старший коллега Абрамова Е. Наумов: «Абрамову всыпали».

А сам Фёдор Абрамов уже в мае после первых ругательных откликов в «Литературной газете» и «Правде» резюмирует: «Моя карьера критика кончилась». В июне на заседании партгруппы под давлением кафедралов он заверяет присутствующих в осознании ошибочности статьи. На пленуме обкома 27–28 августа «полностью признал чудовищные обвинения, которые высказаны в резолюции». Покаяние это в соотнесённости с известными особенностями личности Абрамова является, в первую очередь, показателем масштабности давления.

Почему близкие в проблемно–тематическом отношении публикации не имели таких последствий? Ведь и в абрамовской статье, как сказал бы Н. К. Гей, нет «крупночестых сетей научных абстракций и квалификаций»¹. Сегодня понятно, что не были Абрамовым сделаны научные открытия масштаба, например, бахтинской идеи о существовании «памяти жанра» или концепции «литературы как резонантного пространства» В. Н. Топорова. Более того, в лексико–грамматической форме абрамовского текста достаточно легко обнаруживаются эпохальные признаки — знаки речевой стереотипности, которые практически всегда сигнализируют о стереотипности мышления. При желании упрекнуть Абрамова в этом недостатке достаточно легко выуживаются из текста упоминания о «политике партии», о «современном этапе коммунистического строительства», «последних решениях партии и правительства», «крутой подъем всех отраслей сельского хозяйства» и пр.

¹ Гей Н. К. Наука о литературе в XX в. // Теоретико–литературные итоги XX века. Литературное произведение и художественный процесс. М.: Наука, 2003. С. 56.

Но Абрамову удалось осуществить методологическое обновление исследований, посвящённых современной литературной ситуации, проявившееся в совмещении двух методологических подходов: констатирующего и объясняющего. Констатирующая часть связана, прежде всего, с презентацией «производственной прозы», объясняющая — с оценочными характеристиками «колхозного романа». Абрамов демонстрирует в этом тексте возможность совмещения всех актуальных для второй половины XX века стратегий существования в культурном пространстве: содействие, конфронтация, противостояние¹. Стратегия содействия определяет в огромной степени сильные текстовые позиции. Особенно это очевидно в журнальном варианте, который открывался следующим высказыванием: «Главная задача, которая стоит перед советским народом на современном этапе коммунистического строительства, была определена октябрьским Пленумом ЦК КПСС. Она заключается в том, чтобы в течение 2–3 лет, опираясь на могучий рост промышленности, добиться крутого подъема всех отраслей сельского хозяйства...», далее речь о Постановлении Пленума ЦК КПСС с обязательным цитированием и т. п.² В книжной публикации этот редакционный пассаж будет снят. Определённая готовность к компромиссу по отношению к господствующему в литературной критике оценочному подходу к историко–литературным фактам и событиям будет продемонстрирована более ограниченно. Ф. Абрамов начнёт с перечисления произведений, которыми «советская литература по праву гордится», назовёт «произведения, помогающие нашим людям жить, работать и побеждать» (с. 300)³. В перечислительный ряд он включает широко известные в то время имена сталинских лауреатов: С. Бабаевского, Г. Николаеву, Г. Медынского, Е. Мальцева.

¹ Головин Ю. А. Российские литературно–художественные журналы в системе культурной политики: содействие, конфронтация, противостояние: дис. ... д–ра культурологии. М., 2010.

² Абрамов Ф. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки // Новый мир. 1954. № 4. С. 210–232.

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Абрамов Ф. А. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки // Абрамов Ф. А. Чем живем–кормимся: Очерки. Статьи. Воспоминания. Литературные портреты, Заметки. Размышления. Беседы, Интервью. Выступления. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 300–332, — с указанием страниц в скобках.

Далее начинающий критик, объясняя свою позицию, демонстрируя установку на использование стратегии содействия, набрасывает некий общий сюжет «сталинско–премиальных» колхозных романов и повестей, предваряя конфронтационные установки, которые пока уводит в подтекст, смягчая признанием несомненного права перечисленных повестей и романов на существование, т. к. сюжет их «подсказан самой жизнью» (с. 300). И даёт достаточно убедительное социологическое по сути обоснование своей уступки. Он говорит о том, что «после войны борьба за развитие колхозов происходила в особых условиях» (с. 302), и эти условия перечисляет: нехватка рабочих и руководящих квалифицированных кадров, снижение качества обработки земли и, как следствие, урожайности.

Почти так же осторожен Абрамов и в констатирующей части, завершающей обзор отмеченных им «серьезных недостатков нескольких литературных произведений»: «Несомненно, многие из этих недостатков уже не повторяются в новых повестях и романах и принадлежат прошлому. Но просто предоставить времени ликвидацию прежних заблуждений было бы неправильно. Ошибки формулировались резко, повторялись настойчиво; надо с такой же определенностью разъяснить их вред» (с. 325).

И далее в ключевой части сюжета намеченная конфронтация разворачивается в полное противостояние, спровоцировавшее непримиримость оппонентов: «К сожалению, жизнь послевоенной колхозной деревни в ряде случаев изображалась в художественной литературе односторонне и в приукрашенном виде» (с. 303).

Противостояние по отношению к господствующим литературно–критическим настроениям и установкам осуществлялось на нескольких уровнях и в русле ленинградской филологической школы. Абрамов, актуализируя проблему соотношения литературы и действительности, демонстрировал характерную именно для литературоведов–ленинградцев установку на гегелевскую форму отрицания «с удержанием положительного». Отрицание это касалось, прежде всего, понимания проблемы типического в литературе, структуры положительного персонажа, а уже потом эстетики художественной речи, принципов литературной критики. И осуществлялось оно в русле ленинградской литературоведческой школы, тогдашние корифеи

которой — популярные и уважаемые во второй половине 1940–х на филфаке ЛГУ Г. А. Гуковский и В. М. Жирмунский — обосновывали «важность внеэстетических составляющих литературного произведения»¹, Г. А. Бялый выступал против «примитива, оскорбляющего читателя», за необходимость изучения связей между литературой и обществом, «порождающих сильные гражданские и нравственные переживания» (так писал В. М. Маркович о работах учителей Ф. А. Абрамова).

Но при внимательном чтении абрамовского текста становится ясно, что для историков литературы интересно не столько достаточно подробное описание сложившейся к началу 1950–х литературной ситуации, сколько финальная часть статьи. Это та самая часть, которая не подвергалась переработке и полностью соответствует смыслу и стилистике более поздних устных и письменных выступлений Абрамова. Пытаясь обозначить эти цели, в последнем абзаце статьи Абрамов — критик набрасывает очертания новой парадигмы литературного развития:

- принцип правдивости, предполагающий «прямоту и нелицеприятность» художественного высказывания, обеспечиваемые подлинным знанием жизненного материала;
- отрицание «вычурности», «безвкусицы», «надуманности», требование высокой художественности, точности литературного образа, без которых нельзя проникнуть «в глубинные процессы жизни»;
- актуальность, предполагающая «постановку насущных вопросов строительства нового общества»;
- антропологичность и психологизм — «изображение подлинной духовной жизни советских людей» (с. 332).

Выведенная Абрамовым программа уничтожает определяющие смысловую структуру и поэтику «бесконфликтных» сочинений неразличение реального и реалистического, склонность к патетике, заставляет размышлять об «истинном содержании» реалистической типизации (с. 308), настаивает на необходимости отказа от «прекраснодушных вымыслов» (с. 312), которые проявляются в «облегченном» и «поверхностном» изображении «положительных героев», как правило, лишенных «всякой

¹ Маркович В. М. Мифы и биографии. Из истории критики и литературоведения в России. СПб.: Филологический ф–т СПбГУ, 2007. С. 216.

противоречивости и внутреннего развития» (с. 314). И основана новая парадигма на традиционном представлении о литературе как особом средстве познания действительности, способствующем воспитанию человека. А формировалось это представление на основе идей Аристотеля, Лессинга, Гегеля, Белинского...

Оригинальные идеи, мысли, концепции, как правило, получают соответствующую речевую форму. Статья Фёдора Абрамова — ещё одно доказательство этой аксиомы. Абрамову — критику удаётся преодолеть стилевую монотонность, характерную для публицистики 1950–х. Статья бесспорно выигрывала в сравнении с поучительно — констатирующими высказываниями достаточно популярных тогда в Ленинграде В. Кетлинской, А. Караваевой и других уже признанных критиков и даже по сравнению со стилистикой кандидатской диссертации самого Абрамова. Во — первых, очевидно интонационное преимущество, которое обеспечивалось ориентацией на принципы публичной коммуникации, разработанные классической риторикой, в первую очередь, особой формой рассуждения, предполагающей использование такого средства убеждения, как аргумент «от противного». Абрамов несколько раз прибегает к формулам, которые в те десятилетия не так часто использовались в публичной коммуникации: «спору нет», «быть может, нам возразят», «конечно... и всё же», «посудите сами», «разумеется, и такой конфликт имеет право на существование...», «пусть не подумает читатель, что мы возражаем...», бесчисленное количество раз использует риторические вопросы и вопросно — ответные конструкции. И по содержанию, и по форме его статья — неожиданное в контексте только что завершившегося десятилетия приглашение к размышлению над поставленными вопросами.

Но главное, при суммировании обозначенных Абрамовым теоретических установок станет ясно, что, по сути, он настаивает на необходимости восстановления связей с русской литературной традицией. Три года спустя в не менее знаменитой статье «Что такое социалистический реализм?» А. Синявский предложит иную программу литературного развития, которая должна осуществляться с ориентацией на модернистские концепции. В этом литературоведческом противостоянии будет зафиксирована суть наступившей исторической эпохи и масштаб литературно — критического таланта Абрамова.

Фёдорову Абрамову – критику действительно удалось опередить время, потому что только в 1962 году издательство Академии наук СССР выпустит том знаменитой «Теории литературы», в котором основные вопросы теории литературы (образ, метод, характер) будут представлены в историческом освещении. В ключевой статье Г. Л. Абрамовича «Предмет и назначение искусства и литературы» будут обозначены те проблемы, которые почти десятилетие назад актуализировал Абрамов: новые принципы художественного воплощения жизненного материала; роль сюжета в художественном исследовании явлений действительности; выразительные возможности художественной речи при воссоздании картин жизни¹.

Наконец, возвращение в историко – литературный дискурс статьи Абрамова неизбежно, т. к. обусловлено связью транслируемых Абрамовым идей, как минимум, с двумя проблемными полями современного литературоведения: с проблемой реалистической типизации, тенденциозности реалистического искусства. Сегодня чрезвычайно важна продемонстрированная открыто и последовательно убежденность Абрамова в убийственной силе любой тенденциозности, которая искореняется или оправдывается только глубинным постижением реальности, действительных, насущных проблем. Не менее актуальна уверенность Абрамова в необходимости системных научных представлений и аналитических подходов к явлениям жизни и литературы.

¹ Абрамович Г. Л. Предмет и значение искусства и литературы // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М.: Изд – во АН СССР, 1952. С. 28 – 58.

**«Заговорил на вечном языке...»:
этико–философские представления
традиционалиста Ф. Абрамова**

Сверхзадачу новой литературы Федор Абрамов определил однозначно: «Будить, всеми силами будить в человеке человека» (с. 99). Установка на решение этой задачи заставляла прямо говорить о вещах «неудобных», за что писателя не раз называли «озлобленным клеветником» и «очернителем»¹. Он был одним из тех художников, кто возвращал русскую прозу к размышлениям над тем, «что такое человек, зачем он на земле, в чем смысл жизни»².

Но как? На какой основе формировалось принципиально новое по отношению к предвоенному десятилетию писательское мировоззрение? Очевидно, что сложнейший процесс проходил под влиянием нескольких факторов. Ключевой из них — воспитание в крестьянской многодетной северорусской раскольничьей семье. Не менее значимый — испытание войной. Наконец, знакомство с творчеством отечественных и зарубежных писателей, работами мыслителей разных лет, состоявшееся на филологическом факультете ЛГУ. В поисках ответа на мучившие его вопросы Ф. Абрамов, как и многие иные литераторы послевоенного времени, в течение всей жизни обращался и к философским течениям — славянофильству и западничеству, марксизму и почвенничеству и др.

Анализ публицистики Ф. А. Абрамова позволяет говорить о влиянии на его мировоззрение идей Л. Н. Толстого, которого он ценил за «поиск истины, поиск веры и смысла человеческого бытия <...> неукротимое желание сделать себя и других людей чище и лучше» (с. 150). Абрамову импонировала гуманистическая по своей природе вера Л. Н. Толстого в человека, в его способность собственными силами достичь нравственного совершенства. Идея нравственного самоусовершенствования

¹ Абрамов Ф. Так что же нам делать? Из дневников, записных книжек, писем. Размышления, сомнения, предостережения, итоги. СПб.: Нева, 1995. С. 23.

² Абрамов Ф. Чистая книга: Роман, повести, рассказы, публицистика. М.: ЭКСМО, 2003. С. 742.

и самовоспитания личности была воспринята Ф. А. Абрамовым и трактовалась им как «душевная работа каждого, строительство собственной души, каждодневный самоконтроль, каждодневная самопроверка высшим судом, который дан человеку, — судом собственной совести» (с. 102). Если, по замечанию А. М. Мартазанова, каждый из «деревенщиков», к числу которых причисляли и Ф. А. Абрамова, «ставил во главу угла какие-то специфические, близкие и дорогие именно ему ценности прежней деревенской жизни и, соответственно, предъявлял современности свой особенный счет»¹, то, говоря об авторе «Братьев и сестер», справедливо выделить *совесть* как одну из определяющих категорий в его творчестве. Данное понятие не только нравственно-духовное, но и философское, предполагающее «ответственность человека и за собственные действия, и за все то, что происходит вокруг него»². Такая дефиниция была наиболее близка Ф. А. Абрамову. В полной мере она характеризует и мировосприятие Михаила и Лизаветы Пряслиных, Анфисы Петровны, Лукашина, Ильи Нетесова («Братья и сестры»), Анания Егоровича («Вокруг да около») и др.

По словам вдовы писателя Л. В. Крутиковой-Абрамовой, в стремлении «жить по совести, по законам добра и справедливости»³ он видел национальную идею. Центральное место этой проблеме писатель отводил в своих публицистических выступлениях разных лет — «О хлебе насущном и хлебе духовном», «Слово в ядерный век», «Самый надежный судья — совесть», в открытом письме «Чем живем-кормимся»). Наиболее остро вопрос о дефиците совести как гаранте и регуляторе в межличностных отношениях ему удалось поставить в последних двух романах тетралогии «Братья и сёстры» — «Пути-перепутья» и «Дом».

В дневниковых записях Ф. А. Абрамова разных лет есть немало размышлений о его собственном нравственном выборе — порой мучительном, полном сомнений, требовавшим от него

¹ Мартазанов А. Идеология и художественный мир «деревенской прозы» (В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев). СПб: филол. ф-т СПбГУ, 2006. С. 5.

² Философский словарь / ред. И. Т. Фролов. Изд. 6-е. М.: Политиздат, 1991. С. 434.

³ Крутикова-Абрамова Л. В. Жить по совести (накануне 90-летия писателя) // Аврора. 2009. № 2. С. 111.

мобилизации всех духовных и физических сил, преодоления страха преследования, но чаще — бескомпромиссным, категоричным. Это было связано с необходимостью обращения в Союз писателей с письмом в поддержку А. И. Солженицына, с фактом неправомерности закрытия журнала «Новый мир». Значительное внимание писателя к духовно–нравственным проблемам современности связано с его дружбой с Д. С. Лихачевым, много писавшим о совести как некоей душевной необходимости и основе гражданского общества.

Ф. А. Абрамов не принимал философию смирения и непротivления, ставшую, по его убеждению, одной из причин разорения русских деревень в 70–80–е годы XX века. Напротив, он постоянно призывал к гражданской активности и ответственности за происходящее вокруг, не принимая революционный путь преобразований жизни: «Единственный путь, — писал он, — путь, сформулированный Гоголем в «Ревизоре», — бери метлу и мети свою улицу» (с.745). В этой гоголевской мысли, на наш взгляд, для Ф. А. Абрамова соединились главные для него идеи личной активности, ответственности, самовоспитания и «самого большого счастья» — работы.

Центральные для мировоззренческой системы писателя идеи *личной активности, ответственности и самопожертвования* сближают его творчество с идеалами почвенников. Представители этого литературно–общественного направления, сложившегося в России в 60–е годы XIX века (Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов, Ф. М. Достоевский), считали, что в условиях её социально–культурного развития необходимо опираться на национальную традицию, народную почву. Единение сословий, по их мнению, было необходимым условием духовного и социального развития России, так же, как сохранение патриархальности русского крестьянства и деревни. Народоцентризм убеждений почвенников оказался близок всем авторам деревенской прозы, к числу которых относили и Фёдора Абрамова. Идеи объединения интеллигенции и народа как двух частей одной нации он планировал развить в романе «Чистая книга», закончить который ему не удалось.

О «почвенности» своего творчества, о его истоках и основе Ф. Абрамов, вышедший из северорусской глубинки, высказывался неоднократно: «Всеми своими корнями как писатель

я связан, конечно, с пинежской землей <...> Пинега — это моя почва»¹. О деревне писатель говорил как об основе всей русской культуры. Более того, ее исчезновение, перерождение в агрогород или агрокомплекс, по его мнению, могло привести к непоправимым результатам: «Деревня русская — это ландшафты, наша Родина, мать и прародина всего <...> утрата связей человека с животными, с землей, с природой может обернуться очень серьезными последствиями <...> непредвиденным изменением национального характера» (с. 97). При этом писатель был далек от идеализации традиционного крестьянского уклада. Еще в конце 70-х годов XX века он говорил о том, что «тяжелый крестьянский труд с его мозолями и потом ушел в прошлое, он все шире оснащается умной, могучей техникой. В прежнем понимании крестьян нынче нет»². Именно в жизни крестьян, чтивших нравственные законы, в людях «святого племени», самым большим грехом считавших «не работать», он видел источник нравственных и духовных сил нации.

Почвенническая идея славянофилов о мессианской роли России и русского народа, заключавшаяся в духовном спасении других народов, установлении всемирного братства, по-своему были восприняты Ф. А. Абрамовым. Автостереотипы (представление этноса о себе) и гетеростереотипы (представление этноса о других этносах) как формы национальной идентичности в сознании писателя сложились в антонимичную форму «мы» — «они»: «Нам мало, чтобы были решены наши русские вопросы. Нам непременно надо, чтобы у соседа было хорошо, — писал он. — Мы поборники и носители всемирного братства <...> Вносить вечное беспокойство и неудовлетворенность в души других народов <...> Судьба России — давать свет человечеству. Главная статья ее экспорта — духовный хлеб, духовные ценности» (с. 746). Эти мысли окончательно укоренились в нем после поездок за границу (Францию, Германию, Америку) в 1976–1978 годах, где наряду с порядком, комфортом

¹ Абрамов Ф. А. «Пинега — это моя почва». Выступление на встрече с читателями-земляками в Карпогорском Доме культуры // Абрамов Ф. А. Собр. соч.: в 6 т. СПб., 1993. Т. 5. С. 227.

² Абрамов Ф. Слово в ядерный век: Статьи; Очерки; Выступления; Интервью; Литературные портреты. М.: Современник, 1987. С. 82.

и чистотой его поразили духовная ограниченность, «материализм» и «индивидуализм» человеческих отношений.

Русская идея, связанная с осмыслением своеобразия национального характера, преодолением человеческой разобщенности, Ф. А. Абрамову была очень близка. О стремлении понять русскую душу он писал в своих дневниках, в которых записи разных лет говорят о том, что глубинные пласты народной жизни, культуры, противоречия национального характера были постоянным предметом его раздумий: «Многое в жизни любой нации объясняется особенностями национального характера, в нем таятся как взлеты, так и провалы истории <...> Русский характер очень красив, живописен, дает богатый материал для литературы <...> в нем нередко уживаются самые полярные тенденции. Он так же многообразен, как, скажем, многообразна и географически, и климатически наша страна» (с. 318).

В самом крупном произведении писателя, тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978), отчетливо выделяются два типа героя: Егорша — «человек вольный», воплощающий национальный характер в его стихийно–бунтарской природе, и Михаил — «человек земли», «человек совестливый»¹. Егорше многое в жизни удается: он был ударником на сплаве, потом трактористом–передовиком, личным водителем секретаря райкома. Желание «выбиться» в люди, получив «должность», избавиться от тяжелой крестьянской, по колено в земле, жизнью заставляет его разорвать семейные и дружеские связи и уехать из родного села. «Егорша и артист, и балагур, в нем и широта, и удаль русская», — писал в заметках к образу этого персонажа Ф. А. Абрамов (с. 319). Для художника важен был герой, наделенный чувством «хозяина земли», справедливости и ответственности за происходящее вокруг, — Михаил Пряслин. «Главный—то дом человек в душе у себя строит», — говорит о нем один из персонажей. В этих словах заключен не только пафос последнего романа тетралогии, но и суть мировосприятия самого Абрамова: «Пока мы сами, каждый из нас не поймет <...> что все дела — это мои

¹ Желтова Н. Ю. Проза первой половины XX века: Поэтика русского национального характера. Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. С. 54.

дела, и что большой наш дом строится только общими усилиями <...> до тех пор мы ничего не изменим»¹.

В этом горячем призыве — два смысловых узла, определявших мировоззрение послевоенного писательского поколения: установка на обязательные перемены и высочайшее чувство личной ответственности за общее будущее. Первые отклики на этот запрос предложила традиционная проза, открытием которой во многих отношениях стал абрамовский роман «Братья и сестры».

¹ *Абрамов Ф.* Горжусь, что я из деревни: Из встречи в Концертной студии Останкино, 81 год // 15 встреч в Останкино. М., 1989. С. 112.

Традиционная проза II половины XX века как воплощение абрамовской концепции

Рождение русской традиционной прозы во второй половине двадцатого века — событие во многих отношениях уникальное, потому и вызвавшее мощную научную рефлексию, в начале нового столетия зафиксированную в актуализации двух терминов «традиционная проза» и «традиционалистская проза» (Л. В. Соколова, Н. В. Ковтун и др.). Иногда исследователи используют эти терминологические словосочетания как синонимичные, хотя даже их смысловая структура противится такому положению вещей. Несущие основную смысловую нагрузку прилагательные абсолютными синонимами не являются. Определение «традиционная» образовано от существительного «традиция». Соответственно, «традиционная» литература — это литература, основанная на традиции, возникающая и осуществляющаяся под влиянием традиции, освещенная традицией (см. многочисленные современные толково-словообразовательные словари, в том числе наиболее популярные Т. Ф. Ефремовой, А. Н. Тихонова). Прилагательные «традиционалистский», «традиционалистический» соотносятся с существительным «традиционализм», то есть традиционалистский — свойственный традиционализму, характерный для него. В данном случае принципиально важно, что традиционализм предполагает теоретическое оформление определенных идеалов, не менее определенной системы ценностей, которые могут складываться стихийно или культивироваться целенаправленно (рефлексивный традиционализм, по Аверинцеву; идеологический, по Шилзу), но обязательно концептуализируются в научном дискурсе.

История традиционализма сложна и не имеет непосредственного отношения к предмету нашего исследования. Для нас при мотивации терминологических предпочтений важен только один момент. Если мы говорим «традиционалистская проза», мы должны отдавать себе отчет в том, что собрание текстов, попадающих под это определение, должно было формироваться под влиянием рациональной, в той или иной степени отрефлексированной в гуманитарной мысли установки. В отношении

к двадцатому веку, наверное, это должна быть установка на противостояние по отношению к принципам либерального гуманизма. Но бесспорно, «традиционалистская проза» должна иметь доктринальное происхождение либо подчинение.

Именно поэтому, с нашей точки зрения, к «традиционалистской» литературной парадигме второй половины XX века не может быть отнесена проза «военная», «городская», художественная философия которых формировалась в живом, естественном, практически не отрефлексированном до сих пор взаимодействии с литературной традицией. Даже при описании прозы «деревенской» использование этого термина представляется нам весьма спорным. Напомним о программной для этого литературного течения статье Ф. А. Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной литературе» (1954) или о распутинском понимании традиционализма, предложенном в ответном слове на церемонии вручения премии Солженицына: «Все крупное, глубокое, талантливое в литературе любого народа по своему нравственному выбору было неизбежно консервативным...», — говорил В. Распутин. В качестве аргумента писатель привел высказывание американского классика, романиста У. Фолкнера, советовавшего молодым литераторам «выкинуть из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца — любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу»¹. Ясно, что писатель говорит о художественной трансляции сердечных привязанностей, почти интуитивном усвоении консервативного пафоса мировой литературной классики, а не о доктринальных ограничениях литературного творчества.

По большому счету, в новейшей истории русской литературы развивалась, обогащалась классическая установка на актуализацию в литературном развитии принципа преемственности, ориентирующего «в конечном счете на новое как развитие и продолжение старого»². Во второй половине прошлого столетия ориентация на литературную традицию предполагала

¹ Абрамов Ф. Сотворение нового русского поля. Интервью для журнала «Наш современник» // Абрамов Ф. Чем живем — кормимся. Л.: Советский писатель, 1986. С. 9.

² Давыдов Ю. Н. Культура — природа — традиция // Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978. С. 386.

избирательно – творческое отношение к словесно – художественному опыту, не исключающее приумножение ценностей, составляющих достояние народа и общества. В одном из литературно – критических обзоров известного белорусского литератора (документалиста, прозаика, критика) А. Адамовича был яркий образ, иллюстрирующий непреложность закона преемственности для литературного процесса: «Интересно происходит в литературе: движение вперед через видимость как бы возвращения к прежнему. Это напоминает сильную накатывающуюся волну у морского берега: в ней два одновременных движения — несущее вперед и отбрасывающее назад, в море...

Но такое движение — вперед с одновременным возвращением назад, в "море" великой литературной традиции человечества, — есть, может быть, сама форма существования искусства, которое, чтобы не повторяться, не омертветь, должно все время искать, уходить вперед от самого себя, но и возвращаться с такой же неизбежностью к той пограничной черте, где искусство не то начинается, не то кончается. А "за черту" выносятся гниющий мусор ложных попыток, ходов, заблуждений — все, что так и не стало искусством»¹.

Понимание традиционности, выраженное в приведенной выше метафоре, вполне соответствует дефиниции термина «традиция», предложенной в двадцатом веке: «Традиция образует определенное смысловое пространство, которое включает зоны как мало формализуемые, не отображаемые до конца на знаковом уровне, так и зоны, совсем не формализуемые. Обладая, с одной стороны, указанным набором артикулируемых сем и образов, традиция другой своей стороной (наиболее существенной) обращена к сложным комплексам народных представлений, которые существуют латентно и не всегда выступают на уровне сознания, являясь достоянием подсознательного и бессознательного» (определение Г. И. Мальцева).

Если учесть все эти обстоятельства, то придется признать, легитимность термина «традиционная литература» по отношению к историко – литературной парадигме, объединяющей произведения, в которых содержательно воплощается основа,

¹ Адамович А. Открытое в жизни, в себе самом открытое // Новый мир. 1973. № 8. С. 215.

исторический опыт родной культуры, с достаточной очевидностью проявляется сбалансированность идеи, психологии персонажей, сюжета с топикой, поэтикой, стилистикой, как это было в прозе Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского.

Традиционность в формальной сфере, в сфере поэтики и стилистики заключается в сосредоточенности на содержательно обусловленном, оправданном развитии классической жанровой системы; в особенностях топики — хронотопа прежде всего, подчиненного реальному времени и пространству и реальному историческому человеку, раскрывающемуся в них; в сложнейшей и аксиологически выверенной мотивной структуре сюжетов; в наследовании принципов психологизма, позволивших создать образ «простого человека» во всей его сложности и противоречивости как истинное, действительное воплощение достоинств и недостатков национального характера; наконец, в обновлении литературного языка, усиливающим его изобразительно-выразительные возможности за счет возвращения классической чистоты и ясности, мифологической объемности и глубины слова.

Содержательно традиционная проза унаследовала пушкинскую «капиллярную чувствительность» (выражение В. Распутина), позволяющую открывать новые, заповедные миры, воплотить бытийную идентичность, исторический опыт родной культуры, который, по Лихачеву, характеризуется тремя основными признаками:

— *соборность* как «проявление склонности к общественному и духовному началу»;

— *национальная терпимость* как «универсализм и прямая тяга к другим национальным культурам»;

— стремление народа к *свободе*, человека — к *воле*, исторически выражающееся, в первую очередь, в уходах крестьян от власти государя в казачество, за Урал, в дремучие леса севера; в желании следовать вековым законам «хорошо организованного земледельческого быта крестьянства»; в сознательном сбережении главного условия общественной слитности — «простейшей и наиболее сильной ячейки семьи»¹. Кроме того, художественная

¹ Лихачев Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Наше наследие. 1991. № 6. С. 16.

концепция бытия, предлагаемая традиционалистами, фиксирующая цели и условия гармоничного существования человека, учитывает и содержание, специфику ответов на общечеловеческие первовопросы: как и ради чего жить? в чем заключается сокровенный смысл человеческого существования? насколько безысходна судьба человека? Ответы на эти вопросы напрямую зависят от эсхатологических воззрений нации и эпохи, на которых в той или иной степени базируются все отрасли духовного производства, литература в том числе, традиционная литература в первую очередь.

Повторяем, с нашей точки зрения, в послевоенный период включенность без концептуальной ограниченности в данную литературную парадигму на разном жизненном материале, в разной художественной форме, с разными смысловыми доминантами демонстрировали три основных тематических направления: «военная», «деревенская» и «городская» проза. К лидерам примыкали создатели произведений на исторические темы и открыватели «лагерной» проблематики.

Историко–литературное, историко–культурное значение каждого из этих направлений переоценить очень трудно. И все же, известный прозаик, публицист, главный редактор журнала «Новый мир» на протяжении почти всего самого трудного для русской культуры последнего десятилетия С. П. Залыгин, размышляя над литературными итогами двадцатого столетия, центральным литературным событием эпохи назвал «деревенскую прозу». Основанием для столь высокой оценки патриарх определил именно традиционность этого литературного течения, благодаря которому «русские классики могут спать теперь если уж не спокойно, так, во всяком случае, спокойнее: в стране не отвергли их завещания, их духа — они были продолжены»¹. Г. Шленская, много лет дружившая с В. Астафьевым, старавшаяся записывать наиболее значительные беседы с ним, утверждает, что для лидера «деревенщиков» следование традиции прежде всего предполагало высочайшую ответственность художника перед великой русской классикой: «В литературе русской не должно быть никакого баловства, никакой

¹ Залыгин С. Из записок прошлого года // Литературная газета. 1990. 3 января. С. 6.

самодеятельности, нет у нас на это права. За нашей спиной стоит такая блистательная литература, возвышаются такие титаны, что каждый из нас, прежде чем отнять у них читателя хоть бы на день или час, обязан крепко подумать над тем, какие у него есть на это основания»¹.

В сегодняшней литературной ситуации такого рода утверждения уже не подлежат отрицательно оценочной интерпретации. Но звучали эти признания в те времена, когда литературное пространство, как тогда казалось, навечно было отвоено пост-модернистами. И для того, чтобы числится «деревенщиком» или традиционалистом, нужно было, если хотите, определенное мужество. Базовую, предельно условную номинацию даже почитатели «деревенской» литературы считали компрометирующей, снижающей. Авторитетных критиков и литературоведов не устраивала главным образом «принижающая», «убивающая интерес к явлению» семантика² «ярлыка».

Сегодня «деревенская проза» медленно восстанавливается в своих правах. Уникальность «деревенской прозы» связывается со сложным совмещением актуальности, даже злободневности проблематики с предельно материализованной включенностью в классическую традицию, заданной отнюдь не событийной стороной сюжетов, но особым ощущением жизни, забытыми под давлением цивилизационных процессов представлениями о времени и пространстве, о человеке, его жизни и смерти. Ясно, что под какими бы терминологическими «шапками» не объединяли «деревенщиков» (например, Е. Вертлиб относит их к «онтологическим» (1992), А. Архангельский — к «метафизическим» (1992), А. Большакова — к «символическим» реалистам (2002, 2004), Л. Соколова — к традиционалистам (2005), Н. Ковтун — к утопистам (2005)), все они обладают теми качествами, соответствуют тем требованиям, которые параллельно с теоретическими, литературоведческими изысканиями одним из первых реализовал в собственной художественной практике Ф. Абрамов. Все они в самом полном и абсолютном соответствии

¹ Шленская Г. Любимый месяц — май // И открой в себе память... Воспоминания о В. П. Астафьеве. Красноярск: СФУ, 2008. С. 336.

² Ланциков А. Штрихи к портрету шестидесятых // Антология русского советского рассказа (60–е годы). М.: Современник, 1989. С. 13.

с классической традицией писали и пишут для своего народа, чтобы помочь ему «понять свои силы и слабости». Наиболее важной задачей искусства признавали и признают просвещение. Высшей его целью — «правду и человечность, так сказать, увеличение добра на Земле. И красоты»¹.

Трудно поверить, что каталогизированные в начале 1980–х Ф. Абрамовым претензии критиков и читателей к этому литературному направлению, обсуждались серьезно: «просмотрели научно–техническую революцию», «целину прохлопали», «вместо современности — заскорузлая патриархальщина», «язык засоряют диалектизмами и всяким иным словесным мусором»². Самым значительными обвинениями отчетливо социологизированной советской критики 1960–1980–х годов были обвинения, направленные против центральных персонажей нашумевших произведений В. Лихоносова, В. Солоухина, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина, В. Астафьева. Этими персонажами были обычные сельские жители, часто старики и старухи, в поведении, мировоззрении, мироощущении которых, с точки зрения пристрастных читателей, воплощался ошибочный, нежизненный, давно устаревший, несвоевременный идеал. Так, например, Ф. Левин с искренним, почти наивным недоумением вопрошал: как можно «почитать» этих «малограмотных» стариков за «высший эталон морали и мудрости»? как можно обращаться за советом к деревенской бабушке в атомный век³. В газете «Русский север» была опубликована статья В. Есипова, завершавшаяся возмущенным возгласом: «Наши писатели, как известно, очень гордятся своим крестьянским происхождением, близостью к народу. Когда это отражается в творчестве, в полноценном словесном искусстве — честь им и хвала. Но можно ли подходить к общечеловеческим моральным проблемам с мерками, прямо скажем, *мужскими*? (выд. нами. — Н. Ц.)»⁴.

¹ Абрамов Ф. Кое–что о писательском труде / беседу вел Л. Антопольский // Монологи и диалоги: в 2 т. М.: Известия, 1988. Т. 1. С. 475.

² Абрамов Ф. Сотворение нового русского поля. Интервью для журнала «Наш современник» // Абрамов Ф. Чем живем–кормимся. Л.: Советский писатель, 1986. С. 437.

³ Левин Ф. Обоснована ли тревога? / Литературная газета. 1968. 17 января. С. 5.

⁴ Есипов В. Провинциальные споры в конце XX века. Вологда: Грифон, 1999. С. 226.

Теперь же все чаще пишут о том, что созданные деревенщиками «праведники», «чудики» эпохальны. Их появление — сокрушительнейший удар не только по экономической системе или по «теории бесконфликтности». Но только в 1989 году внимательный и беспристрастный в отношении к этому литературному материалу свидетель, известный петербургский прозаик Валерий Попов, представляя ретроспективу общественно–литературного развития в послевоенную эпоху, пожалуй, первым написал о появлении «деревенщиков» на литературной сцене как событию особого рода и связал его исключительность и значимость с возникновением принципиально нового героя, обладавшего исключительными возможностями и характеристиками: «<...> на поверхность литературы вышли самые у нас бесправные люди — в книгах Шукшина и Белова, — молчавшие десятилетия, поэтому их голоса звучали весомее»¹. Не так давно было опубликовано горячее признание Ф. Абрамова: «Я не стою коленопреклонённым перед народом, перед так называемым "простым народом" <...> Кадение народу, непрерывное славословие в его адрес — важнейшее зло. Оно усыпляет народ, разлагает его»².

Сражаться за своего героя создателям «деревенской прозы» приходилось на два фронта: с литературно–критическим официозом и с тогдашними либералами. Либералы отказывали во внимании мужику по двум причинам. Первая из них проявлена в дневниковой записи Ф. Абрамова, зафиксировавшей взволновавшее темпераментного литератора высказывание товарища, однокашника, впоследствии известнейшего ленинградского–петербургского культуролога: «В основе всего у Микки — эгоизм, чудовищный эгоизм <...> Мерзавец, даже возмущался, что у нас слишком много пишут о деревне, о мужике. "Не так–то уж они плохо живут, как расписывают разные сочувствователи"»³. Вторая со всей очевидностью проявилась во время дискуссии о влиянии века науки и техники на человека,

¹ Попов В. Какими нам быть завтра? Свобода во все времена // Литературная газета. 1989. 8 ноября. С. 2.

² Абрамов Ф. О хлебе насущном и духовном. Выступление на VI съезде писателей СССР // Абрамов Ф. Чем живем–кормимся. Л.: Советский писатель, 1986. С. 41.

³ Коняев Н. Житие Федора Абрамова // Двина. 2010. № 1. С. 7.

которую осенью 1959 года провела «Комсомольская правда». Понятно, что противостояние такого рода было значительно серьезнее, чем публичные выступления против наскучивших к тому времени почти всем своими унылыми нотациями ортодоксов соцреализма.

Правда, в 1972 году увидит свет знаменитое ироничное посвящение Ю. Даниэля организаторам «бескровных боев» «либералам», «сибаритам», «кипевшим, как боржом»:

И мы, шипя, ползли под лавки,
Плюясь, гнусавили псалмы,
Дерьмо на розовой подкладке —
Герои, либералы, мы!

И вновь тоскуем по России
Пастеризованной тоской,
О, либералы — паразиты
На гноище беды людской¹.

Десятки лет потребовались для того, чтобы отраженные в стихотворении Даниэля смыслы оказались востребованными общественным сознанием, чтобы голос «вагнеровско–ницшеанско–ибсеновской эпохи» (определение С. Аверинцева), предложившей человечеству рационалистические ценности, романтику дорог и поэзию «всемирного» чувства, перестал звучать как единственно возвышающий человека и человечество, чтобы принципиальная новизна выведенного «деревенщиками» на авансцену русской прозы героя, сложного, неоднозначного, противоречивого, но сохраняющего национальные духовно–нравственные, этические и эстетические представления человека–труженика была осознана в полной мере.

В 1980–е годы самыми яркими разоблачителями «деревенщиков» стали бывшие лидеры «молодежной прозы». В опубликованном эпистолярном диалоге А. Борщаговского и В. Курбатова приведены воспоминания о том, как В. Аксенов пытался объявить «деревенщиков» «опорой режима» в литературе. Правда, хорошо знающий ситуацию и честный А. Борщаговский

¹ Даниэль Ю. Либералам // Строфы века. Антология русской поэзии. Минск–М.: Полифакт, 1995. С. 701.

замечает, что намерение это объясняется двумя обстоятельствами. Первое из них — «Аксенову в высшей степени безразличен сам народ, а особенно деревенский, он еще мог когда-то увлечься экзотикой, какой-нибудь эксцентричной фигурой бородатого сторожа, но проникнуться драмой стомиллионной деревни не мог никогда <...>. И тут еще другое — "им почти все позволено", "их печатают", "к ним милостива цензура и комитет по госпремиям", — значит, они нужны начальству, они — любимые дети, а он, Аксенов, гений, но в пасынках»¹.

Сейчас уже позади хула новых «неистовых ревнителеев» (метафора С. И. Шешукова), бушевавших в начале столетия. Современное литературоведение вспомнило, как легко, естественно и свободно «деревенская проза» перешагнула в 1970-е проблемно-тематические границы, в результате у В. Астафьева появилась великая повесть «Пастух и пастушка», у В. Распутина — сложнейший по транслируемым философским смыслам текст «Живи и помни». Теперь понятно, что по характеру обращенности к вечной, общечеловеческой проблематике с «деревенщиками» могли соперничать только создатели новой прозы о Великой Отечественной войне. Понятно, что вершинные явления, презентующие этот историко-литературный феномен, вполне соотносимы с высокой классикой, и не только отечественной. В 1996 году на конференции в австралийском городе Канберра известный канадский филолог, накануне впервые прочитавший повесть В. Г. Распутина «Живи и помни», с восторгом сравнивал его с А. Камю.

И пусть до сих пор литературоведение при анализе феноменальности «деревенской прозы», часто ограничивается терминологическим обновлением описательных аналитических методик. Но в одном из гламурных журналов, например, во время недавнего празднования девяностолетнего юбилея Фёдора Абрамова появилась статья В. Новодворской, в которой есть такой фрагмент: «Один маленький предел нашего Храма оформлен под часовенку. Скромную беленую белоснежную часовенку с милой черной головкой. В духе Покрова на Нерли, суздальских и новгородских храмов. XII век. Ни украшений, ни

¹ Борщаговский А., Курбатов В. Уходящие острова. Эпистолярные беседы в контексте времени и судьбы. Иркутск: Издатель Сапронов, 2005. С. 227.

позолоты. Смирение, молитвенно сложенные руки, склоненная русая голова. Истовая, не показная вера, усердие в тяжком труде, более чем скромное воздаяние за труды, совесть. Тихие свечки на скудной северной траве... Это писатели–деревенщики, это их негромкий и неяркий до горечи мир. От праведника Федора Абрамова до полудиссидента Владимира Тендрякова, от юродивого и блаженного Василия Шукшина до яростного Виктора Астафьева.

Писатели–деревенщики — это вовсе не сельская пастораль. И они лаптем щи хлебали, все были честными народниками, стихийными земскими подвижниками¹. В этой развернутой, возможно, излишне сентиментальной метафоре, естественно, есть неточности. Но ее появление можно рассматривать как проявление перемен в общественном сознании, меняющегося отношения к одному из сложнейших фактов в истории советской литературы.

Наступило время, когда неповторимость «деревенской прозы» должна мотивироваться уникальностью художественной философии, созданной картины мира, выражающейся в его неподчиненности символам и образам филологической науки, агрессивно претендующей примерно с середины двадцатого века на некую универсальность. Так, «деревенщики» абсолютно бесспорно отменяют «чесоточно» (выражение С. Небольсина) искомый в любом более или менее значительном литературном явлении образ карнавала, раскрепостительной силе которого они явно предпочитают праздничность и объединительную силу хоровода. Эта мысль впервые прозвучала в статье С. Небольсина, посвященной учению М. М. Бахтина о слове, культуре и искусстве². Именно эта идея подспудно присутствовала в давней статье Г. Цветова о «цирковых» мотивах в поздних произведениях Распутина и рассказах Шукшина. Художественным аргументом в пользу литературоведческих наблюдений С. Небольсина и литературно–критических наблюдений Г. Цветова можно считать строчки А. Ахматовой из «Поэмы без героя» об иссушавшем душу Серебряного века «вое» «адской арлекинады».

¹ Новодворская В. Семейный портрет в интерьере // Медведь. 2010. № 3. С. 79.

² Небольсин С. Карнавал или хоровод? // Литературная газета. 2004. 4–10 августа. № 31. С. 13.

Видимо, историки литературы и специалисты по стилистике художественного текста должны будут осмыслить специфику текстовой репрезентации категории авторства, которая обусловлена тем, что именно «деревенская проза» стала единственной реализацией полноценного права русского крестьянина на высокое литературное самовыражение. Причем, первое образованное поколение крестьянских детей использовало отнюдь не для настойчивого напоминания о себе, даже не для собственной социальной реабилитации. Смехотворны утверждения об их закомплексованности. Ко времени возникновения «деревенской прозы» было забыто даже давнее презрительное отношение Л. Троцкого к «мужиковствующим» писателям. В резюмирующем по семантике знаменитом вопросе «Что с нами происходит?», сформулированном Шукшиным, в шукшинском «мы», «с нами» проявление принципиально новой позиций писателя по отношению к своему читателю, по отношению к адресату. Здесь есть отдаленное напоминание о древнем культурном зрелище, в котором не разделялись «производители» и «потребители» действия, ибо они сопереживали происходящее вместе. К такому сопереживанию внутренне, генетически, по присутствию родовой памяти были готовы авторы «деревенской прозы», возможно именно поэтому они получили от читателя огромный кредит доверия и право на самую жесткую и жесткую, самую горькую правду о России.

Правда, академическая теория литературы вплоть до начала нового столетия все-таки ограничивалась формально-тематическим подходом к одному из наиболее значительных историко-литературных явлений XX века, игнорируя всю сложность процесса перехода жизненного материала в художественное произведение, ограничивается главой «Крестьянский реализм» в новой четырехтомной теории литературы, подготовленной ИМЛИ РАН¹. Возможно, этот раздел можно воспринимать как своеобразное подведение черты под определенным этапом литературно-критического, литературно-исследовательского процесса, на котором новаторство «деревенской прозы» резюмирующе опять же сводится к созданию

¹ Теория литературы. Т. VI. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. 2001. С. 18–420.

нового героя, неповторимость, исключительность, особость которого ограничивается социальными характеристиками («люмпен–крестьянин»).

Изменения в эволюции общественного сознания, обозначившиеся в последние годы, позволяют надеяться на актуализацию читательского и исследовательского интереса к тем явлениям нашей литературной жизни, которые свидетельствуют о неистребимости национальной традиции, о непрерывности истории и национального бытия, дают материал для постижения сложнейшей семантической и ассоциативной структуры констант русской и российской культуры, следовательно, провоцируют интерес к «деревенской прозе», феноменальность и особая ценность которой определяется, в первую очередь, институциональной верностью идее преемственности, отнюдь не рациональным стремлением к репрезентации в художественных текстах философии традиционализма или какими–то иными отрефлексированными программными установками. Прошедших десятилетий не хватило, чтобы в полной мере осмыслить неоднородность, глубину и сложность, эволюционность, особую укорененность в историко–литературном процессе литературного явления, обозначенного многотрадальным термином «деревенская проза».

Глава 2. Прозаики–«деревенщики» в постижении смысла национального бытия

Социальный пафос литературных опытов В. М. Шукшина

В самом начале века нынешнего в большой моде были разного рода анкеты, авторы которых пытались найти основания для нового «табеля о рангах» — ранжира для писателей только что завершившегося в муках столетия. Претендентов на звание классиков было много, но чаще других упоминалось имя Василия Шукшина (1929–1974). А почти два десятилетия спустя участники Шукшинского «круглого стола» в рамках Петербургского международного культурного форума, уже безоговорочно признавая лидерство прозаика, это признание мотивировали: Шукшин — феноменальная природная одарённость; самоотверженная любовь к родному; неповторимая духовная свобода самоопределения; острейшее, трагическое переживание кризиса всех систем — государства, общества, семьи, культуры — переживание, к которому мировая культура в наиболее значительных своих проявлениях и образцах только приближается; наконец, неповторимая поэтика простоты, совмещенная с непостижимой глубиной понимания человека, открывающей со временем¹.

Алгоритмы декодирования шукшинских текстов за прошедшие десятилетия изменились: открывалось шукшиноведение попытками постижения социально–исторического пафоса

¹ Цветова Н. С. Василий Шукшин — актуальный классик? // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 1. С. 214–219.

текстов писателя, сегодня в научном дискурсе наибольшее внимание привлекают работы знатоков постмодерных литературных техник. С освоения, постижения Шукшина как носителя нового типа сознания, творческого и индивидуального, может начаться иная эпоха нашей общей жизни — эпоха возвращения к исконным значениям русских слов, эпоха возвращения в сферу индивидуальной и общественной рефлексии огромного опыта национальной исторической жизни, эпоха экзистенциального переживания нашего природного пространства, осмысления тех коммуникативных матриц, на которых создавалась наша культура во всех ее проявлениях. Сегодня, наверное, подавляющему большинству ясно, Шукшин — самый глубокий исследователь русской (российской) цивилизации как особого «типа организации общества и культуры» (Н. Я. Данилевский, Ю. С. Степанов), художник, которому удалось выявить компоненты повседневности, контролируемые сакральной сферой, если использовать терминологию В. Н. Топорова, «предфилософией», «предисторией», «предправом», интуитивным, «эстетическим» православием, невыводимым за пределы национальной культуры.

Тут я могу опереться на собственный читательский опыт. Десять лет назад была опубликована статья «Василий Шукшин. Опыт социального моделирования»¹. В статье речь шла об умопостроениях главного героя одного из наиболее сложных шукшинских рассказов, провинциального Спинозы Николая Николаевича Князева. Деревенский философ мучился над идеями, генетически близкими классической теории «идеального государства» в том ее виде, в каком она начала складываться еще во времена Платона, включающими основные компоненты классической европейской «Нигдеи» и т. п. Но тогда открывалась только часть транслируемых писателем смыслов.

Нынешнее время персонализировало проблему власти — с особой остротой поставило на повестку дня проблему истинного предназначения «государевых людей», от которых сегодня требуют, как сказал социолог В. Потуремский, выполнения сервисной функции. Эпоха провозгласила своим открытием

¹ Цветова Н. С. Василий Шукшин: опыт «социального моделирования» // Шукшинский вестник. Барнаул: Алтайский дом печати, 2012. С. 214–221.

проблему отбора тех персон, которым будет вручена судьба Отечества и народа, предложила определить качества, позволяющие пробиться во власть (не будем останавливаться на содержаниях конкурсов для управленцев нового типа). Шукшин зазвучал по-новому. И сегодняшним мыслителям все еще далеко до писателя, который десятилетия назад трансформировал сегодняшние вопросы в проблему цивилизационного ресурса, которая организует сложнейший дискурс власти.

В творчестве Шукшина этот дискурс получил сложнейшую персонализацию. Верхняя часть огромного айсберга — чудики Князевы, маленькие люди, выполняющие функции больших. Кстати говоря, персонажи этого типа — напоминание о давних временах, когда даже крестьяне могли выступать со своим толкованием Соборного уложения (1649), петровского законодательства. Князевым противостоит властная элита — управленцы, «аппаратная власть» «крепкие мужики» (от городского главного инженера в рассказе «Два письма» до совхозного бригадира), которые с невероятных вдохновением и напором способны выполнять команды на разрушение, главный их ресурс — администрирование. Это те, кто у Шукшина поименован как «идолы лупоглазые». К ним пытаются примкнуть продавщица из рассказа «Обида», страшная больничная привратница из «Кляузы». А за ними те, кому доверено осуществлять надзор над государственной властью, за управленцами прежде всего — не случайно в произведениях несколько прокуроров (обидчик Веньки Малышева из рассказа «Мой зять украл машину дров», женщина–прокурор в «Калине красной»).

Шукшин обращает внимание и на то, что в новой форме, в новых вариантах, но все же сохраняется власть авторитета, базирующаяся на разных качествах и способностях человека. На такую власть претендуют парадно именовавшиеся в советскую эпоху «народной» интеллигенцией интеллектуалы и художники (от совхозного счетовода Синельникова — «средней жирности человека» из рассказа «Ноль–ноль целых» до известного писателя из «Мастера»). Особый представитель этой группы Глеб Капустин.

Может быть, самое печальное, что в ряду властителей оказался Губошлеп, стремившийся уничтожить волю Егора Прокудина, разорвать его связи с миром просветления; «энергичные

люди» — созидатели и легитимизаторы новых принципов социального доминирования. Если приглядеться, то в этом персонажном ряду отражается смысловая структура концепта «власть», описанная в соответствующей словарной статье В. И. Далем. Что такое власть? По Далю, это «право, сила, воля...»¹ Что значит властвовать? Современный толковый словарь: «оказывать воздействие, подчинять своему влиянию, распоряжаться, управлять кем—либо»².

Естественно, кульминационным этапом художественного освоения темы власти принято считать роман «Я пришел дать вам волю», созданный для проверки идеальной для национального самосознания модели государства как «орудия народной воли» (Ф. Энгельс), по сути славянофильской концепции власти, в соответствии с которой жизнь должна строиться на началах выше правовых — на доверии и любви к свободе. По прочтении романа становится ясно, что Шукшин был знаком и с анархической доктриной П. А. Кропоткина, и с евразийским вариантом идеи соборности.

Уже много написано о том, что идеологический центр романа — диалог Степана Разина с его ближайшим сподвижником, идеологом крестьянского восстания Матвеем Ивановым. Во время напряженной беседы Матвей пытается растолковать мятущемуся атаману, как, с его точки зрения, надо «обустроить Россию» (формула возникла в шукшинском романе, и позже использовалась в публицистике А. И. Солженицына).

Разинская программа сформулирована четко: «Выведем всех бояр, <...> тада легко нам будет, легко. Царь заартачится, — царя под зад, своего найдем. Люди хоть отдохнут. Везде на Руси казачество заведем. Так—то ... Это по—божески будет»³.

Обозначенная программа действий — возвращение к размышлениям над пушкинско—шолоховской идеей милосердной, ставящей перед собой единственно достойную задачу «сбережения человека» власти. Это идеальный вариант эволюции российской государственной системы, основанный на призрачной

¹ Даль В. И. Словарь живого великорусского языка. М.: Госиздат, 1955. С. 213.

² Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб: Норинт, 2001. С. 81.

³ Шукшин В. М. Я пришел дать вам волю / Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М.: Литературное наследие, 1996. С. 299.

вере в Божественное прозрение властьпридержащих или, в ином варианте, на изменение морфологии государственной власти. Но помним финал романа — идеальный вариант, сакральная концепция власти не сработала. И далее, думается, Шукшин до конца своих дней мучился поиском ответа на вопрос: почему? Результат мучительного поиска — профанная концепция современной государственной власти в посмертной сказке «До третьих петухов» (1974), в сюжете которой объединены день сегодняшний и глубочайшая старина.

Главное, что демонстрирует Шукшин, уже непреодолимый антагонизм идеала и Мудреца, олицетворяющего современную власть, бюрократическую, демагогическую, лицемерную.

Для обновления художественного дискурса власти Шукшин, как всегда, использует вполне традиционные инструменты, разрушающие мифологическое или сакральное представление о власти. Основной инструмент символизация власти с помощью поэтапного уничтожения персоны, эту власть олицетворяющей — персона Мудреца. знакомство с Мудрецом начинается с его портрета — маленький, беленький, и далее — хихикающий, постоянно потирающий ручки в ожидании собственной выгоды–удовольствия (многозначный жест, может быть, использовался специально, в напоминание об одной из известных жестовых характеристик Ленина?). Далее визуальный портрет перерастает в портретирование коммуникативной манеры. Чего ждет Мудрец от окружающих — поддакивания («подкупающих улыбок на мордочке»)! Что может предложить собеседнику, чем может ответить на просьбу — чистой воды демагогией!

Далее Шукшин представляет суть государственного служения человека, находящегося на вершине власти — осуществление бюрократических процедур. Страшное трудовое напряжение «слуги народа» обусловлено необходимостью накладывать по 700–800 резолюций в сутки. И, наконец, моделирует основную сюжетную линию из сказки Г. Х. Андерсена «Новое платье короля», но действует по отношению к своему герою более безжалостно — заставляет старичка в буквальном смысле раздеться и предъявить его истинное внутренне содержание (*нежданчик*).

Но самое огорчительное для Шукшина — не особенно скрываемое отношение Мудреца к Ивану как к «шуту гороховому»,

к тупому *Ваньке в лапоточках* и отсутствие самостоятельности при принятии самых ничтожных решений. Шукшин показывает, кто и как на самом деле управляет ситуацией, готовит решения Мудреца — *лицемерные* черты, управленческий талант которых ни в коей мере не противоречит личным потребительским интересам Бабы–Яги или Горыныча, направлен на умелое использование способностей и возможностей Ивана, стражника, Ильи, атамана.

Если соотнести художественное исследование власти, предложенное Шукшиным, с сегодняшней социально–исторической ситуацией, то придется признать уникальный провидческий дар гения, уловившего направление развития русской цивилизации, представленное в эволюции/деградации дискурса власти — установку на искоренение национальных, традиционных основ российских общественных отношений, на демагогическое уничтожение сакрального, блокирующее возможность не просто светлого будущего, но будущего вообще. Иван, в конце концов получивший печать, дающую ему право распоряжаться и своей, и даже чужими судьбами, не знает, как это право использовать. Разин, как ему казалось, знал, как надо действовать, ошибался, заблуждался, был предан, но верил, знает, что делать. Иван уже лишен собственной воли, дезориентирован, потому что бесконечно унижен *энергичными* персонами и их покровителями — обладателям реальной власти.

Региональное и национальное в прозе «деревенщиков» Ф. Абрамова и В. Распутина

Уникальность русской традиционной прозы второй половины XX века со всей очевидностью проявляется при самых разнообразных попытках научного осмысления художественной картины мира, создаваемой писателем или представителями этой литературной школы. Методологическим основанием для такого рода аналитических алгоритмов можно считать работы Б. А. Ларина, создателя филологического метода «спектрального анализа» художественного текста¹. Реализацию предложенного выдающимся ленинградским литературоведом аналитического подхода, предполагающего детальное изучение «следов» так называемого «внетекстового субстрата», предложил в энциклопедических по смыслу и исключительных по масштабу трудах В. Н. Топоров, с именем которого сегодня связывают все более или менее успешные филологические попытки гармонизации материально–вещного и идеально–духовного миров, обновление теории художественного текста, методики реконструкции «пред–истории» и «пред–искусства», семиотики городских пространств².

Ключевое для данного подхода понятие «картина мира» было введено в аналитическую философию в первой четверти прошлого века Л. Витгенштейном («Логико–философский трактат», 1918) под влиянием современных визуальных практик³. Терминологический статус этого понятия, на наш взгляд, наиболее точно и полно на сегодняшний день определен в специальной работе Н. А. Любимовой и Е. В. Бузальской, опубликованной в журнале «Мир русского слова». Суммируя результаты многочисленных дискуссий и выводы известных и авторитетных исследователей, представителей разных отраслей гуманитарной науки, разных научных направлений, авторы статьи

¹ *Ларин Б. А.* Рассказ Шолохова «Судьба человека». (Опыт анализа формы) // Нева. 1959. № 9. С. 204.

² *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтики. М.: Языки славянской культуры, 1995. 869 с.

³ *Батаева Е. В.* Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики // Вопросы философии. 2012. № 11. С. 62.

приходят к следующей, практически неоспоримой базовой дефиниции: «Картина мира — общее представление о мире, его устройстве, типах объектов и их взаимосвязях»¹.

Но в современной гуманитаристике активно используется система производных терминов. Филологическое сообщество наиболее часто обращается к терминологическому словосочетанию «языковая картина мира». В иных отраслях гуманитарного знания говорят о религиозной, региональной и других картинах мира. Теоретическое основание для прояснения соотношенности этих терминов, соответственно, явлений создано Геннадием Владимировичем Колшанским (1922–1985). Известный лингвист и философ исходил из следующих актуальных убеждений:

1. картина мира при любых условиях «сохраняет свои реальные качества»;

2. «субстанциональные явления и понятия времени и пространства и прочие логические категории имеют общечеловеческий характер»².

Не менее важно и значительно в этом отношении уточнение Г. Гачева, которое касается сегодняшних научных представлений о национальной картине мира. «Все народы по-разному представляют, изображают единый мир», — писал известный философ, культуролог, специалист по эстетике³. В чем проявляется эта разница? Г. В. Колшанский ответил на этот вопрос так: «Роль субъекта сводится лишь к выбору тех или иных реальных качеств». От чего зависит этот выбор? В первую очередь, от ментальности субъекта, как считал Э. Леви-Брюль, от «совокупности представлений, воззрений, чувствований общности людей определенной эпохи, географической области и социальной среды, особого психологического уклада общества, влияющего на исторические и социальные процессы»⁴.

¹ Любимова Н. А., Бузальская Е. В. «Картина мира»: содержание, терминологический статус и общая иерархия ее составляющих // Мир русского слова. 2011. № 4. С. 16.

² Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. Изд. 4-е. М.: URSS, 2010. С. 66–67.

³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. М.: Наука, 1988. С. 78.

⁴ Социальная психология. Словарь / под ред. М. Ю. Кондратьевой. М.: Пер Сз, 2006. С. 176.

Общегуманитарный научный опыт дает возможность утверждать, что с наибольшей очевидностью, определенностью, в наивысшей степени материализации объективный и субъективный пласты картины мира предстают в конкретном художественном тексте, презентующем в специфической речевой форме, в соответствии с постулатами когнитивной поэтики, «архитектуру мыслительных форм создающего и воспринимающего произведение»¹. Главный инструмент формирования художественной картины мира — художественный текст — «высокотехнологичный продукт» речевой деятельности творческой личности.

В нашем понимании художественная картина мира — образное отражение и оценка мироустройства, предполагающие систематизацию явлений и объектов окружающего пространства в соответствии с эпохальными представлениями (общечеловеческими, национальными, региональными), в обусловленности авторской интенциональностью (авторским замыслом, намерением), мировоззрением, уровнем компетентности художника, сформировавшимися в процессе его практической деятельности и духовного развития. Безусловно, художественная картина мира — явление историческое, национально и географически обусловленное, обладающее предельной антропологической значимостью, ярко выраженной антропологической сущностью.

Базовые глобальные уровни художественной картины мира: изображенное пространство; время; образ человека. С нашей точки зрения, элементы художественной картины мира являются ключевыми характеристиками любого регионального литературного текста. Аналитическое прочтение такого типа текста непродуктивно без выявления особенностей хронотопа и структуры персонажей. Чтобы убедиться в справедливости данного предположения, мы проанализировали созданные с использованием идентичного жизненного материала одножанровые произведения писателей – современников, принадлежащих одному литературному направлению. Мы исходили из предположения, что в каждой из заинтересовавших нас

¹ Тарасова И. А. Об одном методологическом замечании К. Ф. Седова // Коммуникация. Мышление. Личность. Саратов: изд. центр «Наука», 2012. С. 67.

повестей представлен уникальный концептуальный, региональный вариант национально–специфической адаптации глобальной картины мира — в каждом из выбранных для анализа произведений органически сливаются и вербализуются этническое (национальное и географическое), историческое, мировоззренческое, эстетическое и этическое, наконец, языковое.

Повесть «Пелагея» создавалась в 1967–1969 гг. архангелогородцем, северянином по рождению Ф. Абрамовым. «Последний срок» — В. Распутину. Определяющим при аналитическом прочтении этих двух произведений является признание онтологического единства созданной картины мира. Это единство имеет несколько текстовых проявлений.

Во–первых, в центре писательского внимания в обоих случаях институционально значимая для национального жизненного пространства социальная общность — вступившая в кризисную эпоху крестьянская семья. В обоих случаях писатели исследуют начальный момент распада семьи — деградацию взаимоотношений детей и родителей (деревенская пекариха Пелагея и ее единственная дочь Алька, соблазнившаяся прелестями городской жизни; старуха Анна — ее сыновья и дочери, десятилетия назад по разным причинам покинувшие родительское гнездо).

Во–вторых, при создании образа времени явно доминирует мифопоэтическая темпоральная модель, которая создает эффект естественного течения личной и общей жизни, подчиненной природному принципу круговорота, обеспечивающему вечное существование сущего. Старуха Анна так вспоминает свое прошлое: *День да ночь, работа да сон*» (с. 35)¹. Но модель эта деформируется благодаря появлению знаков времени исторического, социального (линейного) — типичный для русской прозы XX века конфликт времени циклического и линейного. С наибольшей неотвратимостью эта деформация представлена в повести Ф. Абрамова, в сознании главных героинь которой сливаются старые и новые темпоральные доминанты (праздники), время индивидуальной жизни — в калейдоскопической смене социальных событий и ролей.

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Распутин В. Г. Последний срок* // *Распутин В. Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1994. Т. 2. С. 5–169, — с указанием страниц в скобках.*

В–третьих, и Абрамов, и Распутин акцентируют внимание на вполне традиционных для национального самосознания и русской прозы и характеристиках пространства. Принципиально важно, что в обоих случаях центром безграничного мира остается — родной дом, деревенская изба.

В–четвертых, изображенное пространство организовано духовным доминированием женщины. Такого рода текстовая организация особенно показательна для Ф. Абрамова, видимо, намеренно, идеологично разрушившего во вступлении к роману «Братья и сестры» стереотипное мнение: Север — мир мужской, а Сибирь — женский.

В–пятых, объединять может и отсутствие проявлений каких–то художественных кодов. В данном случае таких отсутствий множество. Например, можно говорить об объединительном пренебрежении кодами «либидинальной» эстетики Ж.–Ф. Лиотара.

Ограничимся этим перечнем, хотя можно было бы говорить и о том, что в характерологии доминирует такая черта, как скупость деревенского человека на слова и ласки. Еще более значительными могут стать размышления по поводу очевидно уникального функционирования в мотивной структуре анализируемых текстов мотива окна и т. п. Резюмируя на данном этапе наши наблюдения, мы можем с полной уверенностью утверждать, что в абрамовско–распутинской художественной картине мира сохраняются как доминирующие две «всепоглощающие константы жизни» русского крестьянина — «земля и деревня»¹.

Есть и общие художественные достижения, открытия, которые порождены, думается, писательской интуицией, художественно продуктивной в том случае, когда писатель идеально владеет жизненным материалом. Так, и Ф. Абрамов, и В. Распутин обращают внимание на гендерные особенности хронотопических представлений, которые проявляются в том, что для обеих героинь неумолимое течение жизни прежде всего отмечается взрослением и отдалением детей. И границы «материнского» жизненного пространства и Пелагеи, и Анны расширяются

¹ Швейковская Е. Н. Русский крестьянин в доме и мире: Северная деревня конца XVI — начала XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 152.

по мере перемещений их сыновей и дочерей. Дети для этих женщин не только «заботливое напоминание о годах» (с. 35), о времени, они формируют и пространственные представления матерей. Так, Алька приближает к Пелагее неведомую городскую жизнь, а границы мира старухи Анны простираются до далекой Европы, куда собираются отправить на службу мужа любимой Таньчоры.

Но в обоих текстах есть фрагменты, образы, смысл которых можно соотнести с универсальным лексическим, элементарным набором, с определенными «содержательными константами», продуцирующими, провоцирующими «концептуальные смыслы» конкретных региональных литературных свертков — сибирского и северного (термины В. Топорова). Но тут уже необходимо оговориться, региональный срез картины мира современные филологи все чаще связывают с «локально отмеченными», порожденными утилитарно–практическим и социально–политическим факторами концептами¹. Нам кажется такого рода соотнесенность оправданной по отношению к медиакартине мира — к «медиалайф» (термин теоретика журналистики С. Г. Корконосенко). Художественная картина мира, максимально приближенная к объективной реальности, глубинно, интенционально нацеленная на постижение всей сложности взаимоотношений человека с окружающим его миром, не отличается прозрачностью. Только в лукавом намерении избежать эти сложности можно ограничиться «топографической съемкой» изображаемого в художественном тексте ландшафта. Литературоведческая «топография» в лучшем случае дает возможность зафиксировать детали периферийные по отношению к магистральному, сюжетообразующему конфликту. Приведем только один пример из «Пелагеи» Ф. Абрамова. Пример этот связан с упоминанием в абрамовской повести моленных крестов, которые на Севере устанавливали возле деревень, в лесу после войны: «Тесный и врытый в землю крест — редкость. А чаще всего так: срежут у нетолстой ели или сосны ствол этак метра на два, на три от земли, прольсыят, как кряж, предназначенный на дрова, затем набьют поперечную перекладину — жердяной

¹ Актуальный срез региональной картины мира. Культурные концепты и немифологемы. Коллективная монография. Томск: изд-во ТГПУ, 2011. С. 4.

обрубок, бросят зачем–то к коплю несколько камней — и крест, напоминающий какое–то языческое, дохристианское капище, готов. Под каждый праздник под крестами оказывались жертвенные приношения» (с. 80)¹.

Этот «северный» пространственный знак, отсутствующий, как минимум, в популярных сибирских текстах второй половины прошлого века, наверное, можно интерпретировать как деталь, свидетельствующую об особой устойчивости сознания северян — потомков неистового протопопа Аввакумова, но в данном тексте эта деталь прямо не «работает» на художественную идею, оставаясь фоновой.

Автор значительного в историко–литературном смысле художественного произведения не просто примечает и передает уникальное. В его поле зрения прежде всего попадают институционально формирующие сюжет региональные («областные») признаки воссоздаваемого пространства, определяющие мирозерцание и жизненные алгоритмы персонажей, провоцирующие возникновение смыслообразующих ассоциативных полей.

Так, не случайно своеобразной осью жизни Пелагеи становится река. В редкие утренние счастливые минуты воспринимает Пелагея речку как единственную свою подружку — «сонную, румяную», в самые трудные минуты встречавшая ее «ласково, по–матерински». По берегу реки вьется дорога к пекарне, на берегу реки договаривалась Пелагея с *Олешей–рабочкомом* о своем позоре. Река, как и столетия назад, остающаяся главной артерией северной жизни, изменила судьбу Альки: унесла девчонку на пароходе в неизведанные дали. Река как прообраз одухотворяла даже бытовые вещи, окружавшие главную героиню. В этой пространственной доминанте Ф. Абрамов выразил свое, естественное для уроженца Русского Севера, представление об Архангелогородчине как о «всеуездном мире», ядром которого по древней традиции является староосвоенная «речная» зона — «душа местности»², символ вечности и бесконечности Божьего мира.

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Абрамов Ф. Пелагея // Абрамов Ф. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Л.: Художественная литература, 1991. С. 35–97, — с указанием страниц в скобках.

² Макаров Н. А., Захаров С. Д., Бужилова А. П. Средневековое расселение на Белом озере. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 202, 207, 215–216.

Именно через реку был перекинут *шатучий* мостик, разделявший жизнь Пелагеи на две части — солнечную, раскинувшуюся на той стороне, где пекарня, и тeneвую — «домашнюю» сторону. Раньше ее время исчислялось просто: «встала, печь затопила, траву в огороде выкосила, корову подоила», дальше *полторы* версты до пекарни и «самые приятные минуты» после священнодействий над «румянощеками ребятками». В эту счастливую, победную пору она жила спасительным «душистым затишьем черемухового куста, у которого поджидал ее после работы Павел, ароматом сена, «пахучего ржаного поля», «молодого наливающегося хлеба» и «хлебным духом». Слушала «крики журавлей», умиротворяющий «собачий лай», мельком замечала «игру ласточек–береговушек». И была уверена, что устроен этот мир кем–то «разумным и справедливым».

Стоило в финале повести Пелагее утратить ее пожизненную связь с рекой, и сразу замелькали знаки реального, быстротекущего времени. Остается героиня одна, без мужа, без дочери, без любимой работы. Наступает время жизни в отдалении от реки и меняется вся система хронотопических текстовых знаков — исчезают запахи и деградируют звуки: «Днем за окошком жизнь. То кто–нибудь проедет на лошади или на тракторе, то соседка пробренчит ведрами, направляясь за водой к колодцу, то, на худой конец, ворона прокаркает — тоже жизнь. А ночью как в могиле».

Аналогичным же конституциональным признаком сибирского хронотопа, по Распутину, является солнце, которое воспринимается не как пейзажный элемент, не как физический источник света и тепла, но как равноправный по отношению ко всем остальным персонаж, живое существо. Так, однажды он замечает, как *солнце после обеда, зайдя сбоку, отыскало маленькое банное окошечко* (с. 112). Только персонаж этот обладает исключительным, ярко выраженным динамизмом и неожиданным эффектом всеприсутствия. Вот летнее солнце — *ядренное, яркое* (с. 19). А вот солнце утреннее: *ослепляющее, суматошное от радости, еще не нашедшее землю* (с. 23). Совсем на него не похоже солнце обеденное, *играющее на полу, огненным шаром сияющее на небе, или четкое закатное* (с. 40).

И нет никаких сомнений в том, что именно солнце формирует гелиоцентричное пространство сибирской жизни, несмотря на

то, что окрашено это пространство преимущественно в зеленый цвет: «Лес, приласканный солнцем, засветился зеленью, раздвинулся шире — на три стороны от деревни, оставив четвертую для реки» (с. 23).

А для Ф. Абрамова, принадлежащего иному географическому пространству, главным признаком гармонии бытия становится поглощенность *светом*. Например, за что Пелагея особенно любила весну? За «половодье света», заливающее избу. Но писатель–северянин всегда помнил, что солнце является неединственным источником света, ибо всегда ждали хозяева Русского Севера с особым трепетом того мгновения, когда «падут на землю белые ночи» (с. 91).

Важно отметить и то, что характер, типология «региональных» компонентов в художественной картине мира, создаваемой писателем, зависит в значительной степени и от его творческой индивидуальности, даже от самого поверхностного ее проявления — проблемно–тематических пристрастий. Так, Ф. Абрамов, по сравнению с метафизиком–Распутиным, более социологичен, поэтому в его повести есть «региональные» персонажные характеристики героев, которые нельзя ни понять, ни объяснить без учета ментальных характеристик северян, деформирующихся под влиянием социальных перемен, интересующих писателя. Так, косвенным оправданием деградации характера Пелагеи можно считать некоторые компоненты портрета идеального крестьянина–северянина, созданного Е. Шейковской: «Он человек нравственный, достойного, порядочного поведения, честный и справедливый, зажиточный исправный хозяин» — «человек доброй и душою прям и животом прожиточен», как говорили в прежние времена.

И наконец, сопоставление индивидуальных художественных картин мира, созданных в анализируемых повестях Ф. Абрамовым и В. Распутиным, имеет особую ценность еще и потому, что в «Последнем сроке» В. Распутина есть прямая, имеющая идеологизированное текстовое воплощение (имеется в виду художественная идеология писателя) оппозиция создаваемой картины мира и Севера. Эта оппозиция связана с образом старшего сына старухи Анны — Ильи.

«Человек с веселым лицом» кажется самым обычным и наименее интересным и значительным из пятерых детей старухи

Анны. Очевидно ведомый мужской тип, не привлекающий внимания ни внешностью, ни особыми талантами. В критических ситуациях он предпочитает отмолчаться или, что еще хуже, ерничает, пытаясь скрыть отсутствие живого чувства, человеческого тепла. Только он мог в утешение пригласить умирающую мать приехать в город, чтобы полюбоваться на циркачей, только этого своего ребенка старуха Анна не просто жалела (ей и заповошную Варвару было жаль), но *не умела понять*. «К Ильке старуха не могла привыкнуть еще в прошлый раз, когда он после Севера заехал домой. Рядом с голой головой его лицо казалось неправдашным, нарисованным, будто свое Илья продал или проиграл в карты чужому человеку. И весь он изменился, побойчел, хотя по годам пора бы уже ему остудиться — видно, то место, где он жил, этому далеко не родня и Илья никак не может от него оправиться» (с. 33).

В. Распутин создает такую предысторию для этого персонажа: «Оттого что больше десяти лет он прожил на Севере, волосы у него сильно повылезли, голова, как яйцо, оголилась и в хорошую погоду блестела, будто надраенная. Там, на Севере, он и женился, да не совсем удачно, без поправки: брал за себя бабу нормальную, по росту, а пожилы, она раздалась в полтора Ильи и от этого осмелела — даже до деревни доходили слухи, что Илья от нее терпит немало» (с. 12).

Следовательно, в представлении матери образ Севера существует как конкретное воплощение чужого пространства, с которым мать связывает все неприятные для нее и непонятные ей перемены, произошедшие с сыном. Даже причина несчастливой семейной жизни — жена, привезенная с Севера. Наверное, такое противопоставление не характерно для сознания обитателей центральной части России. Но, как для северянина Москва и Ленинград, так для старухи Анны Север, исторически и географически более близкий к административным центрам — ускорителям всех социальных процессов, в большей степени, чем Сибирь, подчинен цивилизаторским новшествам, идеям и идеалам, разрушительно действующим на основы национальной жизни. И Ф. Абрамов, пусть иначе, но также свидетельствует о более высокой степени этой подчиненности, когда, например, как мы уже отмечали, социальность крестьянского времени связывает с соотнесенностью его с государственным праздником,

удачно совпавшим с традиционным представлением о времени отдыха и беззаботного веселья.

Почему все эти детали, возникающие при сопоставлении региональных компонентов единой художественной картины мира важны? С одной стороны, потому, что дают возможность говорить об особенностях динамики единого национального культурного пространства. Все наши наблюдения заставляют задуматься о закономерностях эволюционных процессов, преобразующих мир, в котором мы живем, о деталях, возникновение которых обусловлено разнообразием нашей жизни. Множественность и разнообразие этих деталей и определяют уникальность русского мира.

С другой стороны, такого рода наблюдения имеют и сугубо филологический, литературоведческий смысл. Создатель научного бестселлера, популярный в Европе британский литературовед–марксист Т. Иглтон пишет: «Феноменология варьирует в изображении каждый объект, пока не открывает то, что в нем неизменно»¹. Эту идею можно принять в качестве подтверждения нашей убежденности в том, что постижение структуры и динамики национальной художественной картины мира невозможно без изучения ее компонентов, регионально обусловленных деталей.

¹ Иглтон Т. Теория литературы. Введение / пер. Е. Бучкиной. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2019. С. 81.

Аксиология «малой прозы» «деревенщиков» – сибиряков

Разговор о смысловой структуре литературного текста может дать приемлемый результат только в случае актуализации эффективного аналитического алгоритма. Особая продуктивность топического анализа «деревенской прозы» определяется несколькими факторами. Во-первых, прямой соотносительностью с антропологической направленностью большинства сегодняшних филологических изысканий, с общей нацеленностью современной отечественной гуманитарной мысли на постижение национального мироощущения. Во-вторых, назревшей потребностью в создании целостной, непротиворечивой по сути историко-литературной концепции.

Теоретические основания анализа литературной топики — идеи интегративного характера, которые в отечественном литературоведении впервые отчетливо были обозначены в двухтомном издании материалов Всесоюзной научно-творческой конференции в ИМЛИ РАН в 1989 (История советской литературы: новый взгляд, 1990), получили развитие в последнем варианте академической теории литературы (Теория литературы, 2001) и в более поздних работах Ю. Б. Борева, А. Д. Михайлова, П. Е. Спиваковского, В. В. Ванслова, Ю. С. Степанова, Л. И. Сазоновой, В. К. Кантора, К. Касьяновой (В. Ф. Ческовой), В. П. Филимонова, Н. А. Хренова (Теоретико-литературные итоги XX века, 2003) и мн. др.

В основании избранного научного подхода предложенное Д. С. Лихачевым понимание культуры «как некоего органического целого явления, как особого рода среды, в которой существуют общие для разных аспектов культуры тенденции, законы, взаимопритяжения и взаимоотталкивания...»¹ Учитывались современные принципы интерпретации художественного текста, базирующиеся на концепции лингвостилистического анализа, разработанной академиком В. В. Виноградовым; идеи К. Юнга о прямой и непосредственной зависимости индивидуально-авторской картины мира от опыта предшествующих

¹ Лихачев Д. С. Культура как целостная среда // Новый мир. 1994. № 6. С. 5.

поколений; ключевые, с методологической точки зрения, принципы «обратного историзма» и «археологии гуманитарных наук», разработанные М. Фуко, заставившим размышлять над культурно–историческими предпосылками явлений истории литературы, предостерегавшим от приписывания этим явлениям тех свойств, качеств, атрибутов, которые к ним исторически не могут иметь отношения.

Не игнорировались участвовавшие филологические попытки обновления методов описания «внутренней структуры произведения», презентующие художественные тексты в одном смысловом поле с другими текстами культуры, выявляющие их мифологичность, социологичность, психологизм, политические, бытовые, религиозные составляющие, совмещающие литературоведческий и лингвистический опыт работы с художественным текстом и некоторые черты психоаналитического и культурологического подходов¹.

Особого внимания требует содержание термин «топика», привнесенное в гуманитарную науку из античной, греческой риторики. Современная гуманитаристика прежде всего признает существование топики культуры (устойчивых мотивов, героев–символов, событий–символов, определенного набора литературных средств, с помощью которых воплощался народный нравственный кодекс), одним из наиболее авторитетных исследователей которой был А. М. Панченко².

Возникновение терминологического словосочетания «литературная топка» связывается с некоторым удалением от риторической сущности явления. У. Хебекус утверждает, что «освобождение топики из "корсета" риторики началось с установления ее связей с историей — с возникновения "теории поля" Л. Борншойера (1976 год), в свете которой возникло толкование топики как "инструмента исторической и социальной герменевтики" — культурной модели, обучающей способам постижения традиций, воспитания "общего чувства" (термин Гревеница, 1987). При таком понимании топка эффективно может

¹ Кузина Н. В. Семантическое развертывание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт // Алфавит. Филологический сборник. Смоленск: СГУ, 2002. С. 71–92.

² Панченко А. М. Русская история и культура. СПб: Азбука, 1999. С. 236–237.

использоваться при анализе литературных текстов для преодоления формалистической и структуралистской тенденций "онаучивания" этого анализа, привнесения в него абсолютно реальной "региональной" и исторической онтологии»¹. Гарантией эффективности использования топики в литературоведении как исследовательского инструмента стала убежденность в том, что топка существует вне произведения, принадлежит историко-литературной реальности, из которой произведение возникает, и может быть представлена в образах, мотивах, метафорах, символах, аллегориях и т. д.

В русской науке о литературе топос как исследовательский инструмент прежде всего используют при изучении древнерусского агиографического жанрового канона. Т. Руди определяет топос как «любой повторяющийся элемент текста, закрепленный за определенным местом сюжетной схемы». Терминологическими вариантами топоса ученый считает «типические черты», «общие места», клише, повторяющиеся мотивы, устойчивые (трафаретные) литературные формулы и т. д.² В понимании топоса мы будем опираться именно на данную концепцию, возникшую на базе отечественной филологической традиции.

Теоретико-литературное обоснование возможности использования топики как инструмента для исследования новейшей прозы, ее традиционалистского сегмента, впервые были представлены в монографии П. Е. Бухаркина «Риторика и смысл» (СПб., 2001). Наш выбор аналитического подхода к прозаическим текстам сибиряков-традиционалистов продиктован спецификой наших задач и эмпирического материала и предполагает понимание топоса как ментальной единицы, устойчивой структурно-смысловой модели (формулы, стереотипа), зафиксированной в определенном источнике и получившей в литературной практике двадцатого столетия более разнообразное, по сравнению с древнерусской эпохой, обновленное текстовое воплощение.

¹ *Hebekus U. Topik / Inventio // Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze — Personen — Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nunning. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 1995. С. 83.*

² *Руди Т. Р. О композиции и топике житий преподобных / Труды Отдела древнерусской литературы. LVII. СПб: РАН (Пушкинский Дом), 2006. С. 434.*

Исследователи классической русской литературы, как правило, обращают внимание на топоры времени и пространства, жизни и смерти, на топоры материнства. «Художественный состав содержания» литературных текстов самых известных традиционалистов–сибиряков — В. Астафьева и В. Распутина — с применением этого аналитического инструмента, естественно, изучался. Нас же интересует онтологическая основа хорошо известных исследователям текстов, но те смысловые импульсы, которые не всегда в достаточной степени отрефлексированы, хотя влияют на целостность повествования. К такого типа топорам, на наш взгляд, относятся *топор хоровода* и *топор праздника*, существующие в текстах писателей–сибиряков в разных вариантах, если использовать определение М. М. Бахтина, «в неразвитом, в необоснованном, в интуитивном виде»¹.

Топор «хоровод»

Хоровод — идеально–регулятивный топор. С одной стороны, он соотносится с наиболее значимым мифопоэтическим символом — кругом, отражающим идею цикличности времени и представления о структуре пространства, связанным с солярной символикой². С другой стороны, топор хоровода зафиксирован в русской культуре в соответствующем концепте, имеющем сложную смысловую структуру. Это не просто «старинный коллективный народный танец у славянских народов, участники которого с пением ходят по кругу, обычно взявшись за руки», как утверждают составители толковых словарей. Хоровод — событие для многих сильных, здоровых, красивых людей, объединенных в процессе общего переживания радости и праздника. Точное описание девичьего хоровода, насыщенное многими образными подробностями из фольклорных текстов — пейзажно–бытовыми, фантастическими и обрядовыми, транслирующими картину всеобщего веселья, — создал С. А. Есенин:

А у наших у ворот
Пляшет девок корогод.

¹ Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. 608 с. С. 125.

² Белова О. В. Круг // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 11–12.

Ой, купало, ой, купало,
Пляшет девок корогод.

Кому горе, кому грех,
А нам радость, а нам смех.
Ой, купало, ой, купало,
А нам радость, а нам смех¹.

Хоровод — модель пространства, освободившегося от иерархических социальных зависимостей; модель слияния времен природного и космического. В хороводе отражаются различные социально-бытовые явления народной жизни, со всей полнотой и искренностью, свойственной народной песне выявляются внутренние свойства русского человека, ведь, как сказала одна из известных северных песенниц: «Мы ходили песню». А о значительности и специфичности содержания народных песен говорит пословица: «Сказка — сладка, а песня — быль». Движение певуний в хороводе идеально подчинено национальному коммуникативному коду, предлагающему русскому человеку самостоятельно, но в подчиненности с молоком матери усвоенным принципам, выстраивать многообразное взаимодействие с теми, кто оказался рядом, ради проявления своего таланта и своих возможностей.

Если принять все это, то придется признать, что именно в хороводе выражается с предельной точностью и полнотой национальное представление о гармонии движения, окружающего мира, эстетические представления русского народа. Неслучайно чинные, спокойные северные хороводы передают представление о благородстве и сдержанности. Украшенные песнями хороводы центральных областей России объединяют людей веселых и беззаботных. Многолюдные, замысловатого рисунка хороводы южан демонстрируют безудержное веселье. Специалисты считают, что изобретаемые хороводницами фигуры напоминают узоры кружевниц, резчиков по дереву и кости, живописцев. Одним словом, код хоровода требует серьезной расшифровки, ибо хранит представления наших предков об устройстве мира, природы, о стандартах поведения, о моральных принципах и критериях, в соответствии

¹ Неженец Н. И. Поэзия народных традиций. М.: Наука, 1988. С. 17.

с которыми в течение многих столетий организовывались формальные и неформальные взаимоотношения.

Благодаря авторитету М. М. Бахтина, топос хоровода на несколько десятилетий был скрыт за популярным амбивалентным учением о карнавале, которое последователи и апологеты, по ироничному замечанию С. А. Небольсина, превратили в глубоко по–русски «антирепрессивную», «демократичную», «еретичную или ереселюбивую, всемирно–освободительную, раскрепостительную» и пр. Возвращение топоса хоровода в поле научного поиска началось в 1960–е годы, когда были опубликованы сначала работы В. Я. Проппа, посвященные морфологии русских праздников, потом появились исследования сотрудников Пропповского центра, наконец, статьи одного из учеников Бахтина — С. А. Небольсина.

С. А. Небольсин настаивает на существовании целого ряда обстоятельств, не позволяющих карнавалу, несмотря на древность и распространенность его, «считаться универсальным образом или символом для культуры». Он утверждает, что хоровод является не просто рядовой «частностью культурного быта», но тем уникальным одухотворенным и эстетически значимым образом русской культуры, который позволяет постичь ее сущность¹. Естественно, что хоровод как институциональное культурное явление зафиксирован в соответствующем литературном топосе, в текстовом воплощении которого отражалась сложнейшая рефлексия по поводу формы и содержания древнейшего феномена национальной культуры, начиная со «Слова о полку Игореве». При развитии литературной традиции образ хоровода и номинирующее его слово получили мощнейшую «метонимическую подпитку» (термин Н. А. Илюхиной). Наиболее известная художественная презентация этого топоса в русской прозе последних десятилетий принадлежит номинанту Букеровской премии 1998 года московскому прозаику А. Уткину (роман «Хоровод», 1998) и С. Кузнецову (роман «Хоровод воды», 2010), использующих слово как средство создания концептуальной метафоры, за которой уже в названии текста закрепляется сюжетообразующая роль.

¹ Небольсин С. А. Карнавал или хоровод // Литературная газета. 2004. № 31. С. 13.

Принципиально иное текстовое воплощение топос хоровада получает в малых прозаических жанрах В. Распутина и В. Астафьева, транслирующих память о том, что топос хоровада является ключевым в русском национальном самосознании для семантического поля жизни. У Распутина это рассказ «Видение» (2003 год, журнальная публикация — 1997), рассказ, в котором «имеющий базисный характер»¹ топос хоровада с абсолютной отчетливостью представлен охватывающим, поглощающим все текстовое пространство лексико-семантическим полем, ядро которого зафиксировано в символическом осеннем пейзаже: «Горячо рдеют леса, тяжелы и душисты спутанные травы, туго звенит, горчит воздух и водянисто переливается под солнцем по низинам; дали лежат в отчетливых и мягких границах; межи, опушки, гребни — все в разноцветном наряде и все хороводится, важничает, ступает грузной и осторожной поступью <...> И все роняет, роняет семена и плоды, устилая землю. "Бабье лето" теперь помолодело: весна вдвигается в лето, а лето в осень, в сентябре еще зелено, ядрено, крепко, осенью и не пахнет, а снежный саван между тем готовится без промедления. Через неделю после Покрова ударит мороз, а потом будет мокнуть, ворочаться с боку на бок, томиться. А потом и вовсе обсохнет. И весь на опоздках сохранившийся убор густо полетит-заметелит крупным пестрым севом» (с. 451).

В этом пейзаже идеально проявлен ключевой для анализируемого распутинского рассказа мотив хоровада, получающем натурфилософское обоснование, что неудивительно. Исследователи часто пишут о том, что художественное содержание хоровада в первую очередь связано с образами русской природы (см. любой интернет-ресурс). Лексический ключ привычного обоснования у Распутина — глагол «хороводиться», который используется прежде всего для фиксации основной, если не единственной формы существования природы («все хороводится»). Как следствие, хоровод в распутинском пейзаже становится и основной формой структурирования пространства: хороводятся и «межи, опушки, гребни» — все опорные точки

¹ Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 95.

окружающей реальности. В данном случае важна последовательность, в которой представлено предметное наполнение пространства. В этой последовательности отражается естественный порядок постижения всей полноты окружающего мира — от ближнего объекта к дальнему, который с невероятной точностью когда-то был предъявлен и обоснован в повести Е. И. Носова «Усвятские шлемоносцы. Картина природы, с одной стороны, привычно расстилается вширь и вдаль, но, с другой, дорога, которая манит повествователя, *петляет*, минуя пригорки и низинки, чтобы исчезнуть и появиться *на взъеме*, в стремлении к бесконечности напоминает о существовании мира дальнего, о нерасторжимой связи двух миров, путешествие по которым уготовано человеку.

У Распутина хоровод определяет и главный принцип организации земного времени: хороводом, в точном соблюдении уставленных вечностью интервалов сменяют друг друга времена года, уплывают годы, месяцы, часы, дни и минуты — улетают осенние листья как знаки уходящего времени. Не минует писатель и солярную символику хоровода — завершает пейзаж описанием солнца: «тихого и слабого, с четким радужным ободом», равно как в «Стоглаве» (1551) сказано: «Некто мудрый сказал: прекрасно утром является солнце, ибо оно свет. Тьма им отгоняется, луна уходит и ночи нет. Оно просветляет день, делает прозрачным воздух, небо украшает, землю удобряет, от него блещет море и не видно звезд на тверди небесной. Оно одно заливает своими лучами вселенную и все, что в ней».

И не менее важен в этом случае и ассоциирующийся с ритмическим рисунком медленного, находящегося в абсолютном подчинении гармонии музыкального, песенного сопровождения движения в хороводе интонационный рисунок повествования, который напоминает о благородстве и выдержанности, о сдержанности и спокойствии, о насыщенности и глубине хороводов северных. Ритмы — звуковой, грамматический, синтаксический, как это принято в русском фольклорном произведении, у Распутина накладываются друг на друга, обеспечивая удивительную гармонию текста.

Возникает интонация, благодаря которой описание пейзажа обретает особую жизненную силу, рождая особый настрой, особое ощущение бытия — обусловленное сложнейшим

«комплексом человеческой чувственности и идеологии, в котором природное неотделимо от социального, телесное от духовного»¹, возникшим при рождении русского мира, выразившим себя в выросшем из старинных языческих обрядов и игрищ древних славян, поклонявшихся могущественному богу Солнца. Еще одним текстовым выражением эмоций, соответствующих этому удивительному ощущению, у Распутина становится «мерцание» — уход, исчезновение и возвращение «речевого лада» — тонической рифмы, поддерживающей неповторимый ритмический облик текста. Это «мерцание» запечатлевает и передает мельчайшие изменения настроения повествователя, отражает направление движения его мысли.

Так медленно, ненавязчиво осуществляется Распутиным художественное форматирование многокомпанентного топоса в соответствии со сложнейшим процессом восстановления в сознании его героя элементов древнего восприятия реальности и видения жизни как бесконечной цепи неразрывных явлений, событий, каждому из которых свой *черед*, а черед этот устанавливается незыблемыми законами природы, символом которой становится поздняя просветленная осень, «крепко обнявшая весь растилающийс» перед человеком мир. В этом маленьком эпизоде Распутин глобализует символику круга, как мы уже отмечали, базовую для топоса хоровода.

С мягкой иронией почти в конце текста писатель пытается обойти возможные упреки в *растительном философствовании* (с. 452). И говорит о главном своем открытии, случившемся на исходе земного пути, — о существовании *единой цепи жизни и единого ее смысла*, по сути, это открытие свидетельствует о том, что интересовавший нас топос, зафиксированный в мерцающем мотиве хоровод, включается Распутиным в ментальную зону веры, веры в Бога, имя которому Жизнь. А жизнь под сенью вечности — бесконечности цепочки дней, охраняет маленький седовласый старичок, обладающий удивительным портретным сходством с Николой-угодником.

В творчестве В. Астафьева все иначе: топос хоровода прежде всего связан с концептуальной метафорой — ядерной при

¹ Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 94.

изображении жизни природы, включенной в зону памяти в отношении к персонажу–повествователю — в воспоминания о «той поре, когда все казалось радостным и от жизни ждали только радости», когда душа была наполнена ликованием, «от восторгу чувств <...> хотелось петь», «улыбаться солнцу, свету»¹. Такого типа метафор особенно много в ранних пейзажных зарисовках, в «затесях» у Астафьева: *ярким хороводом пошли калужницы* («Пир после победы»), *как всегда неожиданно засветился в одной из лунок, в зеленоватом хороводе, желтенький цветочек* («Ода русскому огороду»), *у подножия хребта в веселой пестрине закружились хороводы осин, березняков, боярышника, <...> рыбы хороводы* («Царь–рыба»), *хороводы цветов* («Герань на снегу»), *куклы хороводы водили, деточек качали, в гости ходили* («Конь с розовой гривой»). Понятно, что Астафьев формирует мощное лексико–семантическое поле, ядром которого становится концепт, имеющий особую эмоциональную ауру, способный выполнять функцию «показателя культуры» (определение Д. С. Лихачева).

Но «содержание понятия» в прозе Астафьева примерно к середине 1990–х меняется вместе с утратой мечты о времени, когда смыслом *намерений всех культурных людей станет общий большой хоровод* (из интервью В. П. Астафьева «Литературной газете» — 1994, 4–11 ноября). Неотступной становится мысль об угасании древней песни «прекрасной и далекой Родины», «раздавленной веками, знакомой мне до боли страны под названием "Русь"».

Ко времени появления этого печального откровения авторитетные толковые словари уже зафиксировали трагическое сужение традиционного для национального самосознания семантического поля, ядром которого было слово «хоровод», в языковом сознании современников писателя. Если в словаре В. И. Даля словарная статья, посвященная хороводу, включает несколько синонимов (*харогод, карагод, круг, танок, улица*), шесть производных лексических единиц (*хороводить, хороводничать, хороводиться, хороводник, хороводница*)², то в словаре под

¹ Астафьев В. П. Пир после победы // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 5. Красноярск: «Офсет», 1997. С. 247, 249.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: ГИИНС, 1955. С. 561.

редакцией Д. Н. Ушакова, составленном в 1930–е годы, смысловая структура этого слова в значительной степени деформирована, обеднена, явление, номинируемое данным существительным, представлено как имеющее социальную ограниченность: «У русской крестьянской молодежи — род массовой крестьянской игры, обычно состоящей в круговом движении с пением и пляской»¹. В словаре под редакцией С. Н. Кузнецова, выпущенном в начале XXI века, хоровод — это только «старинный коллективный народный танец у славянских народов, участники которого с пением ходят по кругу, обычно взявшись за руки»². Правда, тут же узаконен новый лексико–семантический вариант («о круге, образованном взявшимися за руки детьми и взрослыми, ходящими с песнями вокруг чего–либо» и активность производной глагольной формы *хороводиться*, имеющей три значения, два из которых переносные: *иметь дело, обычно длительное, хлопотное с кем–либо, чем–либо; водить компанию, знакомство или сожительство*). Стоит обратить внимание на то, что в смысловой структуре обоих переносных значений в разной степени выраженности присутствует отрицательно–оценочный компонент.

В описаниях поздних астафьевских персонажей — людей, утративших представление об идеальной форме существования, это направление деформации топоса зафиксировано отчетливо. Сначала в «Печальном детективе» в описании случайно увиденных Леонидом Сошным торжественных проводов «столичного «сиятельства»»: «В вагон подавались сосуды и банки с маринованными белыми грибами, ивовые корзины с мороженой клюквой, местное монастырское сусло в берестяных плетенках, на шею "сиятельству" надеты были три пары липовых игрушечных лаптей, в узорчатом пестере позвякивали бутылки, в пергаментной бумаге, перевязанной церковной клетчатой ленточкой, уезжала из Вейска еще одна старинная, в свое время недогубленная иконка. В хороде бегал, гакал и ослеплял всех блицами растегнутый до

¹ Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М.: Русские словари. 1994. С. 1178.

² Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2006. С. 909.

пояса, распоясанный, вызывающе показной и пьяный местный "боец пера"¹.

В печально–ироничном изображении нового хоровода центральной фигурой стал продажный газетчик Костя Шаймарданов, жизненный успех которого воспринимается как символический, как знак окончательного расставания с идеальным образом Родины, уничтожаемым агрессивными потребителями под аккомпанемент новых, разнузданных «властителей умов», единственным смыслом существования которых становится обслуживание всю жизнь презираемых писателем «столичных сиятельств».

В повести «Людочка» ощущение трагизма бытия достигает кульминации. Именно в этой повести топос хоровода, оставаясь без прямой номинации, подается как ключевой для национального культурного пространства. Осознание распада и подмены его — основанная причина губительного мироощущения повествователя, символ апокалипсического состояния мира, о котором с наибольшей убедительностью В. Астафьев впервые написал в *задущевной* повести «Пастух и пастушка». В «Людочке» же в описании современных танцев откровенная, агрессивная подмена топоса хоровода становится средством создания эсхатологической картины мира:

«В загоне–зверинце и люди вели себя по–звериному». В начале вечера, видимо, все еще интуитивно, подсознательно покоряясь человеческой природе, они пытались создать танцевальный круг. Но в момент появления на танцплощадке героини уже «со всех сторон потешался и ржал клокочущий, воющий, пылящий, перегарную вонь изрыгающий загон. Бесилось, неистовствовало стадо, творя из танцев телесный срам и бред. Взмокшие, горячие от разнузданности, от распоясавшейся плоти, издевающиеся надо всем, что было человеческого вокруг них, что было до них, что будет после них, душили в паре себя и партнера <...>. Музыка, помогая стаду в бесовстве и дикости, билась в судорогах, трещала, гудела, грохотала барабанами, стонала, выла»².

¹Астафьев В. П. Печальный детектив // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 9. Красноярск: «Офсет», 1997. С. 102.

²Астафьев В. П. Людочка // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 9. Красноярск: «Офсет», 1997. С. 390–428.

Примечательно, что, отказавшись от существительного «объятыя», В. Астафьев создает развернутое описание танца, заменившего давно забытый хоровод. Картина человеческой деградации, приведшей людское племя вновь к *входу в пещеру*, который напоминает платный проход в загон страшной для астафьевской героини дискотеки, — кульминация не только повести, но и всего позднего творчества писателя.

После «Людочки» в стремлении к преодолению овладевших его сердцем и разумом эсхатологических предчувствий писатель пробовал обратиться к поиску новой духовной опоры, нерастраженных национальных культурных запасов. И завершил свой поиск в «попытке исповеди» «Из тихого света», в которой роль ключевого топоса в художественной философии писателя примет на себя топос света, этимологически связанный прежде всего с православным мирозерцанием. И поворот этот, на наш взгляд, для Астафьева будет принципиально значимым. С одной стороны, он говорит об окончательном оформлении трагической уверенности писателя в разрушении национального мирозерцания, сущностных, нутряных качеств национальной культуры, ключевым в системе которых в течение многих веков являлось стремление к гармонии во всех ее проявлениях (содержательно — в особом переживании человеческой общности, человеческого единства, в уникальных возможностях для реализации индивидуальности и т. п.). Подчеркиваем, одним из наиболее ярких формальных выражений этого стремления был культурный код хоровода. Астафьев номинацию этого кода превращает в идеологему, транслирующую не столько философские, как у В. Распутина, сколько этические смыслы.

Наши наблюдения говорят о глубинной общности выдающихся писателей — традиционалистов. Эта общность прежде всего выражается в онтологической ориентированности их взгляда на окружающую реальность и человека. В проанализированных случаях писательская сосредоточенность на топосе хоровода, имеющем разное текстовое воплощение, становится знаком выражения спровоцированной эпохальными переменами эсхатологичности художественного мышления. В то же время ясно, что художественный мир большого прозаика — это персональная художественная мифология и онтология, которая

влияет на организацию, оформление повествования, сказывается на содержании ключевых топосов.

Кроме того, наши наблюдения позволяют судить о свойствах художественного текста, определяющих продолжительность читательского интереса к «художественному составу содержания». Одно из условий долгой жизни новой и старой русской классики — наличие и смысловая структура его онтологической «подосновы». В. Распутину и В. Астафьеву при всей разности их взгляда на окружающую реальность, на взаимоотношения их персонажей с этой реальностью, гарантирована жизнь до тех пор, пока человечеству интересна тема столкновения жизни и смерти, пока человек способен рефлексировать по поводу тех процессов, в которых фиксируется направление эволюции или деградации человечества.

Топос «праздник»

В русской науке представление о топосе «праздник» базируется на идеях М. Бахтина, который писал: «Празднество (всякое) — очень важная первичная форма человеческой культуры. Ее нельзя объяснить из практических условий и целей общественного труда — еще более вульгарная форма объяснения — из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда несло существенное и глубокое смысловое, миросозерцательное содержание»¹. Современные гуманитарии, развивая бахтинское представление о национальной праздничной культуре, обращают внимание на несколько определяющих сегодняшнее «прочтение» этого события обстоятельств:

— праздник — это «контрапункт будней» (метафора немецкого исследователя Р. Матье), своеобразная их компенсация, связанная прежде всего с запретом на основные виды работ;

— единой типологии праздников создать нельзя, хотя при подходах, которые воспринимаются как общепринятые, обычно выделяют праздники языческие, православные, государственные, семейные, профессиональные;

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 13–14.

— особым образом на русское мироощущение влияют коллективные праздники, связанные со специальными обрядами и ритуалами, древнейшими из которых являются певческие и танцевальные;

— праздничные эмоции достаточно часто и в значительной степени провоцируются созерцанием богатого праздничного стола;

— праздник всегда соотносится с переменной одеждой, с особой манерой публичного поведения, с изменениями в домашней обстановке;

— трагическая профанация праздничного хронотопа началась в девятнадцатом веке, когда в России беспрерывно увеличивалось количество нерабочих дней (в какой-то период праздничные дни стали занимать до трети годового цикла), праздничной доминантой становились сельские коллективные гулянья, перераставшие в коллективные попойки и завершавшиеся коллективной же и абсолютно бессмысленной и беспредельно жестокой дракой;

— разрушительные для национального менталитета тенденции еще более активно развивались в праздничной культуре советской эпохи, ставшей временем массовых праздников, которые использовались в качестве «инструмента для популяризации политических целей и манипулирования людьми», как специфический «фактор коммуникации»¹

Наверное, в эти исследовательские выводы можно было бы включить и утверждения о том, что в последние десятилетия праздничная традиция в значительной степени деградировала. Так, проведенное нами анкетирование студенческой аудитории позволяет утверждать, что современный молодой человек усваивает «потребительское» представление о празднике: праздничное настроение, например, чаще всего возникает из-за покупки, наибольший энтузиазм вызывают массовые зрелищные мероприятия, структура которых также предполагает наличие «потребительского» компонента («пивной фестиваль», «фестиваль мороженого» и т. п.). Можно было бы попытаться осмыслить любовь-праздник, переживаемую В. Маяковским, или

¹ Рольф М. Советские массовые праздники / пер. с нем. В. Т. Алтухова. М.: РОССПЭН, 2009. С. 7, 9.

знаменитое стихотворение Н. Тихонова «Праздничный, веселый, бесноватый...», написанное в самом начале 1920–х.

Но на поверхности находятся уже перечисленные обстоятельства, которые иногда становятся предметом публицистических дискуссий, но вряд ли являются основанием для суждений о глубинных процессах, определяющих состояние национальной культуры и национальное сознание. Необходимый для серьезного исследования материал, на наш взгляд, предлагает русская проза второй половины XX века, продолжившая реалистическую традицию, сумевшая в значительной степени подняться над предложенной культурологами и иными представителями современной гуманитарной науки схемой. В этой литературной парадигме появилась писательская плеяда, которую составили так называемые прозаики–традиционалисты, активно использовавшие интересующий нас топос. Свой вариант текстового, художественного воплощения этого топоса как конституционального для национальной картины мира предложили В. Астафьев («Последний поклон»), Е. Носов («Красное вино победы», «Увятские шлемоносцы»), В. Распутин («Живи и помни», «Прощание с Матерой»), Ю. Трифонов («Обмен»).

Среди «традиционалистов» особое место принадлежит В. Шукшину, обладавшему талантом, позволившим ему создать уникальную художественную картину мира, вобравшую в себя ключевые характеристики национального менталитета, транслирующую с неповторимой подлинностью народные аксиологические, эстетические, этические, представления, выраженные в системе онтологически значимых топосов¹. Уровень, характер решаемой художником сверхзадачи естественно и логично определил особое внимание художника к ключевому культурному феномену — празднику — «ячейке исторической памяти» (М. Рольф). Ведь, как писал Ж. Нива, «великие, всеобъемлющие литературные тексты–космосы должны содержать описания праздников².

¹ Цветова Н. С. Русская литературная эсхатология: художественный опыт В. М. Шукшина // В. М. Шукшин и православие. Сборник статей о творчестве В. М. Шукшина. М.: ИД «К единству!», 2012. С. 409–428.

² Нива Ж. Праздник как исход из себя, но куда? // Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. Киев: Дух и литера, 2011. С. 179.

В. Шукшин создает литературный топос, причем, топос чрезвычайно сложный, запечатлевший тысячелетнюю историю национального духа. В основании — архаическая модель фольклорных празднеств, имевших ритуализованный характер, ритмически связанных с временами года, в первую очередь, с природными ритмами древних земледельцев, с памятью о национальном инварианте праздника, оформившемся в христианскую эпоху, во времена Ф. Грека и А. Рублева, подаривших образы «безмятежной радости» (определение В. Н. Лазарева), представление о торжественности, на основании которых создавалась эстетика праздника, ведь не случайно говорили русские крестьяне: «Жизнь русского пахаря красна праздниками»¹, то есть праздниками украшалась.

У Шукшина слово «праздник» является одним из наиболее частотных, неизменно присутствует почти во всех его произведениях, начиная с рассказа «Охота жить», которым открывался первый прозаический сборник писателя, заканчивая литературным завещанием художника — сказкой «До третьих петухов» (1974). При этом в художественной практике В. М. Шукшина конкретная форма определенных «дней красного календаря» не зафиксирована, на первый взгляд, отсутствует, но художнику удается восстановить нередуцированное национальное представление о празднике, поэтому при намерении приблизиться к смысловому наполнению разрабатываемого Шукшиным топоса необходимо проанализировать огромный эмпирический материал.

В рассказе «Охота жить» Шукшин вступает в долгий, конфликтный по сути своей диалог с «оттепельными» пропагандистами нескончаемого и неотменимого «праздника жизни», открывавшего перед советским читателем новую философию индивидуального бытия как процесса потребления, удовлетворяющего тягу к удовольствиям, к развлечениям. Герой этого рассказа, сильный, красивый молодой парень пытается зажечь в сознании спасшего его старика-охотника «огни большого города». «Там милые, хорошие люди, у них тепло, мягко, играет музыка... Музыка... Хорошие сигареты, шампанское...

¹ Коринфский А. А. Народная Русь. Смоленск: Русич, 1995. С. 3.

Женщины» («Охота жить»)¹. Прямо ему ответит Шукшин два десятилетия спустя в рассказе «Два письма»: «Ну, ресторан, музыка — как гвозди в башку заколачивают, а дальше—то что?»

Завершением дискуссии, в которой примут участие множество шукшинских персонажей, включая автора–повествователя, можно считать описание пошлого праздника, который пытаются устроить для Несмеяны Мудрец и обслуживающий его персонал в литературной сказке «До третьих петухов».

У Шукшина нет праздников коллективных, государственных, с историко–культурологического представления о которых мы начали, если не считать рассказ «Капроновая елочка», рассказ об одной печальной по сути своей случайной предновогодней встрече. И кажется, что это вовсе не случайно. Видимо, на генном уровне воспринял он старинное, зафиксированное в пословице понимание того, что «царский праздник не наш день, а государев». С глубокой жалостью относятся его персонажи к тем, кому ничего в этой жизни не остается, кроме как отмечать выпивкой 1 января, 1 мая, 7 ноября, День шахтера, железнодорожника («Приезжий»). Их раздражает «*дурацкий обычай — обмыть новую должность*» («Наказ»), ничтожное желание «*устроить небольшой забег в ширину. С горя*» («Коленчатые валы»). Раздражают разного рода «*фальшивки*» («Пьедестал»), которые смертной ненавистью возненавидит в конце концов Егор Прокудин.

Наконец, уже в ранних рассказах достаточно отчетливо проявляется глубоко православное переживание праздника, хотя в работах биографов трудно обнаружить доказательства того, что художник был человеком верующим, скорее, наоборот. О специфике, устремленности, предназначенности такого типа человеческих переживаний, в которых нет отождествления времени праздничного и свободного от работы, очень точно написал архиепископ Иван Юркович: праздник «дается нам для того, чтобы подготовиться к переживанию настоящей радости»².

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Шукшин В. М. Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследство». Т. 1, 2. М.: «Интеркнига», 1996, — с указанием страниц в скобках.

² Юркович И. Христианские праздники — праздники радости и счастья // Праздник: благодарение, освобождение, единение. Успенские чтения. Киев: Дух и литера, 2011. С. 92–99.

Если вдруг это утверждение покажется надуманным, вспомните Костю Валикова, который сражался за свою субботу, как за время, когда *«в душе у него распускалась тихая радость»* (рассказ «Алеша Бесконвойный»).

Вариантов *«праздника на душе»* («Игнаха приехал») в шукшинских рассказах много. Этот самый праздник может быть связан с *«малыми радостями»* далекого детства («Гоголь и Райка»); с радостью, которую переживает Семка Рысь при созерцании талицкой церковки («Мастер»); с триумфальным салютом фельдшера Ивана Федоровича Козулина по поводу победы мировой медицины («Даешь сердце!»); со *«странной горячей радостью»* старичка–ресторанного завсегдатая, слушателя незатейливой озорной песенки («Случай в ресторане»); с вечерними субботними концертами Кольки Паратова во дворе («Жена мужа в Париж провожала»); с переживаниями Ваньки Тепляшина, увидавшего из больничного окна мать («Ванька Тепляшин»), с теплыми признаниями застенчивого Сени, героя киноповести «Брат мой», в тех чувствах, которые он испытывает при случайных встречах с соседкой Валеёй («Увижу ее, радуюсь. Прямо как праздник сделается»).

Никогда шукшинскими героями праздник не отождествляется с пиршеством, как это принято в раблезианских культурах. Только ерничая, они могут соединить праздник и индивидуальный танец («Верую!», «Танцующий Шива»). Праздник для Шукшина и его героев — песня, пляска, общий застольный разговор о важном, сокровенном, о чем в суете говорить не принято («Печки–лавочки»).

С наибольшей полнотой и глубиной интересующие нас топические характеристики представлены в кульминационном произведении Шукшина, киноповести «Калина красная», и уточнены в экранизации этого литературного текста.

В «Калине красной» существительное *«праздник»* становится номинацией художественного концепта — не поддающегося логическому определению «потенциального образа», но вполне соотносимого с определенным символическим представлением и погруженного в соответствующее ассоциативное поле. Концепт этот «заключает в себе не только индивидуально–авторские семантические компоненты», но и «априорные смысла и значения, принадлежащие национальной традиции», являясь

определяющей частью «такого сложного образования, как художественная картина мира»¹. У писателя–сибиряка С. Алексеева в «Уроках русского» есть важное наблюдение о существовании в русском языке «слов–маток», которые живут в окружении иных, не сходных по значению слов, однако получивших маточный фермент. Создает писатель филологический миф, в соответствии с которым слово «праздник», обозначающее «день солнечного небесного огня и света», несет «мировоззренческую печать». С. Алексеев убеждает, с праздником по жизни путешествуют радость, торжество, восторг — праздничное настроение и чувства². Он выдвигает гипотезу, способствующую постижению индивидуальности Шукшина, в творчестве которого топоним «праздник» становится ядром сюжетообразующего семантического поля, притягивающего вспомогательные, зависимые концепты, в первую очередь, оппозитивную пару «радость»/«горе» и «свет», мотив возвращения «блудного сына» в есенинской интерпретации, такие конституционально необходимые интермедийные компоненты текста, как танец и песня, пищевой и «костюмный» коды.

Экранный путь вора–рецидивиста по кличке Горе — путь возвращения радости бытия, связан с огромным количеством больших и малых сюжетных ходов от преодоления шумов и мертвой магнитофонной музыки разрушившей его душу бесприютной городской жизни, начавшейся двадцать лет назад с вокзальной встречи с Губошлепом, до возвращения имени своего. Совсем не случайно в конце произведения убийца Егора Прокудина подчеркивает, что он уничтожает не *пролетария*, а *мужика*, каких «на Руси много», а брат и сестра Байкаловы прощаются не с *Жоржиком*, даже не с *Жорой*, а с *Егором*, с *Егорушкой*.

Уже упоминавшаяся статья Ж. Нивы, посвященная православному праздничной культуре, имеет весьма красноречивое название «Праздник как исход из себя, но куда?». В этой работе словно специально для нас сформулировано «задание» православного праздника: «выводить человека из его же "я"»

¹ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общей редакцией В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 271–279.

² Алексеев С. Сорок уроков русского. Роман–эссе. Кн.1. М.: Страга Севера, 2013. С. 234–235.

и направлять его куда-то выше»¹. Такое ощущение, что Егор Прокудин, перешагивая порог тюрьмы, принимает эту задачу. Решая ее, он сначала, радуясь физическому освобождению, идет в поисках праздника по тому пути, который был предопределен его собственным предыдущим жизненным опытом: останавливает попутную легковушку, покупает модный магнитофон, пытается отыскать «*лупоглазую Нинон*», насладиться ощущением беспредельного своего могущества, которое дают «*гроши*». Ему кажется, что он *умеет радоваться*, что он знает, как долгожданную радость добыть. Но не состоялась встреча с Люсьен на воровской «малине», не успели даже «*попеть, поплясать*» — «*близнул праздничек*» — не получилось имитации ни любви, ни радости.

Так судьба оставила ему почти без выбора дорогу к «*заочнице*» Любе Байкаловой, письмо-напоминание о прошлом, заставившее задуматься о возможности преодоления опустошившей душу инерции собственного существования. И он решил попробовать вернуться в тот мир, который изгонял из собственной памяти: «*Может я еще не весь проигрался?*». Проба не был простой. Деревенский мир не с распростертыми объятиями принимает «блудного сына». Не сразу получается тихий праздник с Петром в бане, где так неудачно начиналось их знакомство. Не сразу Егор найдет свой новый праздничный наряд — распрощается со шляпой и пестрым шелковым галстуком, сменит модный замшевый пиджак городского «*фраера*» на телогрейку ударника-тракториста. «Безмолвных праздников не бывает» (В. Поздеев), как написал один из современных исследователей. Рецидивист Горе согласился бы с ним — его «вольная» жизнь взрывала деревенскую тишину, описанную в приглашении Любы. Не сразу забудет он о существовании модной музыкальной игрушки, с которой зайвится с Байкаловым, и запоет старинную русскую песню, через мгновение подхваченную Любой. Не сразу он восстановит в памяти необходимую эстетическую составляющую праздника — вспомнит об имеющей мифологические и магические корни праздничной цветовой палитре. Появится он в дом Байкаловых в пугающе, вызывающе красной рубашке, «*как палач*». Уходить будет в светлой рубашке

¹ *Нива Ж.* Праздник как исход из себя, но куда? С. 174–182.

под рабочим ватником. Простится с ним Люба ранней весной на свежей меже, на границе пахоты и залежи, в таинственном и непостижимом голубом праздничном наряде, который всего несколько минут назад она с гордостью демонстрировала в ожидании праздника родителям, на белом и нежно–зеленом фоне, сигнализирующем об очищении героя и так и не состоявшееся обещании земного цветения.

Труднее всего Егору Прокудину было вырваться из городской темноты, в которой происходят ключевые «городские» события: о судьбе Нинон узнает только поздно вечером, ночью «подорвал» из малины. А вот первая встреча с Любой случилась на ярком солнце, которое, кажется, вечно сияет над ее головой. И сначала Егор пытается от этого солнца закрыться, загородиться, спрятаться от света, которым пропитано пространство Любы — прячется, недоверчиво щуриться, кривляется, закрывает лицо темными очками, одним словом, «строит из себя». И только в финальной сцене Шукшин зафиксирует возвращение подлинного праздника — светлого дня: «Ровный гул тракторов, не нарушал тишины огромного светлого дня». А совсем незадолго до этого покажет нам Шукшин счастливый семейный вечер — радостный общий разговор за ужином. Писатель почти открыто говорит о том, что для ощущения настоящего праздника необходимо восстановление жизненного равновесия, которое заключается в балансе праздников и будней, в светлом человеческом единении.

Сложив все эти детали, можно понять смысл давнего высказывания Л. Аннинского о том, что для Шукшина праздник — «выброс в свободу»¹. Для «сокровенного» шукшинского героя праздник — покушение на линейность времени, доступ к иной жизни, к иной реальности, вбирающей все разнообразие человеческого бытия, возможность восстановления, казалось бы, забытых представлений русского человека о целесообразности собственного пребывания на этой земле. Создавался шукшинский праздничный хронотоп в поисках освобождения от фальши повседневности, обнажал эту фальшь со всей очевидностью. Деформация одного из ключевых национальных

¹ Аннинский Л. Шукшин–публицист // Шукшин В. М. Нравственность есть Правда. М.: Советская Россия, 1979. С. 3–23.

хронотопов стала мощным свидетельством прогрессирующего распада русского мира, уничтожения ментальных скреп, задававших отношение к труду, друг к другу, ко времени и окружающему пространству. Но Шукшин все-таки верил в возможность восстановления необходимых жизненных опор, которые прорастают из прошлого.

«Деревенский Сименон» В. Липатова: движение по вертикали

Привычным можно считать утверждение историков литературы о том, что произведения лидеров «традиционалистов» (В. Распутина, В. Астафьева, В. Шукшина) заставляли читателей 1960–80-х годов задуматься о национальных основах бытия. Их творчество уже многие десятилетия трактуется как жестко оппозиционное по отношению к тем писателям, которые, как когда-то едко заметил А. Серафимович, властью «облизаны». Так, когда американская исследовательница К. Партэ попыталась включить в обойму создателей «деревенской прозы» В. Липатова, многие воспротивились — писатель с устойчивой репутацией соцреалиста.

Автор культового, включенного в школьную программу романа «И это все о нем» (1974, телевизионная экранизация — 1975) от «неистовых ревнителей» конца прошлого века за литературный успех 1970-х получил сполна. Своеобразный результат перестроечных оценок — литературный интернет-портретик, созданный А. Бурьяком в связи с демонстрацией на некоторых телевизионных каналах сериалов советской поры по романам писателя. Цель, обозначенная автором популярного ЖЖ — адекватно заценить экранизации когда-то нашумевших произведений, женитьбу на дочери литературного чиновника, дачу в престижном писательском поселке Красная Пахра... Все типичные элементы смысловой структуры современного окололитературного интернет-дискурса. В оправдание содержания портретика для Липатова был сформирован иной литературный контекст: В. Пикуль, И. Штемлер, О. Куваев, то есть массовая литература советского времени. Предпринималась попытка выявить причины незаслуженной популярности:

— просек, какие проблемы и в какой манере надо выпячивать, чтобы нравилось партии и комсомолу (раскрутился как партийный пропагандон);

— по бартеру публиковал в прессе нужные статейки про тех, кто потом его повестищи печатал¹. Интернет-миф получил

¹ Бурьяк А. Критические портретики: Виль Липатов. URL: streithahn — ЖЖ livejournal.com

дополнительные, весьма соблазнительные для массовой аудитории детали в автобиографических откровениях В. Токаревой.

В литературоведческом дискурсе В. Липатов почти без возражений после получения звания «деревенского Сименона» был переведен в разряд региональных классиков. В сегодняшних учебниках и литературных обзорах прозаик, если и упоминается, то преимущественно в ореоле мифа последнего соцреалиста — лакировщика и героизатора. А в 1960–1970-е годы о прозаике Липатове писали авторитетные тогда А. Турков, И. Роднянская, И. Дедков, Л. Финк, А. Бочаров, наконец, А. Макаров и другие ведущие литературные критики. Популярного автора ценили за разработку актуальных социально–психологических конфликтов, за создание образов «красных мешан»¹. При анализе текстов Липатова использовалась целая обойма оценочных стереотипов, до сих пор в разных вариантах представленных на просторах интернета, связывающих прозаика с темами формирования и разложения моральных ценностей, влияния НТР на жизнь послевоенной деревни, социально–нравственных и этических конфликтов в форме личностных столкновений.

В серьезных теоретико– и историко–литературных исследованиях прозаика причисляли к традиционалистам–деревенщикам. Ю. А. Дворяшин в 1976 году поставил В. Липатова в один ряд с В. Беловым и В. Распутным. К. Партэ нашла серьезные основания для сравнения «Деревенского детектива» (1967) с «Печальным детективом» (1986) В. Астафьева².

С нашей точки зрения, прочтение В. Липатова с применением актуальных приемов мифопоэтического анализа к тексту одной из лучших его повестей «... Еще до войны» (1979) дает все основания для возвращения его в обойму классиков–традиционалистов. С нашей точки зрения, В. Липатову принадлежит неповторимая художественная форма презентации русского мира эпохи цивилизационных перемен (если рассматривать цивилизацию как совокупность материально–технических и духовных

¹ Казаркин А. П. О прозе Липатова // В В. Липатов (1927–1979). Библиографический указатель / сост. А. В. Яковенко. Томск: Областная универсальная библиотека, 2015. С. 5–11.

² Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Томск: Изд–во Томского университета, 2004.

достижений человечества в историческом процессе). При создании именно этого текста известный, успешный, популярный прозаик меняет литературную технику, т. к. начинает писать не о том, о чем думает, размышляет, а пытается фиксировать то, что чувствует, предъявить то, что живет не только в его индивидуальной, но в родовой памяти. Кажется, что он по каким-то только ему ведомым причинам абсолютно сознательно разрушает понятную, естественную, обусловленную всеми предшествующими литературными успехами и победами логику собственной творческой эволюции. Литератор, знающий вкус массового и официального признания, рискует сложившейся репутацией уже в момент выбора нового для него жизненного материала — память возвращает ему далекое предвоенное десятилетие в родной Сибири. Рискует, когда с высоты своего жизненного опыта рассказывает об этом отрезке национальной жизни как о времени, когда после долгого сопротивления начала безвозвратно рушиться жизнь, в которой *все было целесобразно* (с. 12), пропитано радостью бытия.

Риск очевиден на фоне общекультурной ситуации, в которой в момент публикации повести конкурировали две художественных концепции этого времени. Киносимволом первой, условно, патетической, можно считать фильм Л. Кулиджанова и Я. Сегеля «Дом, в котором я живу» (1957), где романтизирована довоенная жизнь поколения победителей. Литературная концепция сложнее. Более консолидированным, доминирующим был «городской взгляд» — трагический. Популярная презентация такого взгляда — повесть Б. Васильева «Завтра была война» (1972). Повесть о високосном 1940–м как о времени испытания любви и дружбы, о времени трагических разочарований, настигавших молодых людей в начале жизни.

На ином материале трагизм предвоенной эпохи был представлен в автобиографическом рассказе В. Кондратьева «На станции Свободный» (1981; первая публикация под названием «На станции» — Юность, 1987, № 6, с. 7–12). В основе фабулы — случайная встреча на небольшой дальневосточной станции под названием «Город Свободный» девятнадцатилетнего Андрея Шергина с конвоируемыми заключенными, состоявшаяся за 9 дней до начала войны. Кульминация сюжета — вопрос неизвестной свидетельницы страшной сцены, оживившей личную

трагедию героя: как после увиденного будет воевать сын репрессированного столичного инженера–строителя?

Наконец, в обойму наиболее заметных публикаций в журнале «Юность» за 1955–1965 гг. был включен цикл «Замоскворечье» (1963), в котором Вл. Малыхин открывал еще один подход к этому жизненному материалу — тему «испанских потерь» 1937 года в конфликтном освещении по отношению к культовому фильму Б. Иванова, А. Столпера, А. Птушко, созданному в 1942 году по пьесе К. Симонова (кинокартина «Парень из нашего города»).

В иной зоне локализовался интерес «деревенщиков», которые естественно и вполне логично признавали ключевым событием 1930–х коллективизацию. Ярче всего их подход был представлен в произведениях В. П. Астафьева, прежде всего, в знаменитом «Последнем поклоне» (1961–1967). В. Астафьев ведет повествование с 1933 года (рассказы «Ангел–хранитель», «Мальчик в белой рубахе»), наверное, самого голодного года довоенной поры. Писатель не скрывает своего отношения к коллективизации, подчеркивает, что именно после создания в его родной Овсянке колхоза имени Щетинкина село осталось *без молока, хлеба, мяса*¹. Позже, развивая логику Астафьева, А. Арцыбашев в художественно–публицистическом исследовании «Крестьянский корень» временем невосполнимых утрат назовет 1938–1939 годы, когда русский *крестьянин вообще потерял связь с землей*².

На первый взгляд, В. Липатов предельно сближается с создателями кинобестселлера, что вполне соответствует его творческой индивидуальности, представленной в многочисленных вариантах литературной биографии для современной массовой аудитории, например, в варианте, предлагаемом Википедией. Но при непредвзятом чтении возникают принципиально иные сближения. Наиболее очевидное — с трагической идиллией, созданной Е. Носовым в повести «Усвятские шлемоносцы» (1977). Наиболее значимое — с признаниями повествователя из рассказа Г. Семенова «Объездчик Ещев»: «И мучает меня нетерпеливое чувство, неясная тоска, точно мне надо что–то

¹ Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 4. Красноярск: Офсет, 1997. С. 313.

² Арцыбашев А. Крестьянский корень. М.: Советская Россия, 1988. С. 97.

обязательно вспомнить, воскресить в своей замусоренной памяти, освободить ее от всякой ерунды и зауми для чистых чувств и мыслей, без которых так надоело мне жить, что просто хоть волком вой»¹.

Главный результат самоосвобождения писателя В. Липатова — уникальный образ времени, в котором синтезировано представление о прошлом, настоящем, будущем *корневой* (определение А. И. Солженицына) России. Хронос обозначается в качестве доминанты в заголовке — «...*Еще до войны*». Не столь распространенная в литературных текстах синтаксическая конструкция, вынесенная в сильную текстовую позицию, превращается в обозначение включенности изображаемого времени в огромный, не имеющий фиксированной начальной точки исторический поток, который будет нарушен, прерван через два года и сможет восстановиться в принципиально иных характеристиках, оставшись в сознании послевоенного поколения как безвозвратно потерянное, далекое прошлое. Наречие *еще* в данном случае используется и для подчеркивания указания на время, и для усиления выразительности хронологического маркера. В тексте повести определение времени несколько раз уточняется — *довоенная пора, за два года до войны*, но при этом не называется ни одной конкретной даты. Так, намеренно игнорируя «текущий хронос» (И. И. Плеханова), писатель переводит изображаемое время из конкретного в мифологическое — сакральное, когда все было «не так, как теперь»². Это было удивительное время незапрограммированного, естественного восстановления векового порядка после исторического шторма, о котором рассказывал писатель–сибиряк С. П. Залыгин, в романах и повестях о революционном переустройстве сибирской деревни (На Иртыше, 1964; Соленая Падь, 1967; Комиссия, 1975) как «национальной катастрофе»³. Это было время преодоления последствий коренного преобразования русской деревни, осуществляемого по сталинским лекалам.

¹ Семенов Г. В. Утренние слезы. Рассказы. М.: Современник, 1982. С. 7.

² Мадлевская Е. Предисловие // Русская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2006. С. 11.

³ Костырко С. Публицистика. URL: <https://modernlib.net>

Самое очевидное проявление восстановительной тенденции — уникальный топос Сибири, в структуре которого *еще не было* (!) ни лесозаводов, ни сплавных участков, ни крепких кирпичных строений. На первой же странице повести, в установочном описании сибирской деревни Улым, принявшей городскую школьницу Раю после смерти ее родителей, есть предваряющее социально-исторические детали из будущего указание на главную временную особенность изображаемой картины мира: *За два года до войны тихо жила деревушка Улым. Лесозавода еще не было, сплавного участка тоже, кирпичных домов и в задумках не имелось....* Ключевой эпитет, определяющий установившийся после исторических потрясений ритм общей жизни улымчан — *тихо*. Наступившая тишина, как у великого Н. А. Некрасова (поэма «Тишина», 1859) — идеальное состояние мира, позволяющее восстановить в необходимых характеристиках идиллический образ «вечной Руси», над которым Е. И. Носов работал почти одновременно с Липатовым (повесть «Усвятские шлемоносцы», 1977). Но Липатову этот образ необходим для решения принципиально иных художественных задач. Он, как в «Деревенском детективе», романах «Это все о нем» и «Игорь Саввович» (1979), по-прежнему сосредоточен на дне сегодняшнем, исследуя давно прошедшее время, пытается уловить направление, логику, суть цивилизационных процессов. Исходит из уверенности, что глобальные, антропологически значимые перемены, которые будут определять национальную жизнь после войны, появились значительно раньше. Знаки перемен писатель постепенно вводит в «подчеркнуто пасторальный» (К. Ф. Бикбулатова) образ *круглой и теплой земли* (В. Липатов), на которой накануне войны все еще сохранялась идеализированная — *богатая, мирная, тихая и чинная* жизнь улымчан.

Работая над образом художественного пространства, В. Липатов, как и Е. Носов, отбирает характеристики, которые заставляют читателя вслед за персонажами воспринимать Улым как центр земли — ядро безграничного мира. Прояснение масштаба этого мира — одна из главных художественных задач: единственная деревенская *улица бесконечно простиралась в обе стороны, тайга деревню не сдавливала, небо — не ограничивало*. Уникальность топоса проясняется при сравнении с Астафьевым,

у которого та же особенность пространственной организации сибирских деревень представлена иначе. В «Последнем поклоне» он мимоходом замечает, что его герои жили в *длинном* селе на берегу Маны.

Не менее важно, что в изображении Липатова довоенная жизнь сибиряков оснащена предельно малым количеством советских атрибутов. В перечень хронологических меток на равных правах входили Первомай, пасха, вторник–день, когда в недолгую навигацию заходил в Улым пароход «Смелый». Ощущение, что эта знаковая система отражает достигнутое в предвоенную эпоху историко–культурное единство абсолютно разноплановых временных координат, на котором и основывалась удивительная гармония общей жизни — в мире, где *все было правильным, естественным*. Правильность улымской жизни определялась продолжающимся господством родовых отношений, старинных порядков, в которых проявлялся «сибирский прагматизм» (определение И. И. Плехановой) — особая *целесообразность* в понимании В. Липатова и его героев. Эту *целесообразность* под семейным давлением в конце концов принимают и Рая Колотовкина, и младший командир Анатолий Трифонов. Повествователь подчеркивает, что этого ни за что не случилось бы *двадцать лет спустя*.

Устойчивость заведенных в давние времена порядков, архаичных традиций была обусловлена их прямой подчиненностью природным законам и ритмам, которые веками в значительной степени определяли жизнь деревенского человека. В этом отношении чрезвычайно характерна детально воспроизведенная Липатовым хронология дня улымчан: просыпались в пятом часу утра; завтракали около шести, сразу же после того, как пройдет деревенское стадо; возвращались с работы в девятом часу вечера.

Не менее консервативен и наполнен вполне определенным содержанием «кулинарно–пищевой код»¹, которому неуклонно подчинена бытовая жизнь семейства Колотовкиных. К завтраку тетя Стерлядки подавала на стол в *огромном чугуне суп–скороварку из баранины, в котором ложка стоймя стоял*», а потом

¹ Топоров В. Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий: в 2 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры–Знак, 2014. С. 162.

противень с огромными карасями. Ели удивительный суп с пшеничным хлебом, ели в молчании, серьезно, деловито. А по вечерам — молоко, яйца... Доминируют «волшебные (чудесные)» продукты, своеобразный вариант сакральной пищи, которая дает возможность главе семейства и братьям-богатырям по-стахановски работать.

За столом у каждого свое место, есть вполне определенная процедура потребления пищи, раз и навсегда установленная очередность в совершении самых разнообразных действий, имевшая глубокий, гармонизирующий семейные взаимоотношения смысл.

Первые сомнения в необходимости соблюдения этих старинных норм и правил принесла в Улым из далекого города Рая Колотовкина (Раиса — легкомысленная, беспечная¹). Приезжая племяшка поначалу суп утром есть не могла. Не умела донести без *мокрой дорожки* ложку от чугуна. Соблюдала застольные обычаи и ритуалы с недоумением. Никак не хотела *мяса набирать*, в первую очередь именно за *худость* и пострадала — получила прозвище Стерлядка. Но организация деревенского быта, полностью подчиненного ритму крестьянской жизни, заставляла Раю отступать от городских привычек, от детского ощущения легкости бытия. Более того, с течением времени эти отступления стали доставлять ей удовольствие.

Что касается общего течения жизни улымчан, то приезд Стерлядки нарушил его только на время. Но вечное время и место пока настолько сильны и стабильны, что заставляют приезжую включиться в повседневный диалог с окружающим миром. В результате этого диалога происходит восстановление родовой экзистенции самой героини. Первая любовь, не сбывшаяся под давлением родных и близких, заставит ее повзрослеть, напитаться вековой жизненной мудростью предков — в момент расставания с Улымом почувствовать себя *устало-старой*, откроет неведомое ранее жизненное измерение, которое определяется многими обязательствами перед теми людьми, с которыми человек связан по роду и племени своему.

¹ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. С. 605.

В. Липатов показывает, как все, что противоречило вековому закону, мешало его осуществлению, до сих пор нейтрализовалось, растворялось в традиционном пространстве, хотя и не бесследно. Модель нейтрализации писатель рассматривает внимательно. Кажется, что с доброй улыбкой он наблюдает, как быстро и почему переоденется и переобуется городская племяшка Колотовкиных. Открыто иронизирует по поводу «культурных» поведенческих моделей молоденькой трактористки, деревенской учительницы, младшего командира Трифонова. Пока проводники новой жизни хотя и останавливают внимание улыбочан, удивляют, но не вызывают глубокого и искреннего восторга. Да и сами носители городской культуры не отличаются агрессивным поведением.

Незаметно в вековом порядке растворялись и более значимые вещи — поддерживаемые и насаждаемые официально правила и законы нового времени. В. Липатов обращает внимание на то, как государственное администрирование, за которое в Улыме отвечал колхозный председатель, мудро и незаметно, без лишних разговоров подменяется общинным контролем. Писатель показывает, как живая жизнь чаще всего безболезненно редуцирует идеологически важные установки советской эпохи. После редукции многие детали приобретали иронический смысл. Стоит взглянуть в подробности колхозного собрания, организованного не в колхозном клубе, а на берегу лесного озера, где *все цветы здесь цвели, все птицы пели, все ручейки журчали*. Президиума не было, а необходимые для протокола выступления участников собрания в *прениях* были преобразованы в пародийную форму газетной передовицы, не востребованную слушателями и недоступную им. И завершилось необычное собрание не привычным голосованием, а всеобщим праздничным застольем: как только председатель Петр Артемьевич *объявил прения закрытыми*, колхозники *деловито принялись за баранину с картошкой, квас и пшеничный румяный хлеб*. Председателя слушались *беспрекословно* как слушаются *старшего в староверческом роду*, непонятное великодушно воспринимали как ритуальное.

Но главное в сюжете этого произведения — его антропологический код, в котором уникальные характеристики сибиряков приобретают особый статус. Так, в знаменитом кинофильме

«Сказание о Земле сибирской» официально – пропагандистский образ Сибири был представлен идеологической формулой «земля потомков Ермака». Формула актуализировалась упоминанием ряда исторических персон: землепроходца Е. П. Хабарова, бесстрашного казачьего атамана, первооткрывателя Дальнего Востока, острова Сахалин, И. Ю. Москвитина... В. Липатов практически полностью игнорирует активно презентуемую официальную историю и антропологию Сибири. В самом начале повести он дает своеобразный социологический срез населения Ульма, подчеркивает, что жили в поселке старoverы, переселенцы, остяки и, конечно, чалдоны. Создавая описание улымского народа, вышедшего почти в полном составе (за исключением *самых древних стариков, которые с полатей не поднимались*) на пристань встречать «*кособокий пароходишко*», Липатов обращает внимание, прежде всего, на поколенческую разницу. «Старухи оделись потеплее – в кацавейках из плиса или бархата, в длинные до земли юбки, а головы украсили полushалками с кистями <...> Женщины средних лет оделись в кофты с оборками, в юбки до щиколоток, головы туго повязали платками с цветастыми бордюрами <...> На молодых – модные в то время крепдешиновые и креп-жоржетовые кофточки, юбки сатиновые или плисовые». Для приветствия невероятного разнообразия В. Липатов совмещает малявинско – кустодиевское богатство красок, сохранившегося с дореволюционного прошлого, и деталей постреволюционного портрета *девчат*, произносивших слово «Москва» с *молитвенными глазами* и умевших за *шесть секунд натянуть на лицо пахнущий резиной и тальком противогаз*. Легкая ирония, как в последнем замечании, постоянно пульсирует в портретах улымских ровесниц Стерлядки: *многие имели цветные береты с заколками – бонбончиками*. Легко можно представить, как выглядит деревенская красавица Валька Капа в таком головном уборе.

В описании легко обнаруживаются историко – этнографические компоненты – проявления консервативности и зажиточности сибиряков, связи их бытовой культуры с традициями переселенцев – южан, влияния молодежной моды советской эпохи. Главное, этот прием позволяет писателю показать, насколько отчетливо в одежде, в деталях костюма, проявляется, с одной стороны, неуничтожимость, неистребимость времени,

с другой — его быстротечность: одно поколение не успевает оставить историческую сцену, его начинают подталкивать вперед идущие вослед.

Но при создании центральных героинь В. Липатов меняет привычную технику портретирования. Личные, неповторимые детали — вариации коллективного портрета девушки–улымчанки, напоминающей статью не то героических женщин–богатырш, не то героизированных А. Самохваловым советских Венер («Девушку в футболке», 1932; «Метростроевку со сверлом», 1937): «коренастые, крепкие, широкоплечие; икры ног <...> вздувались пузырями и были красными, ядреными; ноги на земле не стояли, а толстыми корнями росли из нее, земли–матушки; на щеках арбузная яркость; руки <...> при большой силе».

Разная степень индивидуализации портретной характеристики очевидна в оппозитивном ряду, в который писатель включает трактористку Граньку и городскую Раю Колотовкину. Раюха и одета не так (*в городской нахальный сарафан*); и комплекции не той; и *нога длинная*, делающая похожей на *осеннюю цаплю* молоденькую девушку; и от *грамоты* не планирует *ослобониться*, и *взбрыкивает* постоянно — *позорит родного дядю*. Трактористка Гранька — вариант портретной антитезы. От природы *имела весь набор деревенской привлекательности: соболиные брови, алый рот, задорный нос, нежный подбородок, но при этом была коренаста, широкоплеча и коротконога*. По одежде и поведению — героиня популярных тогда «Трактористов» (1939, режиссер И. Пырьев) с Н. Крючковым и М. Ладыниной в главных ролях. Именно поэтому Стерлядка очень скоро признает красоту Граньки, подружится с ней, с ней и больше ни с кем. Не с Валькой же Капой, воспитанной в семье бывших кулаков, ей дружить? Пока в Улыме сама она обречена на еще большее одиночество, чем отчаянная девчонка по прозвищу Оторви и брось. Стерлядки только через несколько десятилетий заполнят улицы советских городов.

Писатель демонстрирует удивительный, как сказал бы В. В. Розанов, «дар внутреннего глубокогозрения» для того, чтобы склонить нас к размышлению о причинах устойчивости уникального мира, времени, человека. И в качестве стимула, в первую очередь, использует метапоэтику живописи. Созданная В. Липатовым «гипотеза воспоминаний» (А. С. Ахманов)

обретает ассоциативную природу при апелляции к цветовым маркерам зрительных образов. Цветовых доминант в этой повести В. Липатова несколько: олицетворяющий ожидание радости *красный* цвет (*большое красное солнце, красная звезда на небе, красная звезда, бордовая река*); символизирующий торжество жизни *зеленый* (*большая зеленая звезда, зеленоватая даль, зеленый двор, зеленые глаза у Стерлядки*); *синий* цвет — цвет неба и воды (*синие кедрачи, синий дымчатый вечер, синяя утренняя трава, голубое небо*). Очевидно, что цветовые маркеры имеют фольклорное или мифологическое происхождение. Привычная для консервативного сознания цветовая гамма функционально традиционна. Давным-давно крупнейший исследователь цвета Иоханнес Иттен обратил внимание на то, что во многих художественных системах цвет является главным олицетворением жизни, в данном случае жизни вечной, осуществляемой в нарушаемой только природными звуками *тишине* и *покое*. Деталей, демонстрирующих этот удивительный покой, много: река Кеть текла под яром *смирно*; чайки парили над рекой *бесшумно*; по вечерам слышно было, как, шуршали по белыми тапочками *сухие кедровые иглы* и *приглушенно чиркали сытые воробы*.

А вот цветовая доминанта бесспорная и неожиданная — розовый цвет. В традиционной культуре, как считают специалисты, «это цвет духовной радости и нежности»¹. В Липатов коррективирует традиционную семантику, нагружает, дополняет розовый иными смыслами. С одной стороны, это средство трансляции психологического состояния героини, позволяющее восстановить динамику ее отношения к миру, который в день возвращения на родину отца показался девушке черно-белым, закрытым *темной стеной тайги*. Но однажды наступило утро, когда с первых мгновений дня *начала вокруг разливаться розовость*. С другой стороны, *розовость* — наиболее частотная характеристика авторского взгляда на изображаемую реальность: *розовый закат, розовый блик заката, розовый костер, Кеть розовела, налилась розоватостью большая луна, розовели окна, отражение лодочки в Кети <...> нежно-розовое, розовый костер*. Эти эмоции напоминают о сюжетах П.–О. Ренуара, Д.–У. Уотерхауса,

¹ Серов Н. Символика цвета. СПб.: Страта, 2015. С. 165.

А.–Ф. Латура, Э. Мане, наконец, К. Коровина и Н. Касаткина, в творчестве которых розовый цвет ассоциируется с очарованием молодости. Очевидно импрессионистское восприятие розового как цвета заката, который помогает в разноформатных деталях передать уникальное, невероятно острое восприятие природы как уже обреченное на исчезновение, уходящее чувство жизни. Кажется, что память возвращает В. Липатова в уже несуществующую Сибирь, которую он рассматривает, как сказали бы поэты XIX века, сквозь «розовые стекла поэтического воображения». Легкая самоирония заставляет сомневаться в том, что сам он верит в оправданность, в необходимость, тем более в вероятность такого возвращения: «Вызрела уже над стрехой клуба и налилась розовостью большая луна с вислыми хохочущими щечками, с прищуренным левым глазом, полнокровная и здоровая».

Еще один важный элемент художественной системы, созданной В. Липатовым, — интонационный рисунок повествования. Значительная часть текста повести предельно близка к метризованной прозе: «Полы в улымских домах не красили, в два–три раза в неделю скоблили острыми ножами, после чего кедровые плахи представлялись покрытыми желтым узорчатым ковром — выступал древесный рисунок». С одной стороны, интонационное устройство фразы/абзаца отражает авторскую технику работы с жизненным материалом: фиксация детали; бесконфликтное, констатирующее соотнесение ее с бытовым опытом читателя и эстетизация увиденного, зафиксированного. С другой стороны, как сказал один из исследователей, «интонация — душа речи». И «бестелесный» интонационный код незаметно, не достигая сознания, проникает в сердце¹, задавая элегическое звучание липатовского текста, техника создания которого была отработана русской «лирической прозой» (Ю. Казаковым, Г. Семеновым, В. Солоухиным и др.).

Анализ лучшей повести В. Липатова доказывает, что литератор, наделенный замечательным чувством времени, не изменяя себе, в завершение своего пути приходит к заказанным эпохой размышлениям над судьбами русской цивилизации,

¹ Невзглядова Е. В. Интонационная теория стиха. СПб.: Нестор–История, 2015. С. 5.

которые едва были намечены в образе «деревенского детектива» Анискина — идеальном выражении идеи служения людям в послевоенное время. Улымский председатель колхоза наверняка, если бы уцелел в военное лихолетье, стать таким же участковым, принявшим на себя ответственность за каждого односельчанина.

Автор повести «...Еще до войны» — уже не «ортодоксальный соцреалист». При ориентации только на интерпретацию текста, на постижение всей глубины писательского слова, которую открывает мифопоэтика, стереотипное представление о творческой эволюции и индивидуальности В. Липатова рассыпается. Да, он по-прежнему пытается найти героическое в характерах своих персонажей, таких разных и хороших. Для этого создает «органически» (И. И. Плеханова) мифологизированный хронотоп, который способствовал сохранению типологических качеств *красивого, здорового, скромного и веселого, хозяйственного да заботливого* русского человека. Показывает, что климатом и географией Сибири были востребованы способность к общей жизни, тонкому ощущению природы, эстетически обусловленной созерцательности, наконец, удивительные трудолюбие и *терпеливость*. По Липатову, именно поэтому сибирякам накануне войны, несмотря ни на что, удавалось удерживать модель жизни *спокойной, безмятежной, неосознанно счастливой* — «вечную модель личного и общественного поведения»¹, обладающую огромным созидательным потенциалом.

Но в пасторальном, даже эпико-патетическом повествовании о довоенной сибирской жизни все время возникают трагические нотки, появляются детали, актуализирующие мотив прощания — доминанту художественной философии «деревенщиков». В. Липатов, как В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, Е. Носов, уже знает, что стояло за появлением в Ульме удивительной Стерлядки. Только многочисленные улымские Колотовкины, жившие своим трудом и только в труде, направленном на сохранение вековой идиллии, еще не подозревали, что вступают в заключительный этап многовековой истории крестьянской России. За два года до войны они не знают, что

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд. М.: Восточная литература (РАН), 2000. С. 7.

погибнут на фронте сыновья председателя, младший командир Анатолий Трифонов. А послевоенная жизнь Стерлядки в столице наверняка будет определяться не природным порядком, а вполне определенным набором социальных факторов, индивидуальным, а не общим интересом. Несмотря на «улымскую прививку», Стерлядку и довоенный Улым разведут время и бытие — онтологически важные величины. Уверенность в этом и определяет трагизм мышления В. Липатова, который в окончательном варианте будет предъявлен в последней его литературной работе — в повести «Серая мышь».

Литературный опыт уходящего в историю В. Липатова, обнаруженные параллели и конфликты чрезвычайно значительны, потому что позволяют приблизиться к пониманию уникальности позднего советского периода в истории русской литературы. Безусловно, это была эпоха горячо отрицаемого «третьей волной» огромного литературного разнообразия — ее горизонтальный срез представлен исследователями «деревенской», «городской», «военной», «лирической», «молодежной» прозы, «эстрадной», «тихой», «военной» лирики, «производственной», «лирической» драмы. Это очевидность, но есть еще один важный нюанс. Когда-то Ю. Боров утверждал, что отсутствие единого художественного направления, «своеобразный художественно–концептуальный плюрализм» поздней советской эпохи не давали возможности создать новую концепцию мира и человека¹. Творческий опыт В. Липатова доказывает, что литературная вертикаль все–таки существовала. Она притягивала очень разных художников, позволяла формировать мощную творческую перспективу, освобождаясь от социального заказа. Именно по вертикали литературного традиционализма, постоянно смещая горизонтальные границы, двигались литераторы, смыслом работы которых становилось постижение сути времени — сути цивилизационного кризиса, разразившегося на исходе прошлого столетия. В. Липатова интересовал антропологический код кризисных явлений.

¹ Боров Ю. Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия // Теоретико–литературные итоги XX века. Литературное произведение и художественный процесс. М.: Наука, 2003. С. 8.

Глава 3. «Военная проза» 1960–1980–гг.: победы и поражения

Истоки и тенденции «военной прозы»

Творцами «новой волны» военной прозы в конце 1950–х — начале 1960–х годов стали преимущественно те писатели, которые сами были участниками или свидетелями военного времени, те, кто, по словам С. Орлова, не только «умел писать, но право имел писать», фронтовики, которые внесли в литературу «долговременную, трагическую и святую тему "человек и война"» (В. Лебедев).

Появление «нового», а точнее, традиционного для русской литературы, героя дало толчок развитию всех тематических направлений в прозе тех лет. В 1957 году появилась повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», о которой впоследствии, перефразируя известные слова, В. Быков сказал: «Все мы вышли из бондаревских "Батальонов..."». Действительно, именно с «Батальонов...» началась «новая волна» военной прозы, получившая название «окопной прозы», или «прозы лейтенантов». Грандиозная панорама военных событий, данная в 1940–50–е годы в романах А. Чаковского и К. Симонова, была потеснена изображением «пяди земли», узкого окопа, клочка земли вокруг одного орудия, многогеройная композиция уступила место изображению одного–двух героев, объективированная манера повествования была сменена исповедью–монологом, романские жанры заслонены небольшими повестями и рассказами (проза В. Астафьева, Г. Бакланова, В. Богомолова, Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьева, Е. Носова и др.). Изменение угла зрения героя, смена ракурса

воспринимающего сознания породили новое видение событий военного времени, расширили границы военной темы, обнаружили причинно–следственную связь обстоятельств войны с социально–политическими процессами 1920–30–х гг. Наряду с традиционными аспектами военной темы на первый план были выдвинуты проблемы предательства, измены, дезертирства, плена, власовщины, и их корни были обнаружены не в упрощенно–примитивной формуле «кулацко–мелкобуржуазного» происхождения отдельного героя, а особенностях общественно–политического устройства советского государства, которое в свою очередь выявило генетическое родство с тоталитарной системой фашизма. В литературе о войне обнаружила себя тенденция дегероизации.

Честность, правдивость, острый драматизм «лейтенантской» прозы разительно отличали ее от потока книг о войне предшествующего времени. Начало так называемой «второй волны» военной прозы было ознаменовано появлением повестей «Батальоны просят огня» и «Последние залпы» Ю. Бондарева. «Пядь земли» Г. Бакланова, «Мертвым не больно» В. Быкова, «Иван» и «Зося» В. Богомолова и др. Главная мысль, которой придерживались авторы этих произведений, состояла в том, что итог войны, в конечном счете, определяется действиями каждого батальона, сражением за каждую пядь земли. «В окопе, — по словам Ю. Бондарева, — решались судьбы мира».

Стремление постичь истоки победы, героизма и мужества и не менее важные — истоки предательства (которых пока еще писатели доискивались в личности отдельного человека) заставило нашу прозу обратиться к предвоенным годам, времени детства и юности, периоду, который формировал и воспитывал главных героев военной прозы второй половины 1960–х — начала 1970–х гг. Ретроспективно данная в «Пастухе и пастушке» В. Астафьева, вставными новеллами вошедшая в повествование о Сотникове и Рыбаке у В. Быкова и «Моменте истины» В. Богомолова, предвоенная пора обрела идейно–социальную значимость в «Усыятских шлемоносцах» Е. Носова, «Хатынской повести» и «Карателях» А. Адамовича, а позже в «Выборе» Ю. Бондарева и «Знаке беды» В. Быкова.

Но писатели не ограничивались обращением к прошлому. Все ошутимее становилась необходимость говорить в первую

очередь о сегодняшнем дне и только потом — о прошедшем. В структуре художественного произведения все отчетливее выделялись две временные доминанты: современность и война (например, романы Ю. Бондарева). Причем взгляд писателя становился зорче и всеохватнее, ибо прошлое представляло не равновеликим настоящему, но чуть удаленным от нас, чтобы лучше очертить главное, большое, значительное, чтобы с точки зрения сегодняшнего дня увидеть ярче то, что скрывалось при рассмотрении «лицом к лицу».

Но, как показало время, двуплановой композиции было недостаточно. К началу 1960–х гг. в прозе о войне, в ткани художественного повествования соединились ранее пунктирно обозначенные временные дистанции «предвоенные годы — война» и «война — современность». В художественной прозе о войне наметилась историческая перспектива. Движение от локализованного во времени изображения человека к отражению его в постоянной связи с прошлым и настоящим обрело в литературе конца 1970–х гг. характер тенденции. В «Знаке беды» и «Карьере» В. Быкова, в романах «Берег», «Выбор», «Игра» Ю. Бондарева в единой неразрывной цепи предстали наиболее значительные периоды истории современного общества. Художники начали делать уверенные шаги в направлении правдивости и честности, объективности и искренности изображения войны. Именно тогда прозвучали слова В. Распутина: «Что касается войны и мира, наша совесть и наша правда не могут расходиться...»

Новый этап в развитии военной прозы повлек за собой необходимость рождения нового героя. Если военная проза 50–х — начала 60–х опиралась в осмыслении войны на точку зрения высших офицерских чинов (романы К. Симонова, А. Чаковского), если проза второй половины 1960–х — начала 1970–х гг. избирала главным действующим лицом «рядового» участника боевых событий («проза лейтенантов»), то литературе второй половины 1970–х — начала 1980–х оказалось этого недостаточно. Современная романистика не только соединила эти крайние точки в художественном обозрении военных лет и тем самым смогла передать глобальное видение закономерностей Великой Отечественной войны, но и наделила героя способностью глубоко и пронизательно видеть, вдумчиво

и философски мыслить. Постигание правды «войны и мира» было сопряжено с возвращением в литературу рефлектирующего героя, который в традициях философской прозы наделен богатой духовной культурой. У одних писателей — это высокоинтеллектуальный, образованный представитель творческой интеллигенции, со всеми проблемами и вопросами, которые составляют духовный мир творческой личности (писатель, художник, режиссер у Бондарева); у других — на первый взгляд средний, ничем не выделяющийся среди прочих человек, который, однако, наделен редкой способностью думать и анализировать, человек с большой совестью и обостренным чувством вины (Агеев у В. Быкова). Но и в том, и в другом случае это обязательно человек немолодой, прошедший войну, много переживший и испытавший в жизни, что и дает ему право говорить «от автора», задавать вечные «проклятые» вопросы бытия.

Война в жизни этих героев — это та нравственная высота, которая служит им ориентиром, маяком, примером проявления высших человеческих возможностей. Пройдя через ужасы и испытания военного времени, через проверку по самым высоким нормативам человечности и нравственности, пожертвовав на войне самым дорогим в своей жизни, они вправе были ожидать от жизни наступления счастья и общечеловеческого братства. «И в сердце моем, да в моем ли только... глубокой отметиной врубилась вера: за чертой победной весны осталось всякое зло, и ждут нас встречи с людьми только добрыми, с делами только славными. Да простится мне и всем моим побратимам эта святая наивность — мы так много истребили зла, что имели право верить: на земле его больше не осталось», — признается герой «Последнего поклона» В. Астафьева.

Высока цена мирной жизни, лучшие из товарищей остались в братских могилах. И все ощутимее становилось их отсутствие в современной жизни, все сильнее щемило сердце у оставшихся в живых. «Таких, как лейтенант Княжко, я больше не встречал в жизни, мне его не хватает до сих пор...», «Когда нет таких, как лейтенант Княжко, то нет и настоящих друзей и вообще многое в мире тускнеет...», «Мне все время нужен был такой друг, как лейтенант Княжко. До сих пор нужен. И таких, как Княжко, нет...» — все настойчивее и отчаяннее повторяет герой «Берега» Ю. Бондарева. «Среди сослуживцев по институту таких (как

Семен) определенно не было, по всей видимости, такие по одному выводились, уступая место иным характерам, с четко выраженным стремлением к лидерству, разного рода превосходству, распираемым заботами о благополучии и мелочной престижности», — приходит к заключению герой «Карьера» В. Быкова.

Война — эта та историческая точка, с которой современная литература оценивает и судит современность. Злоба, ненависть, предательство — все забылось, ушло из памяти, «остались только чистота да совесть... да братская спайка и помощь», столь ярко проявившиеся на войне, — вспоминают герои «Дома» Ф. Абрамова.

Но если раньше, в войну, они познали единство и сплоченность, поддержку и доверие, то сейчас вдруг «кулак расплзается. Каждый палец кричит: жить хочу! По-своему, на особицу!» Если раньше, на фронте, знали, за что боролись, за что платили своей кровью, то теперь ценности, за которые воевали и которые казались незыблемыми, «пошли по разряду юношеского максимализма». Перед литературой встал вопрос: отчего счастье не пришло и лучшее будущее не наступило?

В одном из своих романов Ю. Бондарев говорит о том, что «сейчас нужен герой, который задавал бы людям вечные вопросы по каждому поводу». Именно таковы его Никитин из «Берега», Васильев из «Выбора», Крымов из «Игры», Агеев из «Карьеры» В. Быкова. «К сожалению, не произошло увеличение любви, братская жизнь не наступила, а мы так неистово ждали ее после войны. Сытость и соблазн материальными благами не сделали многих из нас лучше. Кто виноват? Мы все. Мы слишком заботились о легкой жизни и забыли о главном — во имя чего дана жизнь» («Игра»).

Персонажи военной прозы 1970–х — 1980–х годов, чья жизнь проходит «не в ладах с совестью, с ошибками и неудачами», чья жизнь заполнена поиском «момента истины» во многом и являются теми главными героями, которые определяют жизнеспособность «большой литературы» о современности.

Однако при всей глубине и искренности художественной прозы о войне 1970–х — начала 1980–х гг. сегодняшний день добавляет в ее осмысление новые факты, новые ракурсы, новые краски. Особое место в современной литературе о войне

занимают редкие по глубине и бесстрашию мысли произведения В. Гроссмана («Жизнь и судьба»), В. Некрасова («В окопах Сталинграда»), К. Воробьева («Это мы, Господи», «Крик», «Убиты под Москвой»), В. Семина («Нагрудный знак ОСТ», «Плотина»).

Романы и повести Гроссмана, Некрасова, Воробьева, Семина переживают сегодня «второе рождение», одновременно и органично вливаясь в русло современной военной прозы и в то же время обнаруживал новые грани, казалось бы, многоаспектно и разнообразно исследованной темы. Несомненной представляется необходимость изучения произведений этих писателей в контексте того литературного среза, который хронологически, соответствовал моменту их создания, был связан с ними уровнем общественного сознания, характером эпохи. Ведь, например, роман К. Воробьева «Это мы, Господи» был написан в 1946 г., тогда как появился только в 1986, но бесспорен и тот факт, что именно сегодня произведения этих писателей оказали особое воздействие на развитие современного литературного процесса.

При всей тематической и генетической родственности произведений В. Гроссмана, В. Некрасова, К. Воробьева, В. Семина «второй волне» военной прозы уже с момента их появления и до сегодняшнего дня они существовали и существуют как бы вне этого тематического блока. Своеобразие их положения обусловлено необычностью и нетрадиционностью подхода художников к изображению войны, самобытностью восприятия человека в условиях военного времени.

Так, в дилогии «Жизнь и судьба» Гроссман не только воссоздал художественную картину сражения под Сталинградом, не просто возвел еще один художественный мемориал битве на Волге, но отметил те некоторые сущностные исторические закономерности, которые не только предопределили победу в этой жестокой схватке, но в известной мере объяснили причины столь длительно и мучительно назревавшего перелома в войне. Сталинградская битва осмыслена художником не просто как историческое сражение, а как кульминация многих и равновеликих социальных, общественно–исторических и морально–психологических процессов, происходивших в нашем государстве на протяжении полувекового развития нового общественного

стройка. Ищущая мысль художника погружена в осознание проблемы личности и ее роли в национальной истории, в обнаружение взаимосвязи объективного и субъективного в «жизни и судьбе» народа, в осмысление внешне – и внутривосточных тенденций, обусловивших и предопределивших чудовищный размах народной трагедии.

Психологический, «человеческий» пласт в осознании неудач и побед сражающегося народа, глубоко и драматично разработанный в «окопной» литературе, в романе Гроссмана соединился с планом социальным, объективно – историческим, отчасти приоткрытым «панорамными» произведениями К. Симонова и А. Чаковского, породив еще один ракурс в художественном видении войны, с ее глубинными социальными истоками, трагическим характером и неумолимыми в своей неизбежности итогами.

Неординарность подхода Гроссмана, Некрасова, Семина к изображению войны заключается не просто в достоверности изображаемого мира, конкретней определенных военных обстоятельств, но и в обращении к своеобразной личности героя, в выборе «нового» характера персонажа. Если ряду даже очень хороших современных произведений о Великой Отечественной войне свойственно деление героев на «положительных» и «отрицательных» (вспомним, например, Иверзева и Ермакова, Кузнецова и Дроздовского, Никитина и Меженина у Бондарева), то в произведениях Гроссмана, Некрасова, Воробьева, Семина борение «хорошего» и «плохого», «доброе» и «злого», «гуманного» и «звериного» происходит внутри самого героя. В центре внимания личность, которая не просто вступила в единоборство с врагом, но личность, которая в трудных обстоятельствах военного времени одерживает (или не одерживает) нелегкую победу над самим собой.

Подобный подход к осознанию поведения человека на войне в творчестве рассматриваемых писателей весьма прочно и тесно связан с тенденцией к постепенному сужению сфер повествования, с локализацией обширной темы «человек и война»: например, в произведениях К. Воробьева и В. Семина эта тема воспринимается более узко, но и более трагично – «война и плен», «человек и плен», «жизнь и плен».

Новый ракурс изображения дает возможность художникам иначе взглянуть не только на сложные процессы самого военного времени, но быть прозорливее в оценке причин войны, ее характера и ее жертв. Традиционный аспект неподготовленности *страны* к войне в произведениях современной литературы трансформируется в мотив неподготовленности *человека* к войне. Герой как бы остается один на один с войной, он лишен какой бы там ни было поддержки извне, он может рассчитывать только на самого себя. Бесчеловечная сущность войны обнаруживается с удвоенной силой, ибо противостояние маленького человека и огромной военной машины выявляет всю беспомощность и незащищенность, ограниченный возможности и физическую слабость человека перед лицом тех испытаний, которые несет в себе война. Но по причине этого с удвоенной же силой звучит в этих произведениях и мотив преодоления себя, сопротивления обстоятельствам нелегкого обретения моральной силы.

Мысль, сознание человеческое становятся, по существу, главным полем сражения в военных произведениях Гроссмана, Воробьева, Семина. Действие и поступок, столь традиционные для военной прозы, потеснены мыслительным процессом героя, его самоанализом и самооценкой. Народный характер войны постигается через личностное сопротивление героя. Тема войны обретает «лица не общее выражение».

Оценивая колоссальный потенциал «возвращенной» военной литературы, следует, однако, заметить, что произведения В. Гроссмана, В. Некрасова или К. Воробьева не затмили, не заслонили собою всю предшествующую литературу о войне, но внесли тот необходимый аспект, который позволяет говорить сегодня о полноценной картине прошедшего военного времени. Морально–мифологическая, историко–социальная, в конечном счете философская сущность в освещении темы «человек и война» выходит в произведениях этих авторов на первый план, поднимая их художественные создания на ту ступень реализма, которая отличает лучшие произведения современной литературы о Великой Отечественной войне.

Виктор Астафьев и Евгений Носов: эпистолярный диалог о «военной прозе»

В этом разделе осмелимся предложить взыскательному читателю несколько неожиданный материал — анализ переписки В. П. Астафьева с Е. И. Носовым (1925–2002), автором хрестоматийных повести «Усвятские шлемоносцы» и рассказа «Красное вино Победы».

Особое отношение к переписке писателей — материалу феноменальному, до сих пор вызывающему литературоведческие споры, было заложено еще в античную эпоху, когда значительность жанра была столь велика, что эпистолярным правилам посвящались специальные разделы в риториках и «письмовники». Большая часть этого рода нормативных сочинений собрана в «Античной эпистолографии», авторы которой называют письмо «полным выражением нравственного облика человека», «изображением его души», считают, что задача письма — «называть вещи своими именами»¹.

Современные исследователи писательского эпистолярия реализуют, как правило, несколько аналитических практик, которые заставляют констатировать, что сегодня эпистолярный уже не рассматривают только как вспомогательный историко-литературный источник по отношению к общепризнанному основному, к числу которых традиционно относят художественные тексты и разнородные, разножанровые комментарии современников. Исследователи писательского эпистолярия часто вспоминают Эриха Голлербаха, друга и ученика Василия Розанова, заметившего в знаменитых сегодня «Встречах и впечатлениях»: «Эпистолярный жанр бесконечно интересен и нередко куда более значителен, чем самая отменная беллетристика»². Общепризнанно, личная переписка, как дневники и записные книжки, имеет уникальные текстовые характеристики, связанные с интимным характером личного письма как речевого произведения. К такого рода характеристикам относят

¹ Урнов Д. М. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 918.

² Голлербах Э. Встречи и впечатления. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 245.

композицию, текстовые и этикетные формулы, интонационный рисунок, определяющие образы автора и адресата. Очевидно, что этот блок текстовых особенностей может стать серьезным материалом при изучении творческой индивидуальности, писательского стиля, творческой и языковой личности (см. работы Паперно И. А., Мурзин Л., Новикова И. А., Гулякова И. Г., Левашкина О. Ю., Ким Д. С. и мн. другие).

Писательский эпистолярый может интересовать исследователей как отражение и выражение литературного быта эпохи его времени. При таком подходе, как когда-то писал П. Вяземский, переписка писателя воспринимается и комментируется как прекрасное дополнение к литературным трудам, комментарий к биографии. Из писательских писем легко извлекаются господствующие в ту или иную эпоху идеи эстетические, этико-философские, историофилософские, которые имплицитно присутствуют в художественных текстах, то есть писательские письма — мощнейшее подспорье при создании литературного комментария и аргумент в пользу той или иной историко-литературной интерпретации художественного текста.

Есть и третий подход к эпистолярью значительных личностей. Этот подход предполагает внимание к переписке как к серьезному историческому источнику, проявляющему в нескольких параметрах общения (в проблемно-тематических предпочтениях, в формальных особенностях письменного диалога, в эмоциональном тоне и т. п.) эпохальные характеристики.

Весьма обширное эпистолярное наследие В. Астафьева, начало публикации которого положил сам писатель, представляет интерес с любой из существующих позиций. Наиболее известные опубликованные собрания — эпистолярный роман «Крест бесконечный. Письма из глубины России», подготовленный в 2002 году В. Курбатовым, эпистолярный дневник 1952–2001 годов «Нет мне ответа...», созданный в 2009 году известным иркутским издателем Геннадием Сапроновым и два тома из пятнадцатитомника писателя. В ключевых собраниях есть один особенный адресат — выдающийся курский прозаик, один из лидеров литературного развития второй половины 1970–х — 1980–х годов, автор давно ставшей хрестоматийной повести «Усвятские шлемоносцы» (1977).

Но переписка с Е. Носовым имеет особый статус. Во-первых, Носов был постоянным корреспондентом Астафьева с 1963 года и до конца жизни. Во второй половине 1960-х — в первой половине 1970-х после писательских съездов, проходивших в Москве, Астафьев специально приезжал в Курск, в гости к Евгению Ивановичу, отправлял ему как первому читателю, в добром расположении которого был уверен, еще «сырые тексты», только ему признавался в «смертельной усталости»¹. Правда, в середине 1970-х, по замечанию Е. И. Носова, «связь хирела», но потом неизменно восстанавливалась, в первую очередь, потому, что корреспонденты прекрасно понимали, что, как заметил однажды Астафьев, «не всякому можно довериться», «не всякий поймет все до конца». В этом случае уровень доверия, взаимопонимания, уважения был исключительным. О высочайшей искренности авторов, можно сделать вывод даже при анализе этикетных формул, используемых авторами писем для создания сильных текстовых позиций: *милый Виктор; дорогой Виктор; Витя, дорогой; Витюха, родной, родной мой, Витек; обнимаю и целую Е. Носов, друг мой; Женечка...*

Во-вторых, особенно доверительные отношения зависели не только от глубокой личной симпатии (Е. Носов писал В. Астафьеву: «...ты у меня один — друг, товарищ, с кем хочется говорить, молчать, пить водку, горевать, радоваться, раскрыться душой»², общности судеб, но и от сходства поведенческих установок (нежелания «окупаться в клановые разборки и в лжепатриотизм», как писал Астафьев; неприятия ни *ГКЧПистов* (Е. И. Носов), ни бывших партийных секретарей, ударившихся в православие, ни носителей «либеральных иллюзий», ни демократов, которые «в хватательных рефлексх превзошли коммунистов», державу «порушили» (Е. И. Носов). Кроме того, высоту писательской дружбы, на наш взгляд, определяла сдержанность Носова, его интеллигентность, не дававшая возможность Астафьеву проявлять амикошонство, к которому он в последние

¹ Цитируется переписка В. Астафьева и Е. Носова, хранящаяся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) в фонде В. П. Астафьева, письма 1991, 1993, 1994 годов.

² Астафьев В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. Красноярск: ОФСЕТ, 1998. С. 122.

годы жизни был склонен — грешил поспешными оценками и несправедливо резкими высказываниями.

Наверное, некоторое значение имеет и то, что и Е. Носов, и В. Астафьев были не только писателями. В самое непростое для нашей страны время, в годы, совпавшие с активной фазой перестройки, они оба были секретарями Союза писателей России, где кипели страсти нешуточные. В это же время оба были избраны Почетными гражданами в родных городах — в Красноярске и Курске, номинировались часто одновременно на престижные премии. Все эти обстоятельства доказывают, что в анализируемых письмах зафиксирован отнюдь не обывательский взгляд на вещи, представлен диалог людей значительных, диалог, предъявляющий историческое время в разнообразных по смыслу, масштабу явлениях и событиях, в назревающих геополитических конфликтах.

Великая Отечественная война, отражение военных событий в современном общественном сознании и литературе — ключевая тема для писателей-фронтовиков, неизменно актуализировавшаяся накануне Дня Победы, праздника, к которому оба относились по-особому — не случайно оба слова в названии этого праздника и Астафьев, и Носов обозначали на письме заглавными буквами, в любых жизненных ситуациях находили возможность поздравить друг друга с этим «горьким днем» (В. Астафьев), «суровым и великим» (Е. Носов), днем поминовения «невернувшихся», днем, когда «в печали обнажаю голову перед миллионами павших» (В. Астафьев). Естественно, в их письмах есть напоминание о том, что с 1948 по 1965 год этот праздник по приказу властей был предан забвению. Пишет Носов своему другу: «И все-таки как-то муторно на душе, что у солдат отобрали их кровью завоеванный праздник», в другом письме, намного позже, отмечает особый статус 9 Мая: «Меня грусть и печаль охватывают в День Победы, хочется молчать, и я не могу видеть радостных лиц, все они мне кажутся ненатуральными, кощунственными, да и как после Днепровского плацдарма я иначе могу все это вспоминать?!».

Но в иные дни многие десятилетия не молчалось: спорили о работе «особистов» во время войны, о роли высшего командования, вспоминали об окопных «стукачах». Только в 1995 году накануне священного праздника Носов констатирует с горечью

падение интереса к военной теме: «Все уморились от этой войны: и редакторы, и власти, и сами ветераны, что не чают поскорее с этим покончить». Падение, которому предшествовало изменение статуса самого трагичного жизненного материала, начавшееся примерно в середине 1970–х: «В память о моей многострадальной земле шлю тебе открытку с обелиском. Густо утыкана она вот такими сооружениями, но... почему—то эти боевые ребята с бицепсами никаких серьезных мыслей не вызывают, наверное, потому, что их можно назвать как саперами, так и забастовщиками, — куда—то тырятся, театрально устремясь вперед...

Не такие веселенькие композиции, смахивающие на балетную сцену, надо ставить в память о русских саперах — великих мастеровых войны, как, впрочем, и об остальных солдатах тоже. Но мы почему—то боимся мыслей, раздумий, стыдимся печалей, стыдимся утрат и сердечного воздаяния жертвам.

Возобновление интереса к военной теме связано с публикацией романа В. Астафьева «Прокляты и убиты». Анализируя текст произведения, которое Астафьев замышлял как главный роман о Великой войне, Носов, размышляя, на первый взгляд, о вопросах, связанных с технологией писательского труда, по сути формулирует основные положения художественной философии традиционной прозы второй половины XX века, в русле которой работали ведущие «военные прозаики».

Естественно, Е. Носов, которого сам Астафьев называл «Первым стилистом на Руси» после Георгия Семенова, категорически не приемлет «словесной порнографии» — «оголтелой матерщины»: «Это говорит вовсе не о твоей смелости или новаторстве, что ли, а лишь о том, что автор не удержался от соблазна и решил вывернуть себя наизнанку, чтобы все видели, каковы у него потроха... Тем самым ты унижаешь прежде всего самого себя. Ты становишься в один ряд с этой шпаной... Жизнь и без твоего сквернословия скверна до предела, и если мы с этой скверной вторгнемся еще и в литературу..., то это будет необратимым и ничем не оправданным ударом по чему—то сокровенному, до сих пор оберегаемому. Разве матерщина — правда жизни? Убери эти чугунные слова — а правда все равно останется в твоей рукописи и ничуть не уменьшится, не побледнеет».

Осторожно относится Е. Носов к публицистическим включениям в текст, которые, с его точки зрения, должны создаваться с опорой не на авторские эмоции, а на *«историческую суть дела»*. Категорически он протестует против *«чисто риторических»* заклинаний, не подтвержденных практикой, против *«красивых»*, но *«придуманных картинок»*. Главное — писатель исходит из убеждения, что любая патетика исключает диалектический взгляд на вещи, без которого писателя не существует.

Самые серьезные сомнения связаны с проблемой реалистичности изображаемой фронтовой жизни. Е. Носов указывает на излишние, с его точки зрения, *«натуралистические подробности»*, которые рождают подозрение, *«что все это придумано автором»*; на *«слезливые элементы»*, *«опереточные»*, отдающие *«нарочитостью, сделанностью»*, принимаемые *«не как правда»*, а как *«литературный треп»*; на *«классические астафьевские сантименты, ставшие стереотипами»*; на многочисленные гиперболы, становившиеся доминантами описательных фрагментов и *«сплошные байки, когда солдаты поджаривают на кострах ягодицы павших товарищей»*.

В чем причина обнаруженных сбоев в художественном нарративе? Носов считает, что, во-первых, нарушение ключевого принципа повествования о войне — принципа *«достоверности»*, во-вторых, предельно художественно непродуктивное эмоциональное состояние автора: *«Там, где ты спокоен, не злишься, — там все прекрасно! На злые страницы нельзя давать себе волю, нужен холодный и верный взгляд»*. И интенциональность текста, обусловленная авторским стремлением читателя *«повергнуть и ошеломить»*.

Естественно, мы отметили только главное, но даже из перечисленного ясно, насколько трудным был длившийся десятилетиями писательский диалог, и очевидно, что поддерживался он той самой *«абсолютной эстетической нуждой человека в другом»* (М. Бахтин), удовлетворение которой рождает высокое творческое вдохновение, без которого не возникают литературные чудеса, равные русской «военной прозе» второй половины прошлого столетия. Для нас же этот материал должен стать необходимым комментарием к концепции эволюции русской «военной прозы», как минимум, к теоретико-литературной атрибуции таких номинаций как «военный прозаик»

и «писатель–деревенщик», как максимум. Хотя самым серьезным художественным документом в этом отношении следует считать ускользающий от внимания текст, созданный выдающимся прозаиком на излете литературной судьбы — «попытку исповеди» «Из тихого света».

«Пастух и пастушка» Виктора Астафьева

Общий взгляд на русскую «военную прозу» дает возможность представить масштаб исключительность литературного опыта фронтовика Астафьева, который многим критикам представляется так и неисчерпанным в связи с незавершенностью романа «Прокляты и убиты». Пафос сюжета этого произведения Астафьев выразил в одном из писем: «Как бездарно и бесчеловечно мы воевали на пределе всего — сил, совести, и вышла наша победа нам боком через много лет. Бездарные полководцы, разучившиеся ценить самую жизнь, сорили солдатами и досорились! Россия опустела, огромная страна взялась бурьяном, и в этом бурьяне догнивали изувеченные, надсаженные войной мужики»¹. Основываясь на этом высказывании, очень легко признать в качестве доминирующего в блоке «военных» произведений писателя последний роман.

Но сам писатель не однажды называл «сокровенной» повесть «Пастух и пастушка», первый вариант которой был опубликован в «Нашем современнике» (1971, № 8) спустя почти два десятка лет после возникновения замысла. По свидетельствам писателя, зафиксированным в эпистолярии, в многочисленных интервью и выступлениях, этот вариант первой редакции, несмотря на обещанную автору главным редактором журнала С. Викуловым «бережную редактуру», вышел «с потерями, ранами и царапинами»².

Задуманное произведение было воссоздано только в начале перестройки в редакции, подготовленной после поездки осенью 1986 года по местам боев 17-й артиллерийской Киевско–Житомирской дивизии³. Но и восстановленный текст Астафьев не признал как окончательный. В интервью Ю. Ростовцеву это непризнание объяснил поздно пришедшим пониманием того, что взялся за воплощение замысла «чуть раньше, чем сам до

¹ Астафьев В. Нет мне ответа ... Эпистолярный дневник 1952–2001. Сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. С. 309–310.

² Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 3. Красноярск: ОФСЕТ, 1997, — с указанием страниц в скобках.

³ Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Студенческий меридиан. 1989. № 3–6.

него дорос»¹. Поэтому все последующие годы Астафьев от издания к изданию вносил в текст правку. И только о редакции, включенной в 1996 году в третий том пятнадцатитомного собрания сочинений, в «Комментариях» к тому написал: «Я мало что перечитываю из своих произведений, гранки и верстки читаю почти с отвращением, но иногда, находясь наедине с собою, открою свою "пастораль" и думаю: "Неужели это я написал? Да полно!.." И уже потом, позднее, отойдя чуть подальше, скажу себе для укрепления духа и для возбуждения сил на будущую работу: "Кое-что и мы можем!.."».

История текста, вызывавшего такие несвойственные Астафьеву эмоции, сложна и неоднозначна. На сегодняшний день исследователи насчитывают от 8 до 14 его вариантов. Сам Астафьев восстановил и учитывал только основные этапы творческой истории повести, вариантам значения не придавал, считал их существование естественной реализацией авторского права на правку после публикации, которое отстаивал со свойственной ему горячностью: «Я лично не верю тем литераторам, которые высокомерно заявляют, что они ни запятой не изменяют в написанном ими и редактировать у них нечего. Стоящий литератор всегда найдет, что переделать, ибо нет предела совершенству. Другое дело, что надо ему когда-то остановиться, чтобы не "зализать" и не "замучить" произведение. В нем должно быть вольное, непринужденное дыхание, которое, кстати, дается только огромным, напряженным трудом».

Направление многолетних творческих усилий, посвященных «*любимому детищу*», Астафьев осознавал и формулировал достаточно отчетливо:

1) «залечить раны, восполнить в повести перестраховочные пропуски и аннулировать «невинные» подцензурные поправки»;

2) удалить «бытовую упрощенность, от индивидуально-явных судеб и мыслей» уйти «все далее и далее к общечеловеческим»².

Сразу следует заметить, что поставленные писателем задачи ни в коей мере не были спровоцированы литературной критикой или читательским восприятием первой публикации. Кстати

¹ Ростовцев Ю. Виктор Астафьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 454.

² Там же. С. 454.

сказать, несмотря на популярность первых астафьевских произведений, о «Пастухе и пастушке» после журнальной публикации писали мало. Критические отклики появились только на «молодогвардейское» издание 1972 года. Обсуждение началось с отрицательной по сути рецензии авторитетного уже тогда В. Камянова в «Новом мире», далее в дискуссию включились Ф. Чапчахов, Л. Якименко, Ф. Кузнецов, С. Залыгин, позднее на уже прозвучавшую критику и похвалы так или иначе откликнулись Н. Яновский, Ф. Недзвецкий, В. Куземский, А. Новиков, М. Матвейчук, Т. Меркулова, Т. Никонова, Т. Вахитова и многие другие. Если обобщить только замечания, то упрекали Астафьева за нарочитую и искусственную «литературность», за пацифизм, за рафинированность и никчемность главного героя. Но читательские отзывы, публиковавшиеся в разных периодических изданиях, были восторженными. Давление «простого читателя» было настолько мощным, что Госкино в 1974 году приняло решение о пятисерийной экранизации повести, осуществить которую предложили А. Войтецкому.

Но несмотря ни на что, профессиональная критика до сих пор игнорирует читательское восприятие одного из лучших произведений Астафьева. В последних по времени публикации статьях, посвященных «Пастуху и пастушке», оценки остались приблизительно прежними, только точки приложения аналитических усилий изменились. Теперь Астафьева ругают за совмещение символизма с «грубым реализмом»¹, а за пацифистский пафос и особый подход к теме любви хвалят².

При сопоставлении замечаний первых критиков со сформулированными самим Астафьевым задачами авторского редактирования очевидно, что правка усугубляла отмеченные «недостатки». Следовательно, она была подчинена не внешнему давлению, но логике эволюции художника, для уяснения которой, равно как и для объективной интерпретации «заветного» произведения, предельно важна его творческая история,

¹ Озеров Ю. А. Символика и «Грубый реализм» в повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» // Русская речь. 2005. № 3. С. 27–31.

² Перевалова С. В. Повесть В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль» // Русская словесность. 2005. № 3. С. 2–9.

основными этапами которой стали первая книжная редакция 1972 года¹ и последняя редакция 1997².

Наложение наиболее значительных фрагментов этих текстов убеждает, что, во-первых, Астафьев расширил проблемно-тематическое содержание произведения: в подробностях представил тему мародерства, ввел описание фактов и событий, отражающих работу фронтовых спецслужб и штабных подразделений. Главное — в новых, дополнительных публицистических отступлениях, в которых голос и позиция повествователя чаще всего сливались с голосом и позицией наивного философа, рядового бойца Ланцова, писатель декларировал свое отношение к представленным в тексте событиям, открыто пытался управлять читательским восприятием, в конечном итоге, упрощая художественную философию, уводил от объективно существующей тайны художественного целого.

Вторая точка приложения писательских усилий — центральные характеры. Когда мы говорим о работе прозаика классической школы над характером персонажа, возникает предположение о почти единственном возможном направлении этой работы — углублении психологизма. Но только для антипода центрального героя — для бывалого старшины Мохнакова Астафьев выбирает ожидаемый вектор развития: в окончательной редакции этот образ «теплее», биография детализирована, причина гибели опредмечена — сифилис. Пусть редко, но не только перед смертью, как в первой редакции, приходят к этому персонажу воспоминания о семье, смиряются его жестокость и высокомерие в отношении к юному и романтически настроенному командиру (исчезают оскорбительные «Оглодыш!», «Мокрощелкой надо было родиться — не путался бы в ногах у фронтовиков»)³.

С главными героями все по-иному. Так «в первых вариантах повести главная героиня, по имени Люся, имела точную биографию, — комментирует сам В. П. Астафьев, — даже мужа

¹ Астафьев В. Повести о моем современнике. М.: Молодая гвардия», 1972. С. 557–662.

² Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Т. 3. Красноярск, 1997. С. 5–140.

³ Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Повести о моем современнике. М., 1972. С. 586.

имела и любовника, немецкого генерала, — все имела и была совершенно упрощена, бесплотна, неинтересна...»¹. В последней редакции все эти вполне конкретные детали трагической женской истории исчезают, нарастает обобщенность судьбы, которая достаточно отчетливо проявляется в трансформации портретной характеристики². В варианте 1972 года портрет Люси выглядел так: «И было в ее лице что-то как будто недорисованное, подкопчено лампадками или лучиной деревенской, проступали отдельные лишь черты лика. Она чувствовала взгляд на себе и покусывала припухлую нижнюю губу. Подбородочек у нее, как у белки, маленький, нос ровный, с узенькими раскрывками и припачкан сажей. Глаза, в которых метался свет, прикрыты кукольно-загнутыми ресницами».

Позже Астафьев убирает снижающие детали, через вариативные, углубляющие образ повторы акцентирует внимание на «древних глазах героини, по которым искрят небесные или снежные звезды». «Из загадочных, как бы перенесенных с другого, более крупного лица глаз этих, не исчезало выражение покорности и устоявшейся печали». Это замечание делает очевидным сходство женщины с иконописными изображениями, сходство, символизирующее ее судьбу, идеализирующее характер.

Также более сложным станет первоначально концептуально-однозначный образ лейтенанта Костяева — героя, развивавшегося от заложенного в имени «Борис» намек на благочестие, способность к чистой христианской любви.

Третье (формальное) направление редактирования обнаруживает себя многократно:

¹ *Ростовцев Ю.* Виктор Астафьев. С. 453.

² Происходит это несмотря на существование прототипа — женщины, о которой Астафьев не смог забыть до конца своих дней. В воспоминаниях З. Палиевой есть такой фрагмент: «Глянув на одну из докладчиц (это была преподавательница литературы из лесосибирского педучилища с темой любви в «Пастухе и пастушке»), Виктор Петрович схватил меня за руку и чуть не вскрикнул вслух «Как она похожа на Люсю! Откуда она? Я должен с ней поговорить!» И он, насколько мне известно, не поленился съездить на север, найти поразившую сходством с его героиней учительницу и поговорить по душам. А я убедилась в автобиографизме «Пастуха и пастушки» — любимого детища Астафьева — и в романтичности его натуры» — *Палиева З.* «Поэт в России больше, чем поэт». И открой в себе память... Красноярск, 2008. С. 148.

— в возникновении эпиграфов, предваряющих каждую главу, диалогизирующих повествование (главе первой под названием «Бой» были предпосланы слова из разговора, услышанного на войне, главе «Свидание» — строчки из Я. Смелякова, «Прощанию» — четверостишие из лирики вагантов, заключительная глава «Успение» открывалась фрагментом из сонета Петрарки);

— в более тщательной проработке сильных позиций глав, в усилении вступительных фрагментов к большинству из них (например, исходный вариант начала главы «Бой»: «Просекая тучи снега и тьму, мелькали вспышки орудий, и под ногами невидимая качалась и дрожала земля. Орудийный гул опрокинул земную тишину, ударил землю под самый дых, и она растревожено шевелилась вместе со снегом, с людьми, проникшими к ней грудью»; отредактированный: «Орудийный гул опрокинул, смял ночную тишину. Просекая тучи снега, с треском полосая тьму, мелькали вспышки орудий, под ногами качалась, дрожала, шевелилась растревоженная земля вместе со снегом, с людьми, проникшими к ней грудью».

— в удвоении финальной сцены похорон — в первой редакции похоронила героя сердобольная нянечка на глухом приуральском полустанке, во втором — чтобы избавиться от трупа, мрачный товарный вагон кто-то неведомый отцепил в степи, а предал тело земле, избавляясь от страшного запаха тления, равнодушный пьяница-сторож;

— в до конца реализованном стремлении, как писал сам Астафьев, «перебрать», «перенюхать, как ниточку свить, и сквозь пальцы пропустить» каждое слово, чтобы в конце концов возник невероятно «плотный» текст, в котором абсолютно точно найденные, незаменимые слова обрели бы свое единственное место.

Все эти разнонаправленные, разномасштабные перемены затрагивали многие уровни сюжетостроения и, как нам представляется, были вызваны отнюдь не традиционным стремлением к художественному совершенству, но сознательной перефокусировкой сюжета, изменением акцентов в его мотивной структуре.

В первой редакции ведущим повествовательным мотивом в полном соответствии с жанровым определением был

любовный, который усиливался вставными сюжетами, кольцевой композицией, частичным слиянием с мотивом противостояния жизни и смерти, завершившимся в классическом, тургеневском ключе, в духе финального кладбищенского пейзажа из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», символически утверждавшим неодолимую силу любви.

В последней редакции идея, объединяющая разные элементы сюжета, претерпевает принципиальные изменения. В батальных картинах, в главной любовной истории, во вставном сюжете о пастухе и пастушке, в кольцевом пейзаже, обрамляющем событийное повествование, появляются новые акценты. Композицию, структуру, стилистику, образную систему теперь «держит» мотив смерти через явное доминирование художественного концепта «смерть». Мотивная переориентировка, изменившая художественную картину мира, хорошо представлена в финале известного публицистического отступления о матерях.

Первая редакция:

«И бесконечны на земле муки матери! Создательницы всего живого и святого! — зачем вы покорились дикой человеческой памяти и примирились с насилием и смертью? Ведь больше всех, мужественней всех страдаете вы в своем первобытном одиночестве, в своей звериной и священной тоске по детям! Нельзя же тысячи лет очищаться страданием и надеяться на чудо. Вы рождаете жизнь, а над миром властвует смерть».

Последняя редакция:

«Матери, матери! Зачем вы покорились дикой человеческой памяти и примирились с насилием и смертью? Ведь больше всех, мужественнее всех страдаете вы в своем первобытном одиночестве, в своей священной, звериной тоске по детям. Нельзя же тысячи лет очищаться страданиями и надеяться на чудо. Бога нет! Веры нет! Над миром властвует смерть!»

Очевидно изменение интонационного рисунка фрагмента — смещение и эмоциональное усиление кульминации — «*Бога нет! Веры нет! Над миром властвует смерть!*». Трансформация синтаксической структуры периода делает заключительное утверждение категорическим. В последней редакции оно звучит, как приговор. В первой — существовало противопоставление, которое воспринимается как намек на вечно продолжающуюся борьбу жизни и смерти.

Концепт «смерть» в русской культуре имеет сложнейшую структуру: связан с разнообразными представлениями о смерти как о событии, но с вполне определенным образом и функционирует в не менее определенном метафорическом, символическом ряду. Существительное «смерть», представляющее понятие, связанное с концептом, сохранившееся во всех славянских языках, если верить самому авторитетному до сей поры этимологическому словарю М. Фасмера, возникло в праславянскую эпоху. Зафиксированное впервые в Остромировом евангелии, изначально оно было логическим продолжением понятия «жизнь», так как смерть — это «прежде всего конец жизни», «смерть — это и достижение человеком его жизненной цели <...>, свершение всех его земных деяний, а потому окончание его жизненного пути», — утверждает Т. И. Вендина¹. Но Астафьев трансформирует существующее концептуальное пространство. Трансформация начинается с дробления представления о смерти на войне. Сначала в повести возникает *мучительная и бессмысленная* смерть, на которую обречены солдаты и офицеры окруженной немецкой группировки. Эта смерть находит объяснение из уст уже упоминавшегося героя-двойника повествователя: разучились крестьянствовать, *одичали без земляной работы* — подчинились идее войны. Напоминаем, что подобная «крестьянская» мотивировка воинственности звучала уже в повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы».

Смерть такого вояки не дает права даже на последнее пристанище, поэтому, когда один из бойцов после похорон своего кума яростно выдергивает три тополевых креста, уже проросших над немецкими могилами на украинском кладбище, этот жест непощения не только никем не осуждается, даже не обсуждается. С молчаливого согласия всех наблюдающих эту страшную сцену солдат несостоявшихся завоевателей лишают права на *тополевый* крест. Прилагательное «*тополевый*» в данном случае не логическое определение, но эпитет, потому что тополь — дерево, дарившее древним славянам надежду на бессмертие, в него, по поверьям, могла переходить после смерти душа человека. Вот героиня после ухода любимого по праву, логично и естественно

¹ Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М.: Индрик, 2002. С. 223.

остается в домике под двумя тополями. «Одичавших» под «просишими» тополями Астафьев оставить не мог. Не менее важно, что кладбище, которое громит солдат, огорожено терновником. Терновник — древний оберег и напоминание о «венце терновом» — символе мучений, принятых ради будущей жизни Спасителем, знак сакрального пространства, принимающего человека после многотрудного жизненного пути. Погибшие вражеские солдаты этого пристанища лишаются осознанно.

Кроме того, война пытается приучить человека и к восприятию смерти как обыденного, привычного прекращения физического существования. После боя, готовясь к следующей атаке, из трупов бойцы могут соорудить бруствер, спокойно делят трофейные галеты и спирт, при необходимости раздевают убитых, чтобы закрыть от мороза раненых. Примерно так реагируют на смерть вороны и волки. Дикий инстинкт самосохранения заставляет собаку Люсиного постояльца сожрать своего хозяина после его гибели. Астафьеву это фоновое событие необходимо, чтобы напомнить об уникальности человеческой души, поднимающей человека над животным, и выявить причины гибели героя, после долгого сопротивления все же подчинившегося власти смерти.

И наконец, с фигурой старшины Мохнакова связана долгожданная для его изношенной души смерть — избавление, смерть — месть, к которой сам Мохнаков, присвоив право палача, приговаривает фашистов. Но его отношение к смерти настолько неестественно для традиционного сознания, что необходима тончайшая психологическая нюансировка, ради которой Астафьев в окончательной редакции уточняет мотивировку поступков и состояний именно этого героя. И только на первый взгляд вследствие этих уточнений старшина перестает быть фигурой апокалипсической¹.

Три отношения к смерти на войне стягиваются, объединяются двумя персонификациями смерти, отменяющими фольклорный образ «костлявой и безобразной старухи с косой»². В начале

¹ В девятой главе Откровения св. Иоанна Богослова в описании Апокалипсиса есть такие слова: «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (Откр. 9, 6).

² Толстая С. М. Смерть // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: РАН, Ин-т славяноведения, 1995. С. 360.

первой главы Астафьев одушевляет войну, олицетворяя ее символы: мечущиеся танки, выкатившиеся на взгорок «катюши», присевшие *на лапах перед прыжком* машины. Потом мы узнаем смерть в громадной фигуре горящего немецкого солдата, напоминающего и ангела бездны Абаддона, и страшное пещерное существо с дубьем в длинных когтистых руках одновременно: «Огромный человек, шевеля громадной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался, нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша все на своем пути железным ломом. Сыпались люди с разваленными черепами, торной тропой по снегу стелилось, плыло за карающей силой мясо, кровь, копоть».

Обе персонификации отличаются от ограниченной в своем могуществе фольклорной. Они масштабны, всеильны и неуклонно присваивают все пространство. После их появления все смерти — фрагменты одной мозаики, изображающей «*свето-переставление*» (Астафьев часто целенаправленно использовал диалектный вариант существительного «*светопре-ставление*») — эпоху переставления света, перевернутого мира, не способного удержать, сохранить свет — символ жизни.

На эту идею «работает» и стилистическая правка, в результате которой возникают эсхатологические признаки — знаки совершающегося Апокалипсиса: исчезнувшее солнце, огонь и кровь, люди, принявшие облик зверя. Эти знаки становятся основанием для эсхатологического метафорического определения созданного пространства — «*геенна огненная*», «*адово столпотворение*», методически усиливаемого постоянно возобновляемыми деталями, которые с языческих времен существовали в ассоциативном поле смерти (*холод, черный снег, «бредовая темень», «сонно укутывающая все вокруг снеговая муть*»).

Окончательно семантика организующего мотив смерти концепта проясняется на фоне антитезы «жизнь-смерть», связанной с любовной сюжетной линией. Ассоциативное поле концепта «жизнь» в повести создают свет, музыка, заря, вода, чистота, тепло, цветы. Существование этих ассоциаций связано, в первую очередь, с героиней. Яркий свет в передней ее хаты; тепло и чисто; половичок, расшитый украинским орнаментом, как напоминание о природном многоцветии мира, оберег от пустоты, которая в любой момент может быть «освоена» смертью; мазанный земляной пол и цветок с двумя яркими

бутонами, даром что сделанными из крашенных стружек. Возвращаются свои, и женщина с радостью, с готовностью растапливает печь, приглашает солдат, как гостей, на чистую половину, кормит и обстирывает их. Астафьев в обеих редакциях замечает, что она растапливает печку за секунды прогорающей соломой и веточками акации, от которых идет *сухой струйный жар*. Символичность акации, как мы уже отмечали в булгаковском разделе, амбивалентна: с одной стороны, это знак избранничества, с другой — в христианских представлениях белая акация — напоминание о бессмертии души. Герои, обогретье теплом сгорающей акации, избраны для награждения любовью, давшей им надежду на преодоление смерти. Этот символ поддерживается, развивается, усиливается в окончательной редакции еще одной значительной деталью. Когда влюбленные подчиняются своим чувствам, им кажется, что в небе над их головами зажигаются звезды, *робко протыкающие небесную мглу или в высь поднявшуюся и никак не рассеивающуюся тучу порохового дыма*. Русская литература постоянно использовала этот прочно укрепившийся в национальном сознании христианский символ: звезды — окна в светлом Божьем тереме, зажигаемые для каждого человека в момент его рождения¹: «Народится человек, и ангела нового посылает Бог стеречь от греха напрасного — наносного, от ухищрений нечистой силы дьявольской.

¹ Происхождение этого символа связано с рассказом из Евангелия от Матфея, в котором описывается то время, когда в Вифлееме родился Иисус, Иудеей правил царь Ирод. Пришедшие к нему с востока волхвы сказали, что видели в небе зажегшуюся яркую звезду и поняли, что родился Царь Иудейский. Встревоженный Ирод спросил у первосвященников, где родился Иисус. Они объяснили, что, по пророчеству, Христос родился в Вифлееме. Тогда Ирод, тайно призвал волхвов, послал их в Вифлеем разведать о младенце. Принесшие младенцу богатые дары волхвы пришли на место его рождения, ведомые его звездой. См.: *Буслович Д. С.* Библейские, мифологические, исторические и литературные образы в произведениях искусства. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа «Папирус», 1995. С. 243–245. В русской традиционной литературе этот образ использовался многократно. Так, у старшего современника Астафьева А. Яшина есть такие строчки:

*Мы с детства верили примете,
Что в миг, когда звезда зажглась,
В какой-нибудь избе на свете
Душа святая родилась.*

(Яшина Н. Кто такой Яшин // Литературная газета. 2008. 9–15 июля. С. 15).

Прорубит ангел новое окошечко из Божьего терема, сядет у него и смотрит, глаз не спускаючи с доверенного его попечению сына земли... Умер человек, захлопывается ставнями окно, падает и его звезда с выси небесной на грудь земную»¹. Любовь прояснила затянутое мутью и пороховыми тучами окошко, на землю прорвался свет и герой вспомнил сиреневую, «простенькую такую, понятную» музыку. В данном случае цветообозначающий эпитет утрачивает языковую семантику — музыка не имеет определенных, общепринятых коннотаций, а ассоциации, которые вызываются эпитетом «сиреневый», отличаются тонкостью, почти неуловимостью, сиюминутностью: *сиреневые сумерки, сиреневый туман, сиреневый дым*. По шкале «теплый–холодный» этот цвет ближе к холодным, но ни горестью, ни со страхом, ни с презрением, ни с гневом он не соотносим, как, впрочем, не соотносим с радостью или удивлением. Это известное с XVII века обозначение рожденного живой природой цветового оттенка различается только людьми творческими, художественно развитыми, одаренными, чувствующими, тонко реагирующими на состояние мира. Сиреневую музыку у Астафьева слышит потомок декабристов Фонвизиных и сын учительницы литературы, унаследовавший высокое, трепетное и требовательное отношение к жизни, любовь к литературе, чувство слова. Музыка из прошлого на войне превращается для него в символ все еще сохраняющегося живого разнообразия мира, в символ любви, сотканной из мельчайших нюансов, чувств и состояний и уничтожаемой тотальной властью смерти.

Прикоснувшись к тайне любви, герой очнулся от ставшего привычным военного онемения, содрогнулся от крови и испугался за свое беззащитное чувство. Этот страх почувствовала женщина. На ее встревоженность любимый отвечает старинной пословицей, выросшей из древнеславянской легенды о больном, в глаза которого пытается заглянуть смерть: если больной, поймав ее взгляд, вздрогнет — верный знак победы смерти. Пословица гласит: *На смерть, как на солнце, во все глаза не поглядишь...* Герой *вздрогнул*, с этого момента начался процесс его умирания. Он почувствовал, что смерть, завоевавшая

¹ Грушко Е., Медведев Ю. Словарь славянской мифологии. Н. Новгород: Русский купец, Братья славяне, 1995. С. 108.

все окружающее пространство, победила его, победила любовь. С этого момента сентенция «*В мире правит смерть*» выражает абсолютную истину. Территория сопротивлявшейся доселе человеческой души истаивает, душа начинает медленно переходить во власть самой страшной завоевательницы, подчинившей себе обе воюющие стороны.

Долгий и сложный процесс перехода завершается в сцене физической смерти персонажа, которую Астафьев переписывал много раз. Самое важное, на наш взгляд, изменение — исключение из текста значительного пейзажного фрагмента. В результате, если в первой редакции Борис уходит при свете солнца, то есть он прощается с миром, наполненным животворящим солнечным светом, то во второй — при грозových всполохах, вечером, на фоне апокалипсического пейзажа. Кроме того, в повествовании возникают детали, которые вызывают пусть отдаленные, но все же прозрачные ассоциации с мученической кончиной и искупительной жертвой Иисуса Христа, исчезают детали, эти ассоциации отменяющие. Например, в первой редакции санитарка видит на лице умершего *чуть заметную, потаенную улыбку*, в последней — стилистически сниженное, почти разговорное уточнение к высокому эпитету, робко отодвигающее намек на Христа, снимается.

В последней редакции Астафьев пытается задержать, остановить своего героя: отчетливо удваивает сюжетные ходы, чтобы подсказать окружающим средства спасения; с помощью выздоравливающего госпитального соседа указывает на природные источники жизни; напоминает о матери и о любимой — мужчину должно удерживать чувство ответственности за них. Но, впадая в ярость, страдая от обид и несправедливости, Борис все-таки уходит. Не принимает выстывания ожившего фронтовика «*На пашино!*». Безусловной ценности человеческой жизни и природной необходимости жить для него больше не существует.

В редакции 1989 года описание погребения героя заканчивается жестом пьяного станционного сторожа, который *спьяну, спутав ноги с головой, вбил топором свое изделие (некое подобие надгробного памятника–пирамидки. — Н. Ц.) в глиняные комки в головах покойного, бездумно закрыв его лицо от солнца.*

Но именно последние трагические жесты заставляют воспринимать смерть как очистительную жертву, позволяющую надеяться на возрождение после Апокалипсиса. В народном, основанном на православной эсхатологической концепции представлении Апокалипсис после очистительной бури, следующего за этой бурей момента покоя, предполагает акт творения. «Кончина сего мира будет не собственно уничтожением, а только обновлением земли», — утверждал св. Андрей, архиепископ Кессарийский (V век), создатель главного руководства к толкованию Апокалипсиса¹. Двадцать первая глава «Откровения» Иоанна Богослова начинается со слов: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21, 1).

И у Астафьева в какой-то момент в сознании героини, как в космогоническом мифе, бескрайнее степное пространство, которому теперь принадлежит ее любимый, покрывается водой. Это последняя фаза Апокалипсиса, после которой предоставляется человеку и человечеству возможность воскресения. Для автора «Пастуха и пастушки» эта возможность зависит не от Бога, ее дает женщина-земля, *старчески потрескавшаяся*, покрытая провололочником, татарником, полынью, чернобылом. В последней редакции в перечислительных рядах в логически сильной постпозиции непременно оказывается из всех трав, затягивающих усталую, измученную землю, полынь — трава одиночества, запустения, которой покрываются заброшенные пашни, трава забвения, скрывающая не только доброе, но и злое. В этом надежда. Кроме того, в пейзаже появляется наплывающий из-за солончаков пусть *мертвенный и льдистый*, но все же *свет*. И главное — цветком прорастает могила, к которой так стремилась героиня. Заключительный этот образ — аллюзия на последнюю сказку-быль А. Платонова «Неизвестный цветок», которая поддерживается, усиливается эпиграфом к вступлению — четверостишием из стихотворения Т. Готье «Тайные слияния» (1852), имеющем подзаголовок «пантеистический мадригал». В стихотворении французского

¹ Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. Гл. 1 и 2. Изд. Группа Свято-Троице-Серафимо-Дивеевского монастыря «Скит». [Б.г.] С. 7.

романтика есть такая строчка — «Из праха взмлет красота». У А. Платонова из праха и пыли, из смертных останков, перерабатывая смерть в жизнь, сквозь камни прорвется к свету прекрасный новый цветок. Не Бог, а природа побеждает смерть. Сам Астафьев объяснял заключительную пантеистическую символику кольцевого сюжета сомнениями в силе православия, уже отвергнутого человеком и человечеством. По-видимому, в момент завершения работы над «Пастухом и пастушкой» он верил только в силу божественно мудрой, совершенной, гармоничной и непобедимой природы и надежды на продолжение жизни связывал только с женщиной, способной почувствовать древнюю, материнскую силу земли. Если принять это предположение, то вся сделанная в течение десятилетий правка, приведшая к усилению мотива смерти, будет восприниматься как системная, направленная на реализацию единой, абсолютно четко выраженной авторской идеи, утверждающей победу смерти, и на поиск средств преодоления эсхатологически-трагической предопределенности будущего.

Судя по последней редакции «Пастуха и пастушки», нельзя сказать, что поиск этот был бесплодным. Поздняя проза писателя тем и ценна, что позволяет дать обнадеживающий ответ на самый тревожный вопрос начала нового века, прозвучавший из уст философа и православного публициста С. Чеснокова в 2005 году в день памяти святителя Игнатия Брянчанинова — одного из продолжателей православной эсхатологической традиции в прошлом столетии: «Сумеет ли современный интеллектуальный слой России найти в себе силы вернуться к народному пониманию Апокалипсиса как очистительной бури, всегда заканчивающейся словами — се творю все новое? Сумеем ли мы вернуться к подлинно церковному смыслу покаяния и Великого поста, за которыми следуют праздники Святого Причастия и Светлого Христова Воскресения? Не забудем ли, что Апокалипсис начинается, когда заканчивается Евангелие, когда охладевает любовь...»¹

¹ Чесноков С. Ключ к пониманию // Эсхатологический сборник / отв. ред. Д.А. Андреев, А. И. Неклесса, В. Б. Прозоров. СПб.: Алетейя, 2006. С. 202.

Глава 4. «Городские» прозаики в поисках жанра, героя, смысла бытия

Повесть Юрия Трифонова «Обмен»: экзистенциальные мотивы

В истории мировой философии непосредственными предшественниками экзистенциализма называют Паскаля, Кьеркегора, Унамуно, Ницше, Гуссерля и Достоевского. Но при непредвзятом, неспешном рассмотрении ключевых фактов и событий мировой истории и культуры неминуемо придется согласиться с мнением тех исследователей, которые считают, что экзистенциальная проблематика была предметом художественного исследования на протяжении всего исторического пути человечества. В революционные, переломные, знаковые по тем или иным причинам эпохи стремление к постижению сущности бытия только обострялось. Человек с того самого момента, когда он стал осознавать себя, интересовался проблемами рождения, смерти, любви, отчаяния, вины и раскаяния, то есть проблемами, составляющими существо экзистенции. Теме смерти в этом ряду всегда принадлежало особое место: она оставалась в центре всех религиозных систем, с момента оформления бесконечно волновала литературное сознание. Причина беспримерной актуальности очень проста и точно определена главной героиней повести В. Распутина «Последний срок» старухой Анной: никогда еще никому не удавалось смерть миновать, обойти — всякому, кто однажды родился, обязательно предстоит пережить прощание с этим миром.

Представление наших далеких предков о смерти возникло значительно раньше начала официальной христианизации,

на архаических стадиях развития культуры. Известный современный философ и культуролог С. Налимов связывал первые попытки осмысления смерти с направленностью индивидуального и общественного сознания на постижение алгоритма существования человека. Тайна жизни открывалась жаждущим ее постижения в непрерывном общении с вечно возрождающейся природой, обновляющейся в кажущейся смерти, убеждавшей в том, что жизнь является лучшим достижением беспрерывно развивающейся и безгранично прекрасной вселенной и уже потому не могла и не может быть бесконечной. Основы танатологической архаики не исчезли бесследно в эпоху христианства, не растворились в новом миропонимании, более того, периодически так или иначе актуализировались, как, например, в эпоху Просвещения. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к определению смерти в трактате А. Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии»: «Вопросим паки, что есть смерть? — Смерть есть не что иное, как естественная перемена человеческого состояния. Перемене таковой не токмо причастны люди, но все животные, растения и другие вещества. Смерть на земле объемлет всю жизненную и нежизненную естественность»¹.

Но массовое отношение русичей к смерти на протяжении почти целого тысячелетия диктовалось все же не рационализмом, а православной эсхатологией, имеющей прямую соотнесенность с базовыми идеями христианской этики. Наиболее убедительные тому свидетельства открываются в истории русской литературы, подход которой к теме смерти формировался исподволь, очень медленно, под комплексным влиянием обеих религиозно-философских тенденций, не исключаящем бесспорное доминирование одной, получившей поддержку официальной церкви. Современные исследователи древнерусской литературы утверждают, что впервые мотив смерти возник в повествованиях о княжеской гибели, вошедших в Ипатьевскую летопись. Он был представлен в разных жанрах: в погодных записях, в некрологах и сказаниях, в рассказах и повестях — и отличался жесткой приверженностью к литературному этикету. Вследствие чего во всех этих сочинениях смерть

¹ Радищев А. О человеке, его смертности и бессмертии. СПб.: Питер, 2001. С. 86.

интерпретировалась, можно сказать, достаточно однообразно, с общеэсхатологических позиций: «кончина благочестивого правителя—христианина трактовалась как благо, как обретение вечной жизни; кончина нечестивого правителя мыслилась... как наказание для князя, преступившего христианские заветы»¹.

И далее довольно долго религиозные представления очень эффективно способствовали снижению трагического накала индивидуального переживания темы смерти, которая становится предметом напряженной художественной рефлексии, в конечном итоге к середине девятнадцатого века значительно ослабившей онтологическую составляющую темы. Многоуровневый эсхатологизм художественного мышления «золотого века» — ныне идея общепринятая.

XX век эсхатологию классической эпохи, сложнейшую классическую художественную эсхатологическую топику трансформировал, модернизировал даже в малозначительных деталях. И в конце концов с каждым десятилетием все более активизировавшаяся модернизация обрела разрушительный характер, для некоторых литературных течений и направлений эсхатологическое превратилось в экзистенциальное. На сегодняшний день в отношении литературы и культуры к теме смерти принято выделять несколько почти автономных аспектов. Первый из них — логический аспект, базирующийся на восприятии материалистической точки зрения, усвоение которой предполагает отсутствие рефлексии, отношение к смерти как к явлению абсолютно естественному, а потому и неизбежному (вспомните Радищева). Во втором — социальном — аспекте называют определяющим отношение к смерти людей, вошедших в каждый данный момент своего земного бытия по тем или иным жизненным обстоятельствам в некую социальную группу (например, рядовым солдатам во время военных кампаний именно в силу социальных причин не представляется возможности вдуматься в смерть как явление, осознать чужую смерть как трагическое событие). Проявление психологического аспекта находят в стремлении табуировать страх перед смертью, часто провоцирующем спокойное до неприемлемо циничного, кощунственного

¹ Рудомазина Т. Летописные повествования о княжеской смерти: жанрово-стилевой анализ. Автореферат канд. дис. Елец, 2007. С. 21.

отношения к ней («И пить будем, / И гулять будем, / А смерть подойдет — / Помирать будем!» — одна из самых популярных припевок эпохи «развитого социализма»). Наконец, последний, религиозный аспект проявляется в поддержке уверенности человека в возможном инобытии после физической смерти на основании пантеистических взглядов и убеждений.

Увлечение одним из аспектов может стать определяющим для художественной философии литературного течения или направления. Если на гребне исторической волны оказывается какой-либо литературный «-изм» (модернизм, реализм...), значит, общественный интерес склонен к приятию его художественно-философской идеи, выражающей определенное понимание мира, смысла бытия, предлагающей свое средство от невыносимого для человека страха смерти. В первой половине двадцатого века новые варианты избавления от этого страха особенно активно, в полном соответствии с эпохальными устремлениями искали Платонов, Булгаков, Зощенко, Леонов, искали, опираясь на свежие научные теории, предлагавшие гордым и наивным строителям социализма разнообразные и вполне современные возможности материализации, реализации привлекательнейшей идеи бессмертия. Возможные опоры для утверждения этой идеи без особых исследовательских усилий обнаруживаются в культурной традиции. Так в русских сказках способы достижения бессмертия перечислялись часто, и их было не мало. Определенный набор ритуалов или перечень подвигов, поступков, которые необходимо было осуществить, предлагался неоднократно, равно как и описание стран, мест, достигнув которые, можно было стать бессмертным.

Естественно, фольклорный и литературный опыт художников такого уровня не мог исчезнуть, кануть в небытие бесследно. Его наличие, присутствие в культурном пространстве стало одной из причин эсхатологизма художественного мышления многих писателей — традиционалистов второй половины двадцатого столетия, принявших русские ментальные, сформировавшиеся под безусловным влиянием славянской мифологии и православия культурологемы «жизнь» и «смерть» как очевидно, бесспорно ключевые. Таких художников было немало, и именно они во многом определяли магистральные пути литературного развития. Чтобы убедиться в этом, можно назвать писателей,

чья творческая биография начиналась с интереса к этой теме. Например, «Смерть человека» (1951) — заглавие первого рассказа одного из основоположников «прозы лейтенантов» В. Быкова. Эсхатологический мотив стал организующим в топике повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» (1971) — первой из получивших абсолютное признание всесоюзного читателя (о чем мы уже писали выше подробно). Смерть стала главной героиней «Последнего срока» (1970), произведения, с которого начался «классический» период в творчестве В. Распутина. Проблемно–тематически в этот ряд вполне встраивается ставшая знаменитой повесть Ю. Трифонова «Обмен» (1969), в которой смертельная болезнь матери главного героя инженера престижного НИИ, тридцатисемилетнего Виктора Георгиевича Дмитриева — событие сюжетобразующее. Но критика упорно уходила от создания такого литературного ряда, молчаливо таким образом настаивая на внеэсхатологичности, социологизированности художественного сознания одного из ведущих прозаиков–традиционалистов. До сих пор «фигура ухода» мотивировалась примерно так: «Мир Трифонова абсолютно безрелигиозен. И там, где он затрагивает тему смерти, всегда обнаруживается некая тревожащая смысловая невнятица»¹.

С первой частью литературно–критической оценки не поспоришь, а вот вторая требует очень серьезных уточнений. Она нуждается в реинтерпретации, так как основана, как нам представляется, на чрезвычайно важном, историко–литературном, историко–культурном факте. Ощущение «невнятицы» было продиктовано несколькими особенностями повествования. Среди них отсутствие традиционных эсхатологических знаков в тексте повести, внеэсхатологичность сознания центральных персонажей и одновременно неподчиненность их рефлексии советской, идеологически ангажированной доктрине бессмертия человека, основанной на святой уверенности в возможности по окончании земного срока перевоплотиться в «пароходы, книжки и другие долгие дела»².

¹ Крылова С. Смерть и вина в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь» // Историк и художник. 2006. № 4 (10). С. 83.

² Маяковский В. Товарищу Нетте пароходу и человеку // Маяковский В. В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1973. С. 111.

Самая значительная, содержательная в этом смысле очевидность — отсутствие каких-либо эсхатологических переживаний у главного героя повести, тридцатисемилетнего инженера с «говорящим», символическим именем Виктор Георгиевич Дмитриев. Своего героя горько-иронично Трифонов «устраивает на работу» в ИМКОИН — Институт международной координированной информации. Он попадает в поле зрения в тот самый момент, когда получает «информацию» о смертельной болезни матери, испытывает вызванное этим известием хорошо продуманное, просчитанное давление «умеющей жить» жены и мучается не столько от горечи надвигающейся угрозы ухода самого близкого человека, сколько от неотвратимости неизбежной суеты по обмену двух комнат в коммуналке на отдельную квартиру для собственного семейства.

Вот эта страшная для традиционного гуманистического сознания специфика содержания переживаний героя — предмет художественного исследования. На начальном этапе, на первых страницах повести эти переживания не вызывают ни удивления, ни недоумения, ни вопросов. В первые дни угроза смерти самого родного человека пробудила в душе Дмитриева воспоминания о прошлом, о детстве и юности, и вполне естественное для инфантильного героя сентиментальное сожаление по поводу безвозвратной, окончательной утраты этого прошлого. Было даже мгновение, когда Дмитриева потянуло в родные места, на любимый речной откос. Под давлением надвигающейся трагедии герой вдруг начал различать, не осознавать, но различать уже случившееся, уже произошедшие события. Он заметил и осознал, что его родовое гнездо разрушено, что знакомое с детства пространство неузнаваемо изменилось, «олукьянилось» (Лукьяновы — фамилия практичных, идеально приспособленных к новой действительности родителей жены Дмитриева, под руководством которой и протекает его сегодняшняя жизнь, нацеливаемая на удовлетворение исключительно материальных потребностей супруги). Главный результат «олукьянивания» — исчезновение (абсолютно трифоновское определение, которое будет вынесено в заголовок одного из последних его романов) родительского гнезда — поселка с символическим названием поселок Красных Партизан. Размышляя над случившимися переменами, герой вполне естественно и логично

вспоминает вытесненное из этого пространства «племя», исчезнувшее вместе «со своим бытом, разговором, играми, музыкой», «племя», из которого вышел он сам, которому принадлежал его дед, родители и от которого остались только посаженные отцом сорок лет назад липы и березы (с. 33)¹.

Писатель все делает для того, чтобы разбудить человеческое сердце, душу, подвести Дмитриева к восприятию смерти матери как последнего события в цепи вдруг обнажившихся перед ним не только лично значимых, но и исторически важных, исторически – катастрофических исчезновений. Именно для этого он не просто пробуждает ранние воспоминания, но демонстрирует их контрастность по отношению к нынешней ситуации. Выбрав наиболее очевидные проявления этой контрастности и самый действенный способ пробуждения души – через природные ассоциации, он просто заставляет героя обратить внимание на изменения в пейзаже. Но у Дмитриева не оказывается необходимых сердечных запасов, внутренних возможностей, чтобы, хотя бы под влиянием трагических обстоятельств, сделать первый шаг на пути самопознания (на возможность приближения к постижению истины Божественного существования не единого намека нет). «И если этой происходит со всем, — утешает он себя, — даже с берегом, с рекой и травой, — значит, может быть, это естественно и так и должно быть?» (с. 36) — пытается обнаружить хоть какую-то зацепку, возможность пусть для минутного самоуспокоения. Очевидно, что этот фрагмент так и не получившего развития диалога с самим собой не имеет никакого отношения ни к системной дохристианской танатологии, ни, тем более, к эсхатологии. Мысль о неизбежности биологической смерти не находит выхода к проблемам нравственным и духовным, слабый намек на которые, едва проступивший в сознании героя в отцовском саду, уничтожается многочисленными сугубо практическими волнениями и надобностями.

По привычной логике, происходящее в той или иной форме должно было спровоцировать хотя бы кратковременные, мгновенные апокалиптические переживания — наиболее очевидное

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Трифонов Ю. Обмен // Трифонов Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986, — с указанием страниц в скобках.

проявление эсхатологизма. И тут действительно художественные детали — намеки обнаруживаются достаточно легко: все события, описанные в повести, происходят осенью, все перемещения Дмитриева происходят в дождливую погоду... Но авторские усилия и здесь напрасны — апокалиптический пейзаж, на фоне которого Дмитриев от бывшей любовницы едет к смертельно больной матери пародиен: «Небо было в тучах, располагавшихся слоями — наверху густело что-то неподвижное, темно-фиолетовое, ниже двигались светлые, рыхлые тучи, а еще ниже летела по ветру какая-то белая облачная рвань вроде клочьев пара» (с. 32).

И это еще не все и не самое удручающее. В конце концов городскому жителю по определению не принадлежит ни время, ни пространство. Пугающе отрывочны, фрагментарны, обеднены переживания героя, ассоциирующиеся с личной эсхатологией, которая в православной традиции определяла, задавала уровень и качество размышлений человека, оказавшегося перед лицом смерти. В сознании «неудивительного» Дмитриева (так незадолго до собственной кончины охарактеризовал дед своего взрослого внука) личноэсхатологическая проблематика не актуализируется. Герой Ю. Трифонова, оказавшись в критической ситуации, с ужасом понимает, что смерть другого человека для него не является, не может стать предметом рефлексии, потому что у него есть представление только о жизни, т. е. есть, как он сам говорит, знак жизни — счастье, за отсутствием этого знака — пустота, которая в принципе не может вызывать никаких эмоций, переживаний. Ведь совсем не случайно фабульно «удваивается» ситуация потери. Трифонов фиксирует внимание читателя на вроде бы случайных и малооправданных при данных жизненных обстоятельствах воспоминаниях героя о его собственных мыслях, заботах во время похорон любимого деда. Тогда, в церемониальном зале крематория Дмитриев все время думал, как бы не забыть припрятанный от возможных осуждающих взглядов за колонной портфель с банками сайры. Несколько лет спустя, когда мать доживает последние недели и месяцы, он страстно озабочен добыванием денег и поиском обходных путей для быстрого оформления квартирообменных документов. Этот событийный параллелизм для Трифонова чрезвычайно важен — оба случая переживаются героем

только как житейские, социально экстремальные, несмотря на то что с современной, общепринятой точки зрения, с изложения которой мы начали, оснований для ограниченного, жестко социологизированного отношения к смерти как к социально значимому событию в данном случае нет. Неизлечимая болезнь Ксении Федоровны Дмитриевой, бескорыстной идеалистки старой интеллигентской закалки, воспитавшей двоих детей, по всем законам и правилам, исходя из общечеловеческого опыта, должна глубоко переживаться, как минимум, этими самыми детьми. Но и единственный сын, и, как казалось, любящая дочь оказываются неспособными на ожидаемые от них переживания. И для Лоры, сестры Дмитриева, планы ее мужа очень скоро оказываются важнее происходящего с матерью, и она найдет необходимые аргументы, чтобы отправиться в очередную командировку.

Причем, Трифонов, выстраивая персонажные ряды, показывает, доказывает, подчеркивает, что Дмитриев — не страшный «монстр», не исключительная фигура. Его товарищ, милейший до появления усложняющих и его жизнь обстоятельств Паша Сниткин, сочувствие и проникновенность которого «имеют размеры, как ботинки и шляпы» (с. 19), без малейших колебаний, легко уравнивает «по весу» смертельную болезнь матери товарища и переход собственной дочери в новую музыкальную школу. Второй сослуживец, образцово деловой и потому снисходительно высокомерный по отношению к Дмитриеву Невядомский не считает нужным тратить эмоции и силы даже на этикетное сочувствие. Он прославился среди сотрудников престижного института тем, что в сходной ситуации успел за три дня до смерти тещи оформить обмен, сделать по требованию ЖЭКа ремонт в старой квартире и переехать. К моменту «консультации» с Дмитриевым он пребывает в состоянии абсолютного довольства и вознагражден всеобщим почтением за разворотливость.

На первый взгляд кажется, что примерно так было и в русской классической литературе: смерть высветляла нравственное состояние героев или, наоборот, проявляла их «душевную недостаточность». Перед лицом смерти неизбежно прожитая жизнь получала неотменимую морально — нравственную оценку, то есть мотив смерти выполнял отчетливо аксиологическую функцию. У Трифонова в конечном итоге принципиального изменения художественной функции мотива смерти вроде бы

не произошло, отношение к смерти осталось одним из главных критериев оценки человеческой личности.

Но, нам представляется, что в данном случае принципиальна важна суть перемен, произошедших в структуре мотива смерти, вызвавших его не функциональную, но содержательную, качественную деформацию или модернизацию. В мирное, сытое, благополучное время, без каких-либо очевидных оснований смерть превратилась в событие исключительно социальное, сопровождающееся потребностью в определенной последовательности общественно значимых, общественно востребованных, исключительно материальных жестов. Дмитриеву надо заплатить за лекарства, за организацию похорон и поминок, надо получить необходимые справки, чтобы прописаться-выписаться, нужно выйти на хорошего маклера, потом необходимо раздобыть денег на переезд, на ремонт, на новую мебель. Среди этих надобностей была только одна душевно затратная — надо было как-то сказать матери о необходимости переезда. Трифонов совсем не случайно очень подробно воспроизводя всю цепочку событий, которые предшествуют смерти матери, начинает с необходимости мучительного разговора героя с матерью и с сестрой. Но эта преграда достаточно легко обходится, преодолевается в самом начале. А вся последующая кипучая деятельность направлена на все остальные, исключительно формальные надобности, ставшие в конечном итоге более значительными.

При установившейся, при определившейся направленности жизни в душе героя не обнаруживается места для эсхатологических переживаний вполне естественно и вполне нормально. И из многочисленных деталей, символов, мельчайших нюансов возникает убежденность, что разрушили основу, базу этих переживаний претендовавшая на старт с нулевой отметки новейшая история и только что сформировавшиеся принципы сосуществования в пределах нового, городского социума, уничтожавшие, видимо, достаточно последовательно, ощущение человеческой общности, духовные и родственные связи. Дмитриев впервые в жизни испытал «чувство отрезанности» после похорон деда, а после смерти матери окончательно с этим чувством примирится.

Казалось бы, в художественной философии самой знаменитой повести Ю. Трифонова произошло локальное изменение — из мотива смерти писателем была исключена эсхатологическая

составляющая. После Платонова и Зощенко в этом нет ничего удивительного, произошедшее вполне логично. Но традиционный литературный мотив обрел специфическое, отчетливое и абсолютно новое по своему качеству экзистенциальное звучание, благодаря которому Трифонову удается достаточно убедительно представить анатомию души горожанина советской эпохи, души, в которой не осталось места для идеалов «монстров», как называет жена Трифонова членов его семьи, для традиционных ценностей, не осталось потребности во возвращении человеческих, дружеских, родственных, любовных взаимоотношений. «Монстры» — романтики революционной эпохи исчезли, не оставив за собой никого, уступив принадлежащее им жизненное пространство Лукьяновым. Родственность воспринимается новыми хозяевами жизни как отягчающее эту жизнь обстоятельство, забота о детях ограничивается добычей дополнительных метров жилой площади, отношения со стариками — раздражением от неизбежности их присутствия. По сути, Трифонову удалось зафиксировать рождение культуры симулякров, не испытывающей потребности в духовно затратной эсхатологии, сознательно ограничившей себя экзистенциалистскими подходами к жизни и смерти. Для Лукьяновых и их потомков переживания распутинской старухи Анны просто не существовали, для читателей Трифонова сюжет прощания обладал ничтожным, если не нулевым эстетическим потенциалом.

Без этого подлинно художественного открытия Ю. Трифонова сегодня трудно уяснить и мотивировать логику постмодернизма, взявшего на вооружение выросшие на дискредитации материалистического мировоззрения популярные в Европе идеи Ж. Ф. Лиотара и Ж. Бодрийяра. Постмодернисты бились над проблемами, разрешенными трифоновскими персонажами, попытались окончательно отменить не только личную, но и общую эсхатологию. С их точки зрения, даже по поводу Апокалипсиса не стоит рефлексировать, ибо виртуальный вариант мировой катастрофы уже в прошлом человечества. Но им так и не удалось глубже разработать затронутые Трифоновым проблемы, создать убедительную художественную модель сознания цивилизованного человека второй половины завершившегося тысячелетия, дочь которого, по натуре своей наверняка Лукьянова, стала типичной героиней нового столетия и новой литературы.

«Пятьдесят лет в раю» Руслана Киреева: документ в автобиографическом повествовании

В русской «городской прозе» прошлого столетия очень мощно представлен автобиографический жанр, напрямую связанный с изображением процесса духовно–нравственного развития личности героя (alter ego автора) и ориентированный на осмысление прошедшего с точки зрения настоящего, понимание «я–вчерашнего» с позиции «я–сегодняшнего», это «последовательное описание человеком событий собственной жизни»¹. Именно так и выстраивается роман Руслана Киреева (р. 1941) «Пятьдесят лет в раю» (2005–2007) — это воспоминание своего прошлого (прошлого героя), запечатление этапов собственной судьбы, «самостоянье» и «самовызревание» автобиографического персонажа².

Между тем первостепенную и принципиальную особенность повествования Киреева составляет то обстоятельство, что он прослеживает путь становления не личности *человека*–автогероя, но автогероя–*писателя*. Принадлежность авторского персонажа к литературной среде — существенная и важнейшая грань произведения. По мере восприятия текста становится очевидным, что стержневую проблемно–тематическую ось наррации формирует тема творчества, тема «звания» и призвания писателя, его места в литературном содружестве и значимости его художественного наследия. Для автогероя Киреева литература, принадлежность к литературной среде, дар творческого созидания — это рай, словообраз которого и оказывается вынесенным на титульную позицию создаваемого художественного произведения.

Киреев берет за основу собственного романного заглавия уже существующую (интертекстуальную) формулу А. А. Игнатъева — «Пятьдесят лет в строю»³, то есть в собственном

¹ Романова Г. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. колл.: М. Л. Гаспаров, С. И. Кормилов и др. М.: Интелвак, 2001. С. 15.

² См. подробнее: Богданова О. В., Ван Ц. Стратегии автобиографической наррации в современной русской прозе. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. 145 с.

³ Игнатъев А. Пятьдесят лет в строю: в 2 т. М.: Госиздат (Образцовая тип. им. Жданова), 1950.

автобиографическом повествовании отталкивается от автобиографической прозы известного русского военного деятеля и советского дипломата, вероятно (и, несомненно) произведшей на него сильное впечатление. Сопоставление (я // Игнатъев, «...в строю» // «...в раю») важно Кирееву, чтобы изначально обозначить писательскую миссию как высокую и граждански ориентированную. Замена оборота «в строю → в раю» уже не вызывает сомнения, а словосочетание «вхождение в рай» обретает свою правомочность и метафорически выстраивает новую параллель: литература // рай. Логика повествования Киреева формирует мысль о писательском предназначении, о причастности к литературе. Именно этим и определяются временные рамки повествования: от первой публикации — 1958-й год, до последней — 2007-й, пятьдесят лет. «Круглая цифра» — 50 — окольцовывает повествование Киреева, предопределяет замкнутость композиционной структуры романа.

Писательская грань характера Киреева — автора заставляет его исходно определить для реципиента и другую особенность композиционного построения текста, его поглавное членение. Каждая глава, с одной стороны, описывает события «пятидесяти лет в раю», с другой — дополняется Киреевым литературным портретом того человека, который, с точки зрения автора, оказал сильное влияние на формирование героя в изображаемый период. По словам автора, такой портрет должен быть дан не «мимоходом», а «крупным планом» (с. 14)¹.

Как известно, автобиографическое повествование строится посредством реализации центральных (базовых) констант эготекста: *биографического времени/пространства* (хронотопа) автобиографического героя и *эпического времени/пространства* (хронотопа) повествователя — нарратора², самое существенное различие между которыми опирается на меру объективности личностного (со)знания персонажа.

Следует отметить, что в тексте Киреева реальная биография писателя составляет протосюжет жизни его литературного

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Киреев Р.* Пятьдесят лет в раю. М.: Время, 2008, — с указанием страниц в скобках.

² См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная лит-ра, 1975.

героя и, как следствие, определяет предмет рефлексии эгоповествователя в романе. Однако важно понять, насколько глубоко подлинная реальность входит в художественный текст Киреева, т. к. именно близость к документу, по мнению исследователей¹, позволяет квалифицировать модификацию той или иной художественной автобиографии. Автобиографический текст в силу специфики жанра осваивает элементы других документальных жанровых образований, которыми прежде всего оказываются дневники, письма, записки, цитация разного рода, которые и вносят временной, хронологических элемент в эготекст.

В квалификационном ряду повествования Киреева на первое место выходит уже сама *датировка текста*, указание на «место и время» изображаемых событий в каждой главе — «Год первый. 1958», «Год второй. 1959», «Год третий. 1960» и т. д. Датировка каждой главы представляет собой (словно бы) указание на некий календарь, своеобразный документ, который перелистывает условный реципиент–читатель в попытке проследить жизненный путь автогероя, становление его как писателя.

Внутри каждой главы автор непременно выбирает факт (событие), который имел место в *этом* году и усиливает «документалистическую» основу — как правило, он точно указывает на тот день (дни), который ставится в центр повествования в рамках данной главы. Так, начало главы «1958» связано с первым годом жизни «в раю», вступления автогероя в литературу. Начиная рассказ, автобиографический герой–повествователь Киреева называет *точную дату* рождения я–писателя, которая отнесена им к первой публикации сатирических комментариев в симферопольской газете в 1958 году. Текст Киреева не оставляет сомнения, что эта дата (вплоть до дня недели — воскресный выпуск газеты) может быть подтверждена архивом (личным

¹ Болдырева Е. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4 (15). С. 34–44; Бреева Т. «Новый биографизм» в современной русской литературе // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 14–17; Машинский С. О мемуарно–автобиографическом жанре // Вопросы литературы. 1960. № 6. С. 129–145; Николаина Н. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002. 422 с.; Хализев В. Теория литературы. 3–е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002; и др.

или библиотечным). Документальная основа доказательна и конститутивна.

Использование в автобиографическом тексте точных указателей на хронотоп событий позволяет прозаику поэтапно (словно по «годовым кольцам») проследить шаги становления автогероя, обна(ру)жить процесс самопознания эгоперсонажа. *Биографическое* время героя органично перетекает во время *эпического* повествователя, давая возможность нарратору, с одной стороны, рассказать о молодом герое и его юношеских заблуждениях, с другой — обнаружить «взрослость» и мудрость автора — повествователя, мнение / суждение которого репрезентируется в романе как окончательное и единственно верное (несомненно, верное в «двоичной системе» координат героя юного и повзрослевшего).

Своеобразным метонимическим «заместителем» дат и цифр в романе Киреева становятся *наречные маркеры текста* «тогда» и «теперь». Даже если повествователь не называет точную дату событий, тем не менее обобщающие «прежде» (тогда) и «сегодня» (теперь) указывают на разность во времени, дифференцируют прошлое и настоящее, время я — героя и я — повествователя, то есть особым образом «документируют» время биографическое и эпическое.

«...рай... <...> Что подразумеваю я под этим словом? Не *тогда* подразумевал — тогда, в 58-м, я, учащийся симферопольского автодорожного техникума, не употреблял его ни в патетическом смысле, ни даже в ироническом, как, догадывается читатель, делаю это *сейчас*...» (с. 12).

Или о конкурсе в Литературный институт: «*Сейчас* творческий конкурс в Литинституте начинается сразу после Нового года, а *тогда* работы принимали лишь с первого марта...» (с. 76).

Примечательно, что способом документализации романного текста Киреева становятся и те *персоналии — литераторы*, которых прозаик вырисовывает «крупным планом». Среди них А. Малин, М. Шатров, Н. Рубцов, С. Михалков, Б. Балтер, И. Роднянская, И. Дедков, И. Грекова, А. Солженицын, В. Астафьев, М. Рошин, В. Розов, В. Лакшин, А. Немзер, П. Басинский и мн. др. И речь не о том, *какими* (в аксиологическом плане) писатель выводит своих современников (= персонажей), а *кого* из них. Сам ряд имен становится сигналом к распознаванию

биографического времени (и места) героя, того хронотопа, в котором оказывается вступающий в литературный «рай» персонаж. Привлеченные к художественной рефлексии имена знаковых литераторов (прозаиков, поэтов, драматургов, литературных критиков и литературоведов, публицистов и очеркистов) в свою очередь уже через более детальное повествование, несомненно, несут в себе (в т. ч. в их характерах–портретах) черты времени (биографического для них, эпического для повествователя, исторического — для юного героя). И здесь важны не только даты жизни (рождения или смерти) того или иного персонажа, но сами вылепленные характеры, их внешний облик, их внутренняя суть. Достаточно вспомнить размышления автогероя Киреева о месте рождения И. Роднянской, о свойствах характера Ю. Додолева или Б. Балтера, о поведении Г. Баженова или Е. Дубровина, о хобби и увлечениях В. Маканина или А. Моралевича — и за этими образами–картинами встает эпоха, реальность, люди. Каждый из них, их жизнь и их произведения для Киреева — это вехи русской (советской) литературы XX (начала XXI) века, повод постижения законов творчества и предназначения литератора.

Поддержанию объективности автобиографического повествования Киреева (того аспекта, который критикой относится к протодокументальной основе¹) служат и *критические отзвывы литературоведов* о его — собственно киреевском — творчестве, которые автор активно включает в текст. Кажется, терпимый к другим, Киреев жесток и беспощаден к самому себе. Рефреном в тексте звучат обороты типа «я ему не чета» (как вариант «он мне не чета»), «...ощущение своей, по сравнению с ним, полной немощи...» (с. 112) и др., в которых Киреев всегда оказывается в литературном плане ниже остальных. Если окружающими его литераторами он, как правило, восхищается, то себя неустанно бранит и принижает, свое творчество неизменно воспринимает слабее творчества многих. Однако восстановлению справедливости служат те цитаты из критических статей, которые объективируют и документируют его объективную позицию в литературе, фактически «поднимают» самооценку киреевского героя. Не позволяя герою (и повествователю) хвалить самого себя,

¹ См. Г. Романова, В. Хализев и др.

Киреев к этой роли привлекает других, точнее цитаты из их критических публикаций, журнальных заметок и писем. Более того, эта тактика реализует возможность «двойного самопостижения» героя Киреева: с одной стороны, через самоанализ, через стремление понять себя посредством внутреннего «самокопания», с другой — постижение себя через других людей, оказавшихся рядом, при взгляде на которых «пристально» (любимое слово Киреева–героя) автобиографическому персонажу становятся виднее его собственные достоинства и/или недостатки. Как и другие приемы, «крупный план» смыкает хронотоп героя и хронотоп автора, позволяет совместить время биографическое и эпическое, чтобы ярче акцентировать со – или противопоставление «тогда и теперь», «я и другие», «литература и жизнь», то есть те конститутивные черты, которые создают координатную сетку автобиографического повествования Киреева.

Помимо цитатного материала из газетных или журнальных рецензий киреевский нарратор обращается и к *дневниковым записям*, которые в ряду других «документов» объективируют повествование. Большой фрагмент текста отдан дневникам известного критика и очеркиста Игоря Дедкова (глава «Крупным планом»). Герой Киреева просматривает «восьмисотстраничный» (с. 156) «Дневник» И. Дедкова, опубликованный в «Новом мире» уже после смерти критика, и останавливается на цитатах–фрагментах, которые касаются киреевского творчества, встреч с ним, участия в совместных мероприятиях. Киреев приводит суждения Дедкова, высказанные по поводу его романов и повестей, и важную грань этих цитат и портрета составляет нравственная и учительная позиция героя. Личность Дедкова служит для Киреева поводом задуматься о себе, о своем творчестве. Неслучайно повествователь воспроизводит в тексте слова, обращенные к нему во время одного из выступлений: «Может быть, вам быть ближе к себе?» (с. 157). Рефлексируя на страницах создаваемой автобиографии, Киреев понимает, что слова Дедкова были направлены к тому, чтобы прочитать на страницах киреевских книг не о героях–победителях (речь шла о романе «Победитель»), а о самом авторе, о том, «чем живет его собственная душа» (с. 157).

В своем автобиографическом повествовании Киреев широко использует *«чужой текст»*, и им оказываются не только

письма, рецензии, дневники, но и произведения, например, научные, публицистические или художественные. В качестве примера научного суждения можно указать на высказывания немецкого слависта Вольфганга Казака о Сергее Михалкове, приведенные в его литературном словаре «Лексикон русской литературы XX века». В той же роли своеобразного автобиографического «документализма» у Киреева может быть и цитата из художественного произведения (русского или зарубежного), отсылка к хрестоматийным литературным образам и мотивам, к биографии писателя (Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Монтескье, Эдгар По и др.). «Чужой текст» активно присутствует в повествовании Киреева на уровне небольших цитат, которые он, кажется, приводит «попутно», но очевидно и то, что они тщательно отобраны и, как правило, напрямую связаны с литературурой, с литературным творчеством. И тогда чужая судьба порождает параллель к его собственной, к попытке взглянуть на себя «со стороны» и «издалека» будущих времен: понять, например, как отнесутся потомки к собственно киреевскому творчеству, к его «писаниям» (с. 261). Другими словами, *вне*автобиографический материал (и опыт) неизбежно оказывается спроецированным с «другого» на себя, ориентирован на самого Киреева и его героя. Внешне посторонний — кажется, документально достоверный факт — вводится в текст «извне», но внутри автобиографического повествования обретает статус самой существенной, «внутренней автобиографии», в которой вновь речь идет непосредственно о самом автобиографическом персонаже.

Своеобразным фактом «документирования» автобиографической прозы Киреева становится обращение писателя и к его *собственным произведениям*, к цитатам из них, к их сюжетике и, главное, к рефлексии, с ними связанной. Киреев в каждой главе-годе рассказывает о каком-то отдельном произведении, которое было создано им в тот год («Так сложилась жизнь» («Людмила Владимировна»), «Лестница», «Рая Шептунова и другие люди», «Искупление», «Победитель», «Пир в одиночку» и мн. др.). Нарратор размышляет об истоках замысла рассказа или повести, о характере главного героя (нередко воспроизводя его имя, портрет, пример поведения), обязательно касается истории публикации того или иного произведения (и в этом случае, как правило, рассказывает о редакторе,

способствовавшем публикации рассказа или повести, например, об Александре Твардовском, цепко ухватившем идею еще не состоявшегося киреевского рассказа «Мать и дочь»; с. 181) и др.

Рассуждая о собственных произведениях, предлагая трактовку того или иного героя (совпадающую или не совпадающую с мнением критики), нарратор Киреева размышляет в первую очередь о самом себе, о своем alter ego, о становлении автогероя. Неслучайно в одной из глав («1969») повествователь признается, что он желал «ступенька за ступенькой пройти со своей юной героиней самый, быть может, решающий кусок ее жизни» (с. 87). И желание «*пройти вместе*» со своим героем или героиней обнаруживается в каждом случае авторской саморефлексии: как в осмыслении его прежних произведений, так и по мере создания его автобиографии.

Приводимые нарратором цитаты из художественных произведений, с одной стороны, становятся свидетельством вызревания героя–писателя (время биографическое), отмечают этапы его «лестницы в рай», с другой — дают повод повествователю (в эпическом времени) задуматься о сегодняшнем, о насущном. Так, работая над текстом автобиографического романа в возрасте старше 80 лет и возвращаясь к своему раннему творчеству, как правило, к разговору о герое молодом, Киреев от хронотопа повести (или рассказа–главы) свободно переходит к хронотопу автобиографии в целом, дополняя и противопоставляя мысли юного героя собственным сегодняшним («старческим») рассуждениям о жизни и смерти. Почтенный («патриарший» (с. 48)) возраст писателя в ходе автобиографического повествования вынуждает его все чаще обращаться к мысли о смерти (в т. ч. и к теме смерти в его произведениях) и переоценивать те сентенции и умозаключения, которыми он наделял своего героя в ранних произведениях. Например, повесть «Так сложилась жизнь», в которой идет речь о матери автобиографического героя, побуждает нарратора порассуждать о возрасте, о времени молодости и старости. «Знаю, сколь растяжимо это понятие [старость]. Когда в детстве смотришь, задрав голову, на уходящую в поднебесье пирамиду, то не особенно–то различаешь за толщей лет, кому шестьдесят, а кому восемьдесят. <...> все одинаково далеко и одинаково скучно» (с. 149–150). И следующий далее риторический вопрос: «Неужели, удивлялся я ребенком,

и им тоже интересно жить?» (с. 150) — посредством уточняющего оборота «удивлялся ребенком» позволяет предположить, что восьмидесятилетнему Кирееву (и его автобиографическому герою) по-прежнему интересно жить и, может быть, теперь даже интереснее, ибо он уже многое знает о жизни и ее законах.

В «двойкой» рефлексии современного автогероя — по поводу уже созданных произведений Киреева и романа-автобиографии, который создается по существу «на глазах», — осуществляется, с одной стороны, разделение прошлого и настоящего, с другой — соединение времени биографического и времени эпического. Наметив границы, Киреев успешно их преодолевает, сохраняя представление о разности сознания персонажа «тогда» и «теперь» и одновременно указывая путь сближения неопытного героя с героем зрелым и мудрым (автором, писателем). Важно, что, как и в случае с другими стратегиями, которые эксплуатирует Киреев, в итоге автор добивается искомого: свобода его творческого вымысла (или домысла) всегда и настойчиво ограничивается реальностью уже существующего, в данном случае — фактом существования его опубликованных (и знакомых читателю, то есть «задокументированных») художественных произведений, романов, повестей, рассказов.

В ходе знакомства с художественной автобиографией Киреева на каком-то этапе в тексте звучит мысль героя-нарратора, касающаяся вопроса *жанра* биографического повествования. В споре со своими предшественниками, в частности с Д. С. Лихачевым, Киреев размышляет: «...я все-таки задался вопросом: а зачем эти выдуманные события? Зачем вымышленный герой? Неужто и впрямь затем, что <...> читатель в такого подставного героя "поверит быстрее, чем в автора". Сомневаюсь. Именно в беллетризации духовной автобиографии видится мне изначальный стратегический просчет автора. Мыслимо ли представить "Былое и думы", написанное в форме романа, да еще от третьего лица? Мыслимо ли представить в таком виде гетевскую "Поэзию и правду"..."» (с. 211). И на уровне публицистического высказывания Киреев как будто бы искренен, говорит правду: такова его принципиальная установка. Мало заметное в тексте, не эксплицированное автором ярко и широко, эту идею Киреева поддерживает и сообщение о том, что основу его автобиографии составили некие заметки, которые он вел все годы существования

«в раю» — «в моих записях сохранилось...» (с. 14). Последний факт (наличие «Записок» или, может быть, даже «Дневника») поддерживает манифестационное суждение Киреева — романиста, создателя автобиографического повествования «Пятьдесят лет в раю», в его намерении быть искренним и точным.

Опираясь на сказанное выше, можно констатировать, что Киреев создает романное повествование, нацеленное на освещение собственной (авто)биографии, и встраивается в традицию (в целом) «канонической» автобиографии, созданной писателем о себе и, как следствие, о становлении не просто героя — личности, но героя — творца, *героя — писателя*. Неслучайно концептуальной метафорой Киреева, вынесенной в заглавие и опосредующей все повествование, становится метафора — сопоставление «жизнь — литература — рай», когда пребывание в среде литературного сообщества — это «пятьдесят лет в раю». Тема становления автобиографического героя (традиционный аспект автобиографии) замещается (и отчасти вытесняется) темой формирования художника слова, темой осмысления творчества и роли писателя.

На уровне декларационной установки Киреев отказывается от такой формы (разновидности) автобиографии, которая была бы связана с тенденцией беллетризации «мемуарного» текста, однако на практике его романное повествование подчинено законам художественной прозы, что проявляется на разных уровнях осмысления текста. И прежде всего это связано с типом героя — героем — творцом, героем — писателем, героем — литератором. Сам процесс становления Киреева — эгогероя тесно связан с художественным творчеством — как с его собственными произведениями, так и с художественными (и публицистическими) текстами других писателей (поэтов, прозаиков, драматургов, литературных критиков и ученых). Особенности формирования творческого сознания героя неизбежно влияют на характер и манеру повествования Киреева — нарратора, на выбор тех аспектов и проблем, которые оказываются в центре творческой рефлексии героя и повествователя.

Внешние признаки отточенности романной формы, в которую облачает свое повествование Киреев, сигнализируют о присутствии художественности в тексте киреевской автобиографии. Это и композиционная структура текста (композиционное

кольцо), и цикличность повествования, и символическое цифровое оформление (50 лет, три дня, две части внутри главы и проч.), и, несомненно, манера повествования, которая со всей очевидностью выдает в объективированном (нацеленном на объективность) нарраторе мастерство и многолетний опыт автора–художника, обладающего самобытной стилиевой манерой, выразительной речью и словом, т. н. «авторской интонацией»¹. Но доминантой автобиографического повествования Киреева (заметим, по законам организации художественного текста) все–таки остается (около)мемуарность и (около)документальность, «стабилизирующие» волю автора и не дающие ему отойти от канона традиционной биографии (автобиографии). Киреев по–художнически мастерски «ограничивает» полет свободной фантазии нарратора, строго удерживает его в рамках (условной) «хроники», которая обеспечивается четкой («календарной») датировкой глав, точным указанием на время и место происходящих событий, присутствием в пространстве романа именно тех персоналий, которые помогли центральному персонажу получить «билетик в рай». Творческое умение Киреева, выработанное годами работы над его прозой, позволяет ему следить за соразмерностью частей, за художественной логикой, за сюжетно–фабульным развитием, казалось бы, независимо от прихоти автора развивающейся биографией. Однако четкость и стройность композиционного решения автобиографии, легко отходящей от линейно–векторной структуры и тяготеющей к циклическому выстраиванию текста, позволяет констатировать неизменное и «невидимое» присутствие мастера–художника, пристально наблюдающего за воплощением законов построения художественного текста и организации его цельности.

При создании своего автобиографического повествования Киреев создает иллюзию следования за поворотами собственной памяти, однако он неустанно и последовательно следит, чтобы в его тексте любое изображаемое событие, обстоятельство, факт, картинка, эпизод были обеспечены не только «ненадежными» воспоминаниями героя или нарратора, но и подтверждены

¹ Гусев В. Искусство прозы. Статьи о главном. М.: Лит. ин–т им. А. Горького, 1999. С. 88.

объективными данными «извне»: указанием на реальные события, называнием точных «координат» (места и времени), отсылкой к историческому документу, который в тексте Киреева принимает форму и собственных «записочек», и чужого или своего «дневника», и цитаты из рецензии, опубликованной в журнале (например, Льва Анненского, И. Грековой, Ирины Роднянской и др.), и рукописи некоего отзыва, хранящейся в личном архиве писателя и мн. др.

Литературный портрет (т. н. главы «Крупным планом»), который органично вмонтирован в автобиографический текст Киреева, не разрушает жанровую природу художественной автобиографии, а существенно дополняет и обогащает ее модификацию. Герои–литераторы, которые окружают центрального персонажа и портреты которых дает Киреев «крупным планом», с одной стороны, создают атмосферу творческой жизни героя, оттеняют эволюцию его вызревания как художника (традиционный прием автобиографического повествования), с другой — сами становятся вехами–знаками исторического времени, приметы которого крепко закреплены за ними в тексте посредством их имен и известных читателю произведений (художественная находка Киреева).

«Жизнь негодяя» Вячеслава Пьецуха: «иронический авангард»

Героем рассказа «Жизнь негодяя» (1989) Вяч. Пьецуха (1946–2019), прозаика, отнесенного к разряду представителей «иронического авангарда» (Н. Иванова)¹, становится Аркадий Белобородов, «жизненные координаты» которого обозначены следующим образом: «проживал в Москве, поблизости от Преображенской площади, на улице Матросская тишина» (с. 4)², «родился в 1954 году, когда от нас ушел Садриддин Айни, когда вся страна отмечала трехсотлетие воссоединения Украины с Россией и 125-ю годовщину гибели Грибоедова, когда только что появилась кинокомедия "Верные друзья", вступила в строй первая атомная электростанция, открылась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, началось освоение целинных и залежных земель, когда во главе ВЦСПС стоял Шверник, никого не удивляли такие газетные заголовки, как "Против застоя в научной работе", а литературная критика была подведомственна Министерству юстиции» (с. 4–5).

Место и время появления (рождения и существования) героя обозначены автором иронически тонко и вместе с тем исторически точно. Герой — не провинциал, а москвич, типическая («центрально–государственная») составляющая биографии персонажа задается изначально. Адрес проживания — улица Матросская тишина (ставшая особенно известной после событий государственного «путча») — служит авторским намеком на близость КПЗ–тюремного ареала, по–своему «типических» обстоятельств, в которых пребывает «типический» герой советской эпохи. Близость Преображенской площади — не только топографическая точка, но и намек на условия социального вызревания героя. Характероформирующие составляющие образа–типа и границы его жизненного социума очерчены

¹ См. также: Богданова О. В. Пушкинская теодицея. «Дом на Мойке» Вяч. Пьецуха // Богданова О. В. «Пушкин — наше все...» Литература постмодерна и Пушкин. СПб.: Филологический ф–т СПбГУ, 2009. С. 174–184.

² Здесь и далее цитаты из рассказа Вяч. Пьецуха приводятся по изд.: Пьецух В. Предсказание будущего: Рассказы. Повести. Роман. М., 1989. С. 4–11, — с указанием страниц в скобках.

знаково и знаменательно. Писателем создается портрет «вечного» негодяя, но сформированного конкретной эпохой советских 1950–х, годами ослабевающего тоталитаризма и начинающейся «оттепели».

Установка на типичность героя — осознанная задача автора. Пьецуху свойственно выводить типы («категории», «явления», «семейства»), а не создавать динамические характеры. Неслучайно «Жизнь негодяя» начинается с пассажа о «негодях как таковых» (с. 4):

«Негодяй негодяю рознь. <...> Бывают негодяя мысли, негодяя побуждения, негодяя дела, негодяя образа жизни, те, которые сами себе враги, нечаянные негодяи, негодяи из идейных соображений, наконец, есть еще работники метеорологической службы, которые, если вдуматься, тоже порядочные негодяи; но самая вредная негодяйская категория, стоящая даже несколько в стороне, это, так сказать, вечные негодяи, которые неизвестно откуда берутся и поэтому вряд ли когда-нибудь будут истреблены» (с. 4).

Именно к ним и относит автор своего героя.

Уже в самом начале рассказа автор сознательно подчеркивает «обыкновенность» (компонент «вечности») героя: в детстве он был «обыкновенный ребенок», в юности — «обыкновенный юноша» (с. 5). Далее («в первой молодости») нарратор диагностирует «изначальные негодяйские признаки» героя, которые проявляются в том, что «Аркаша целые часы пролеживал на диване, ковыряя мизинцем в носу, и заинтересованно разглядывал потолок» (с. 5). Лежание на диване, несомненно, позволяет приобщить Аркашу к «вечности», а именно к вечному типу русской классической литературы, к обозначающейся параллели с Обломовым, для которого «лежание не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием» (с. 11)¹.

По поводу лежания своего героя на диване Пьецух замечает: «Наблюдая его в такие часы, можно было предположить, что

¹ Здесь и далее цитаты из романа И. Гончарова приводятся по изд.: *Гончаров И. Обломов*. М.: Художественная лит-ра, 1982, — с указанием страниц в скобках.

его одолевают либо серьезные мысли, либо лирические воспоминания, но в действительности его одолевало совсем другое, а именно тупое, но чрезвычайно приятное состояние неги» (с. 5). Последнее слово—сигнал уже само по себе интертекстуально и снова отсылает к Гончарову: к «голубиной нежности» Обломова, к чертам, «казалось, слишком изнеженным для мужчины» (с. 10). Очевидно, что в «биографических пунктах» (с. 5) Пьецух намеренно ориентируется на «вечный образ» Обломова, едва ли не в тех же деталях, чуть ли не теми же словами обозначая этапы формирования характера своего героя.

Так, когда герою было 22 года (у Гончарова — «тогда еще он был молод»; с. 41), Аркадий «учился в кооперативном техникуме, потом бросил техникум и поступил подсобным рабочим на электроламповый завод, но, проработав только один квартал, начал потихоньку отлынивать...» (с. 5), то есть, подобно Обломову, герой Пьецуха «прекратил всякую полезную деятельность» (с. 5). Ср. у Гончарова: Обломову было предписано «воздержание <...> от всякой деятельности» (с. 43).

Как и воображению Обломова, на короткий срок воображению Аркаши «мелькало и улыбалось семейное счастье» (с. 41), по Пьецуху, — «приглянулась семейная жизнь» (с. 6). Аркаша женился («Женился он просто так, что называется от нечего делать»), у него родился сын, он даже устроился сторожем на Преображенский рынок (элемент современности в вечности: еще раз указание на конкретное «оттепельное» время — «поколение сторожей и дворников»), но вскоре, как и у Гончарова, «все закончилось опять же диваном» (с. 6).

Наконец, даже детали «предметного мира» Аркаши могут быть соотнесены с их «двойниками» в мире Обломова: «полумрак» (ср. «Обломов»: «шторы спущены»), «паутина под потолком» (ср. «Обломов»: «по стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина»), «посеревшее полуокошко», «грязные чашки на столе, засалившиеся до такой степени, что на них можно было расписываться спичкой или ногтем» (ср. «Обломов»: «зеркала, вместо того, чтоб отражать предметы, могли служить скорее скрижалями, для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память» и «на столе редкое утро не стояла не убранная со вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки»),

«безобразно замусоренный пол», даже «газета» на полу, прикрывающая рвотное пятно (ср. «Обломов»: «валялась газета», «номер газеты был прошлогодний»), то есть знакомый по классическому роману — «дух запустения и распада» (ср. «Обломов»: «вид кабинета <...> поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью») (с. 7; с. 11).

Из русской классической литературы известно, что традиционный тип национального характера определяется едва ли не единственно душевной тоской, духовной неудовлетворенностью, поисками смысла жизни (= идеала), устремленностью к гармонии внешнего и внутреннего мира. Что касается героя Гончарова, то его «вечность» и «русскость» в плане означенной традиции аксиоматична и доказательств не требует. Что же до героя Пьецуха, то он оказывается едва ли не прямым, то есть намеренно заданным, «наследником» Обломова: пытаюсь найти объяснения особенностям быта и поведения Аркаши, в частности, говоря о выгороженном им в комнате матери «собственном закутке» (с. 6–7), повествователь высказывает предположение: «Видимо, его существу не доставало собственного ограниченного пространства, которое наводило бы полную гармонию между внутренним и наружным» (выд. нами. — О. Б.).

Доказательством неслучайности употребления Пьецухом слова *гармония* становится имя главного героя. В то время как речь идет о национальном типе, по существу о современном варианте русского национального характера, Пьецух избирает не какое-либо простонародное, традиционное имя *Иван* или *Василий* (как, например, фамилия участкового уполномоченного в рассказе — Иванов), а нерусское имя *Аркадий*¹. Именно имя *Аркадий* важно писателю для акцентирования ассоциативной связи с Аркадией — пасторальной идиллической страной, связанной с представлениями о счастье, покое, простоте нравов, любви, гармонии. Аркадия являет собой инвариант гончаровской Обломовки, а ее (их) отблески обнаруживают себя в душевном состоянии Ильи Обломова и (отчасти) Аркаши Белобородова. «<...> гармония с ограниченным пространством усилилась компонентом абсолютного одиночества», «Аркаша просыпался,

¹ Тихонов А., Бояринова Л., Рыжкова А. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. С. 61.

когда просыпался, часа два–три проводил в состоянии неги, чутко прислушиваясь то к таинственным шорохам, то к гаммам, которые разыгрывал мальчик с четвертого этажа» (с. 7–8).

Связь образов на интертекстуальном уровне предполагает родство героев различных эпох, в ряду которых может оказаться и фольклорный Илья Муромец, и «около–обломовский» Аркадий (Кирсанов) из «Отцов и детей», усиливая «вечную» компоненту данного литературного (и национального) типа. Однако, напомним, у Пьецуха данный тип героя обозначен как «вечный негодяй», как «самая вредная негодяйская категория» (с. 4). На сюжетном уровне определение «негодяй» дает персонажу уже упоминавшийся участковый уполномоченный Иванов: «Негодяй ты, вот ты кто! — говорил Иванов и начинал надевать фуражку» (с. 9). Однако какой смысл вкладывает писатель в подобное определение?

В поисках ответа на этот вопрос следует заглянуть в словари. Словарь В. И. Даля не имеет самостоятельной статьи на вокабулу «негодяй», истолкование данного понятия дается внутри словарной статьи «негодный» с выделенным антонимом «годный»: «Негодяй — дурной, негодный человек, дурного поведения, нравственности, мерзавец». Большой толковый словарь русского (современного) языка дает: «Негодяй — подлый, низкий человек».

Словарь синонимов русского языка: «Негодяй, подлец, мерзавец», с комментарием: «Низкий, бесчестный человек. Эти слова выражают резкую отрицательную оценку <...>»

Очевидно, что «резкая отрицательная оценка» не соответствует тому «вечному» литературному типу, о котором идет речь в рассказе Пьецуха и который выстроился в результате интертекстуальных связей (Илья Муромец — Илья Обломов — Аркаша Кирсанов).

Действительно, самым простым доказательством «резкой–не–отрицательности» героя Пьецуха может служить, например, его реплика об американцах:

«Слышь, мать, — говорит он, не вынимая мизинца из носа, отчего в его голосе прорезывается галльская интонация. — Сейчас передавали, что в Америке тридцать восемь градусов ниже нуля. Небось теплоцентральный все полопалась, с электроэнергией, к чертовой матери, перебой... Жалко американцев, по–человечески жалко!»

Нелепое и комичное по сути замечание героя обращает на себя внимание, во-первых, потому что герой «взял моду молчать» («молчит и молчит, как воды в рот набрал»), а здесь его вдруг «прорвало», во-вторых же, потому, что при полном видимом равнодушии к близким, отчетливо прорисованном в рассказе, герой неожиданно обнаружил жалость к чужим и далеким американцам. Реплика «жалко <...> по-человечески жалко» едва ли может быть отнесена только на счет комического эффекта, к которому склонен Пьецух, ее «эксклюзивность» в тексте подчеркивает ее неслучайный характер, свидетельствует о стремлении автора подчеркнуть «аркадское» простодушие, наивность и доброту, то есть «не-отрицательность» персонажа (и типа). И тогда к герою Пьецуха применимы толкования «негодяя» не как «мерзавца» и «подлеца», а именно как «не годного» к чему-то человека.

Подтверждением данного толкования становится приведенный в финале рассказа (уточним: в одном из финалов, т.к. по существу их в рассказе два) диалог автора-повествователя с «приятелем, читателем-мудрецом», который не согласился с определением Аркадия как негодяя и предложил изменить название рассказа. Любопытно, что в приведенном телефонном диалоге дважды звучит именно слово «не годится», а заменой категории «негодяй» становится «несчастный человек» (с. 9). «Негодность» героя приравнивается к «несчастью», хотя автор-повествователь намеренно декларативно не соглашается с этим.

Возникает вопрос: к чему же не пригоден Аркаша Белобородов? Ответом может послужить все та же (уже намеченная) параллель образа Аркаши с образом Обломова. Образ Обломова становится знаковым для русской литературы второй половины XX века, асоциальность и пассивность героя Гончарова оказываются созвучны времени «не-героев» (например, «деревенской» прозы), периоду формирования философии постмодерна (например, прозе андеграунда). Неслучайно именно образ Обломова задает константы характера одного из первых «постмодернистских» героев современной литературы — Левы Одоевцева в романе А. Битова «Пушкинский дом». Неприспособленность Обломова к новым тенденциям социальной жизни середины XIX века становится у Пьецуха своеобразным пояснением

«негодности» Аркаши, его неадаптированности к условиям жизни середины XX века.

Однако идея образа–типа «вечного негодяя» («обломовщины») оказалась не реализованной в рассказе Пьецуха в полной мере, образ современного Обломова–Аркаши лишен возможного философского наполнения, личностной компоненты. Подтвердить данное заключение можно, обратив внимание на два композиционных кольца, которые формируют рассказ современного прозаика.

Одно из композиционных колец («внутреннее») организовано непосредственным сюжетом рассказа, то есть фабульной линией жизни Аркаши Белобородова, которая прорисовывается от момента рождения героя («он родился...») вплоть до момента его смерти («он умер...»). Стилистически «внутренний» сюжет ограничен речевой рамкой, созданной фразой (фразами) «Вообще хотелось бы созорничать...» (с. 5, 9)¹. В сфере этого сюжетного «внутреннего» кольца Пьецух закладывает идею неприятия (невозможности приятия) героем социального кодекса современной жизни, именно поэтому им задаются точные «государственные» координаты места и времени (1954–1981, Москва, улица Матросская тишина), именно поэтому герой на короткое время оказывается приписанным к «поколению сторожей и дворников», именно потому вводится мотив тунеядства, за которое герой оказывается в заключении (вспомним, например, «тунеядца» Иосифа Бродского)², именно поэтому герой рано уходит из жизни («когда его сын еще путем не умел ходить»). В малой степени соответствующие сути характера выписанного Пьецухом героя, эти обстоятельства тем не менее явно моделируют тип поведения (существования) целого поколения людей в советском государстве в 1950–80–е годы.

¹ Ощущение кольцевого обрамления в данном случае возникает не только из повтора одной и той же фразы, но и из повторения конструкций самих фраз, к тому же в обоих случаях замкнутых именами русских писателей — Толстого и Бунина. Интертекстуальный контекст, означенный именами Толстого, Бунина (позже и Гоголя), работает на «вечную» составляющую образа Аркаши.

² Косвенным и, конечно, очень отдаленным намеком на эту ассоциацию можно считать «нечаянно проклюнувшееся» в Аркаше «каллиграфическое дарование», страсть к красивым письмам (с. 7).

Однако (в противовес герою Пьецуха) герои (и реальные лица) поколения «сторожей и дворников» прежде всего представительствоваали творческий андеграунд 1950–70–х годов, где социальная индифферентность, общественная пассивность, склонность к пьянству были свидетельством не отсутствия, а именно наличия индивидуального (как правило, оппозиционного) личностного начала, которого лишен герой Пьецуха. Внутренняя художественная суть образа Аркаши «не складывается» в характер и сводится к первобытному существованию весьма примитивного героя («придурковатое <...> существо», «а уж если что и скажет, то такую глупость, что уши вянут»; с. 5). Автору не удается наделить героя не только «серьезностью мысли» (с. 5), но и просто обаянием личности. Пассивность и асоциальность героя Пьецуха не носят принципиального характера, но происходят из собственной малости и мелкости персонажа. Аркаша у Пьецуха получился не просто обыкновенным человеком, типичным, как намеревался создать его автор, а типом «обыкновенного обывателя». «Заниженность» образа нарушает логику характера выписываемого типа.

Однако в рассказе возникает и второе композиционное кольцо, которое рождается из обобщающе–типизирующего (в начале и в конце рассказа) рассуждения о негодях. Если в начале речь шла о различных типах негодяев (с. 4), то в финале рассказа автор всех людей причисляет к негодьям: «Действительно <...> вокруг нас еще столько недоразумений, что чуть ли не на каждом шагу приходится делать гадости: если вы не воруете, то отлыниваете от работы, если не отлыниваете от работы, то обманываете жену, если не обманываете жену, то дезориентируете детей, лжете начальству, потакаете дуракам, пособничаете спекулянтам, третируете идеалистов, вообще что–то не пресекаете, чему–то не протягиваете руки...» (с. 11). И включает себя в характерологию выведенного типа: «Уж на что, кажется, я порядочный человек, и то в некотором роде все–таки негодяй. Правда, если вдуматься, при сложившихся обстоятельствах (! — О. Б.) это не так уж и страшно, и даже, я бы сказал, весело, озорно, потому что выйдешь на улицу, а кругом одни негодяи...» (с. 11). Таким образом, «второй» сюжет рассказа (*внешнее кольцо*) должен обобщить конкретно–современный тип негодяя Аркаши (и К⁰), по сути — довести его до уровня «вечности».

Однако и во втором *кольце* Аркаша у Пьецуха — и не пастушок из Аркадии, наивный и добрый, и не Обломов, способный глубоко чувствовать, и даже не Чичиков Гоголя, но «негодяй» = «не-годный» ни к чему тип, который автором искусственно «приподнимается» до «вечности». Пьецух попытался создать «знаковый тип» героя, но не сумел избранную форму наполнить ценностным содержанием — цельного характера не получилось, смысловое содержание концепции образа не сложилось. Однако стремление писателя квалифицировать тип асоциальной личности в условиях советского государства само по себе интересно и могло быть плодотворным.

Глава 5. Лагерная проза: запретные горизонты

«Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына: общее и народное

Открытие лагерной темы в русской литературе связано с именем Александра Солженицына (1918–2008), с его рассказом 1959 года «Один день Ивана Денисовича»¹. По всей видимости, появление рассказа именно в эти годы обусловлено не только причинами субъективного характера, отдельными фактами личной судьбы писателя (знание лагеря, восьмилетнее заключение, освобождение, поселение, возможность писать), но и причинами объективными (XX съезд партии, развенчание культа личности, «хрущевская оттепель», послабление цензурных запретов). Однако наряду с предпосылками общественного и личного характера можно назвать и еще одно важное обстоятельство — обстоятельство литературного плана: появление в 1957 году рассказа Михаила Шолохова «Судьба человека».

Литература 1950–х — начала 1960–х годов ставила во главу угла не проблему человека, а проблему «человека и массы», «личности и коллектива», причем масса, как правило, была серой и однообразной, личность — сильной и выдающейся. Развернувшаяся в эти годы дискуссия о положительном герое и литературная практика 1950–60–х годов обнаруживала тяготение художников к герою–лидеру, активному социально и собственнно героическому по типу характера. В начале 1960–х годов

¹ Рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича» впервые был опубликован в журнале «Новый мир» (1962. № 11).

один из современных критиков всерьез писал о том, что «типичный народный характер, выкованный всей нашей жизнью, — это характер борца, активный, пытливый, действенный». Шолохов же впервые в послевоенной литературе обращается к образу человека обычного, простого, рядового, ничем особенным не выделяющегося, о котором принято говорить как о «герое массы»: «Шолохов не награждает своего героя ни исключительной биографией, ни качествами выдающейся личности», он стремится придать судьбе героя черты «всеобщности», «всемерно подчеркивая обычность пути» Андрея Соколова и выделяя народные составляющие характера героя¹. Его герой — это уже не просто герой безликой массы, но герой из гущи народной.

Вслед за Шолоховым Солженицын избирает главным героем своего повествования человека обыденно простого, намеренно «усредненного», внешне неприметного крестьянина из глубинки. Подобно Шолохову, сознательно избравшему для своего рассмотрения «судьбу человека», ровесника века, с биографией, как у большинства россиян военного и предвоенного времени, Солженицын обращается к истории заключенного — «идеального негероя», чья судьба, как и у Шолохова, судьба человека, судьба одного из многих, судьба «простого Ивана» («Архипелаг ГУЛаг»)².

Выбор Солженицыным «простого» героя имеет свою мотивацию: в условиях традиционно-аграрной России судьба крестьянина-землепашца — судьба всего народа, и образ Ивана Денисовича, человека безропотного, бессловесного, безобидного, позволяет Солженицыну показать колоссальные масштабы того процесса, который до глубины поражал все слои существовавшего государственного строя.

Установка на универсальность (типичность и характерность) рассказа о судьбе крестьянина Шухова достигается уже в самом названии — «один день», то есть один из многих и подобных. В первоначальном же названии — «Щ-854» — с подзаголовком

¹ Хватов А. Художественный мир Шолохова. М.: Наука, 1970. С. 338–339.

² Если представить себе, что герой Андрей Соколов у Шолохова не избежал бы наказания, то после возвращения из фашистского плена он неизбежно должен был быть оказавшись на нарах рядом с Иваном Денисовичем.

«Один день одного зека» типизация и обобщение были доведены до еще более высокого предела.

В фокусе авторского внимания оказывается не сугубо единичное или индивидуальное, рельефно–масштабное, а типическое (если не однотипное), повторяющееся, уподобляющееся. Парадоксально с этой точки зрения выглядит образ главного героя — Шухова Ивана Денисовича, заключенного Щ–854, который предстает в рассказе, с одной стороны, как лицо индивидуализированное, выхваченное из общей массы, имеющее фамилию, имя, отчество и свою историю¹, а, с другой стороны, его особенные, характерные черты не столько индивидуализируют, сколько типизируют образ. Писатель создает образ собирательный, придавая его судьбе черты обобщенности и всеобщности, значимости и знаменательности. Любой особый штрих к портрету Ивана Денисовича «обосабливает» образ настолько, насколько это позволяет не разрушить общности и единства портрета: то есть быть выделенным из массы, но не утратить связи с ней. Судьба Ивана Денисовича включается в широкий поток судеб народных, тех, кто стали жертвами «мужицкой чумы» и «великого переселения народов» («Архипелаг ГУЛаг»).

В потоке событий одного дня одного зека автор избирает эпизоды не особого характера и свойства, как, например, банный день у Шаламова, а самые рядовые, а точнее — регулярные: подъем и отбой, прием пищи и выход на работу. Событие же неординарного характера — пронос Иваном Денисовичем в лагерь куска металлической пилы, хотя и упомянуто автором, но теряется в череде других, утрачивая таким образом элемент сфокусированности и вставая в ряд событий хотя и значительных, но случайных и нетипичных.

Обращает на себя внимание и то, что, подобно тому, как избранный «один зек» — средний, простой, ничем особым не выделяющийся, отвечающий среднестатистическим нормам, так и «один день», который описывает художник, — не просто один из многих, а самый рядовой, от других мало чем отличающийся, не самый плохой и не самый хороший (правда, сам

¹ Другие персонажи выведены в рассказе Солженицына без «ФИО», только под номерами, именем, фамилией или кличкой. Помимо Шухова свою историю имеет только бригадир Тюрин, да и то «в усеченном виде».

герой определяет прожитый им день как «почти счастливый», но за этими словами героя просматривается и авторская оценка, которая не совпадает с оценкой героя). «Золотая серединка» ощущается во всем: барак, в котором спит Иван Денисович, — не блатной, не уголовный; место, которое он занимает, — не у самой печки, но и не «у параша»; работа, на которую отправляют заключенных, — не натягивание колючей проволоки на голом пространстве снежной пустыни под пронизывающим леденящим ветром и не долбление голым ломом вечной мерзлоты, что достается двум другим бригадам, но и не «тепленькая» чистая работа писаря Цезаря, а кладка кирпича на ранее недостроенном здании ТЭЦ, в котором не так холодно, как на открытом месте, но и не так тепло, как в помещении, но здесь все-таки есть стены, за которыми можно хотя бы немного укрыться от ветра; да и погода в избранный Солженицыным день средне-зимняя: мороз не сорок градусов, когда заключенных могут оставить в бараке и не погнать на работу, а всего восемнадцать-двадцать градусов, «как всегда»; и солнце не играет на небе, но и не скрыто совсем — оно «как бы во мгле» (с. 30)¹. И бригада, в которой оказывается герой, — не самая плохая и состоящая не на самом плохом счету. Во всей бригаде из лагерников-шакалов только один Фетюков, и хотя в лагере шакалов много, но бригада «одного зека» вовсе «не-шакалья».

Для усиления степени типизации образа главного героя Солженицын создает ряд персонажей, сопутствующих Ивану Денисовичу. Одни из них сопоставимы с образом главного героя по принципу подобия (бригадир Тюрин, заключенный Ю-81, Сенька-Гопчик), другие — по принципу несхожести (Цезарь, кавторанг Буйновский). Если в первом случае выделяется родство героев (подобно Ивану Денисовичу бригадир Тюрин и заключенный Ю-81 еще хранят в себе традиции народно-крестьянского нравственного уклада: например, они не могут «себя допустить есть в шапке»), то во втором случае даже имена, зековская профессия и поведение в лагере подчеркивают исключительность персонажей: само имя «Цезарь» и долагерная профессия Буйновского «кавторанг» на фоне убогой лагерной

¹ Здесь и далее цитаты даются по изд.: Солженицын А. Малое собр. соч. М.: Инком НВ, 1991. Т. 3, — с указанием страниц в скобках.

жизни звучат «по-нездешнему», к тому же оба получают посылки, одеты «не по форме», носят меховые шапки и, если Иван Денисович может любую работу осилить, то Буйновский на работе выглядит, как «лошадь запышенная» (с. 67), а Цезарь Маркович устраивается писарем и во время рабочего дня вместо «ударного труда» рассуждает об Эйзенштейне и Завадском. Но и в том, и в другом случае автор стремится оттенить типическое в образе главного героя, находя подтверждение ему в чертах близких Ивану Денисовичу характеров и дистанцируя его от характеров несхожих. Причем, в данном случае речь идет о несхожести сходного (Иван Денисович — Буйновский, Иван Денисович — Цезарь), а не о противопоставлении разнохарактерного (Иван Денисович — Фетюков). «Несхожесть сходного» у Солженицына — это разграничение характеров, близких по своей духовно-нравственной сути, но различных по своей социально-идеологической активности или, по Солженицыну, разграничение традиционно-народного и временно-советского. Так, мотивы поведения «народного» Шухова и «советского» Буйновского оказываются различными, но для Солженицына это различие не в содержании, а в форме.

Главный герой Солженицына воспринимает окружающую его жизнь почти неосознанно на уровне интуиции, сравнивая происходящее по своей мощи и причинно-следственной мотивации с процессом стихийным, в известной мере неуправляемым и неприостановимым. Народный опыт и природное чутье Шухова подсказывают ему бесполезность и бесплодность борьбы со стихией, оттого и на бунт Буйновского Иван Денисович смотрит с сочувствием и сожалением, предвидя его финал. В отличие от Буйновского он не бросает вызов лагерному начальству, его протест не выходит за рамки нравственно-этического, «пассивного», но для писателя за видимым отсутствием сопротивления и приспособлением к системе скрывается мудрость народная: «...кряхти да гнись. А упрешься — переломишься».

Однако «выжить», по Солженицыну, — не превратиться в «шакала», подобного Фетюкову, не опуститься до низости и доношительства, угодничества и предательства, а «не уронить себя»: «миски не лизать», «на санчасть не надеяться», «к куму стучать» не ходить, то есть не утратить, сохранить нравственные представления и понятия всей предшествующей жизни —

жизни самого Шухова и не одного поколения его предков. «Выжить» у Солженицына звучит как «надо жить»¹, не неся в себе некоего сознательного начала, но являясь отражением природного и народного «инстинкта самосохранения» (В. Акимов). За внешней смиренностью и непритязательностью героя Солженицына скрывается не нравственная слабость личности, а жизненная сила целого мира традиционных крестьянских представлений и нравственных законов народа.

На фоне литературных героев конца 1950–х годов, борцов и преобразователей, образ Ивана Денисовича Шухова был подчеркнuto обыден, прост и даже, казалось, примитивен. Он, если и выделялся, то прежде всего видимым отсутствием активности социальной, действенного сопротивления или открытого неприятия государственной системы. Однако принцип изображения, когда все «из серединки», когда всего «в меру», универсализировал ситуацию, придавал ей обобщенно–собирательный смысл и значение. Усредненность и типичность героя и обстоятельств, избежание крайних точек (Фетюков — полюс падения; Буйновский — полюс взлёта; Шухов — между ними) позволили Солженицыну типизировать лагерную жизнь и перевести внимание с локальной, хотя и острой темы лагеря, на тему социально–государственного устройства. Не навязывая параллель, не делая ее нарочитой, писатель через рядовой день одного из зеков показывает будни народа и всего государства, обнаруживая привычность и схожесть принципов и норм поведения двух сфер жизни, внешне противопоставленных, но совпадающих по сути. Солженицыну удается снять «поверхностный» контраст и найти важнейшие точки соприкосновения–уподобления, когда все советское общество выглядит одним большим лагерем, а его граждане — безвинными заключенными (с. 11, 28, 34 и др.).

При первой публикации рассказ «Один день Ивана Денисовича» прежде всего поразил своей идейной и художественной смелостью, жестокостью и прямотой правды, вынесенной на обсуждение писателем. Однако только новизна и острота темы не могли обеспечить успех произведению. Совершенно

¹ Ср.: Белов В. Весна // Белов В. Собр. соч.: в 5 т. М.: Современник, 1991. Т. 1. С. 24–36; Распутин В. Пожар // Распутин В. Избр. произведения: в 2 т. М.: Современник, 1991. Т. 2. С. 437.

очевидно, что подлинную новизну и интерес заключала в себе не открытая Солженицыным тема, а новый ракурс восприятия действительности, воплощенный в характере главного героя.

В «Одном дне Ивана Денисовича», а потом и в «Матренином дворе» Солженицын впервые после Шолохова наметил в послевоенной литературе тенденцию к поэтизации «мужества непротивления» (Д. Лихачев) и «эстетизации безгеройности» (А. Хватов). Антитеза социального и духовного стала на данном историческом этапе теоретическим выражением реальных отношений отчуждения внутрочеловеческого «я» от его социальной роли, в котором проявилась попытка средствами искусства внушить мысль о самоценности отдельного человека (личности), а не системы (государства). В середине 1960–х годов Солженицын открыл тот обширный ряд литературных произведений, главными героями которых стали личности социально пассивные, безгласые, бессловесные, но с остро развитым чувством совестливости, душевным тактом, отзывчивым сердцем человечностью и великодушием. Социальная индифферентность и аморфность компенсировались в них богатством внутренних духовных проявлений, тонкостью эмоциональной реакции на впечатления бытия, мудростью, добытой нелегким жизненным опытом, «душедействием» (В. Лебедев). Пассивные в социальном плане Иван Денисович и Матрена Солженицына, Иван Африканович и Олеша Смолин Белова, Мелентьевна Абрамова, «чудики» Шукшина отличались колоссальной духовной активностью. Наряду с героями–бунтарями поименованные «непротивленцы» и долготерпцы создали обобщенную картину народно–национальных типов современного крестьянства, надолго определив магистральное направление развития русской литературы.

Таким образом, несмотря на то, что Солженицын первым в русской советской литературе обратился к лагерной теме, художественным открытием писателя в рассказе стала не сама лагерная тема, а образ главного героя — Ивана Денисовича Шухова, который, вслед за образом Андрея Соколова в «Судьбе человека» Шолохова, был создан в традициях классической русской литературы как образ представителя народной массы, носителя тех нравственных норм и устоев, которые

традиционно связываются с представлением о русском национальном характере и заключают в себе авторский оптимизм в отношении будущей жизнеспособности нации. Образ главного героя, простого русского крестьянина, деревенского мужика, «одного из многих», позволил писателю преодолеть узость собственно лагерной темы, не сделав ее непосредственно предметом эстетического анализа, наметить параллель «лагерь–государство», обнаружить генетическое родство между лагерной и государственной системой. Такой подход удвоил силу воздействия рассказа Солженицына.

**«Колымские рассказы» В. Шаламова:
исключительное и личное**

В современной критике устоялось мнение, что «Колымскими рассказами» Варлам Шаламов (1907–1982) вступает в спор с Александром Солженицыным, внося новое (или иное) видение лагеря. В качестве свидетельства тому приводится и переписка Шаламова с Солженицыным.

Действительно, в своих «Колымских рассказах» Шаламов не столько опирается, сколько, кажется, сознательно отталкивается от повествования Солженицына. Если в рассказе Солженицына труд — это радость и духовное освобождение, те редкие минуты, когда заключенный ощущает себя и предстает на страницах рассказа независимым и свободным, то у Шаламова работа — это каторга и подневольщина, «в лагере убивает работа» (с. 71)¹, «лагерь был местом, где учили ненавидеть физический труд, ненавидеть труд, вообще». Отказ от работы — «преступление, которое карается смертью» (с. 51). И если на какой-то миг герою Шаламова работа может показаться «мелодией», «музыкой», «симфонией» («Артист лопаты»), то уже в следующий момент она превращается в какофонию, в скрежет и рваный ритм, и еще недавнее ощущение радости труда оборачивается разочарованием, обманом, ложью (с. 48–49). Если в произведении Солженицына Иван Денисович живет и работает в бригаде слаженной и дружной, где бригадир, «как отец» (с. 65), «не предаст» (с. 65) и поддержит, то у Шаламова бригада — только видимость, внешне сбитое, неорганичное и порочно-опасное единство («Артист лопаты»). Если у Солженицына задержка на работе даже в четверть часа — событие едва ли не чрезвычайное, то у Шаламова заключенные возвращаются в лагерь «после двадцати трёх часов работы» (с. 22), и их еще ожидает уборка барака и выход за дровами.

У Шаламова даже элементарно-привычные представления о жизни поруганы. Если у героя Солженицына был дом, семья, письма, то герой Шаламова не ждет вестей из дома, не хочет

¹ Здесь и далее цитаты даются по изд.: Шаламов В. Левый берег. М.: Современник, 1989, — с указанием страниц в скобках.

«быть обязанным в чем-то никому, даже собственной жене» (с. 73). А на вопрос, «хочет ли он домой», без тени иронии отвечает: «Лучше в тюрьму» (с. 17).

В лагере Шаламова заключенный полностью разобщен с окружающими, обособлен, самоизолирован. Здесь каждый сам по себе и сам за себя. Если у Солженицына Иван Денисович, поступая тем или иным образом, осознает, что заслуживает одобрение или порицание собригадников, добывается расположения или уважения окружающих, то у Шаламова этого нет, да и не нужно: «любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность — ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания» (с. 31).

Если герой Солженицына и в лагере живет по законам традиционной народной жизни, то у Шаламова законы человеческой жизни разрушены и подавлены, в силу вступают и бесконтрольно правят законы лагеря и зоны, жестокие настолько, что атрофируются не только чувства, но и разум, порождая «Великое Безразличие» (с. 22, 28, 42, 67 и др.). «Нас ничто уже не волновало, нам жить было легко во власти чужой воли» (с. 38).

Наконец, если главное ощущение Ивана Денисовича после прожитого дня — «ничего, еще поживем», в котором форма множественного числа значит не меньше, чем семантика всей фразы то, по Шаламову, «девяносто девять процентов людей... пробы (лагерем. — О. Б.) не выдерживали», а «те, кто выдерживал — умирал вместе с теми, кто не выдерживал» (с. 66), выжить в лагере по Шаламову, можно только «случайно» (с. 66).

Примеры показывают, что Шаламов сознательно спорит с Солженицыным, не соглашается, стремится доказать нечто иное. А такие фразы, как «...и по русскому обычаю, по свойству русского характера, каждый, получивший пять лет, — радуется, что не десять» (с. 24) или «...всякий, кто хвалит лагерный труд — подлец или дурак» (с. 71), указывают на нескрываемую полемику с автором «Одного дня...».

Однако если отвлечься от ужасающих деталей «Колымских рассказов» и сопоставить тексты, то обнаружится, что Шаламов спорит с Солженицыным в значительной мере на уровне формально-экспрессивном: «больше-меньше», «короче-дольше», «хуже-лучше», «терпимее-нетерпимее», тогда как на сущностном

уровне писатели оказываются единомышленниками. Вопрос «как сделаны» в отношении к их рассказам оказывается менее значительным, нежели вопрос «что сделано». При всех формальных различиях оба писателя по существу открывали тему. И если Солженицын обратился к лагерной теме первым, ввел в общественное сознание представление о ранее неведомом и табуированном, то Шаламов привнес в нее экспрессивность и эмоциональность, насыщенность и контрастность.

Уже шла речь о бригадной работе в лагере, где в отличие от солженицынской «спайки» и взаимовыручки, по Шаламову, «каждый за себя» (с. 76). Но тот же Шаламов, вспоминая о «самой легкой работе в забойной бригаде на золоте» (с. 70) — о работе траповщика, поясняет: «Обычно на этой <...> работе <...> бригадир чередует работяг, давая им хоть малый отдых» (с. 71) и далее: «Тут нет очередности — кто слабее — тот имеет лучший шанс проработать хоть день траповщиком» (с. 71). То есть и Шаламов знает примеры бригадной взаимопомощи и взаимоподдержки; оказывается, и у Шаламова бригадир не просто «гонит государственный план», а следит за состоянием бригады, наконец, писатель признается, что «крестьяне работают в лагерях отлично, лучше всех» (с. 11), за ними признается «здоровое крестьянское начало, природная любовь».

Внешне отличное и несопоставимое на первый взгляд поведение главных персонажей Солженицына и Шаламова на самом деле оказывается не только похожим, но и построенным на единых (или сходных) принципах: «не воровать, не бить товарищей, не доносить на них» (с. 159). Казалось бы, отвергаемое Шаламовым шуховское поведение «непротivления» находит отражение и в его творчестве: «во время голода зимой я доставал табак — выпрашивал, копил, покупал — и менял на хлеб» (с. 8), напоминая эпизод покупки Иваном Денисовичем табака у заключенного латыша. Или, настаивая на невозможности сохранения человечности в лагере, Шаламов вспоминает о герое, который «делился последним куском» (с. 10), хотя и добавляет — «еще делился», или рассказывает о человеке, который отдал свои «шесть обеденных талонов» (с. 8) оголодавшему более него заключенному.

Сопоставление текстов обнаруживает, что отдельные эпизоды рассказов настолько похожи, что, кажется, легко могли бы

«перекочевать» из одного произведения в другое. А отдельные персонажи кажутся списанными с одной натуры. Так, Андреев (или Голубев, или Крист) Шаламова вполне могли бы занять место Буйновского или Цезаря у Солженицына¹, тогда как Иван Денисович мог бы заместить в рассказе Шаламова «Любовь капитана Толли» Исаю Давыдовича². Такие пары героев, как Цезарь — Крист, Буйновский — Андреев, Иван Денисович — Исай Давыдович, обнаруживают близость персонажей не только по возрасту, уровню образованности, манере держаться, но и по тем принципам и нравственным устоям, которые составляют существо их натуры.

Спор, таким образом, не в том, «что» (лагерь) и «как» (с большей или меньшей степенью экспрессивности) изображают авторы, а в том, кого писатели избирают главным героем повествования, то есть, считают «наиболее представительным» носителем истины³ и с чьей точки зрения оцениваются и рассматриваются изображаемые события.

Как уже отмечалось, объектом типизации Солженицын избирает человека «из народной гущи» — потомственного российской крестьянина из деревни Темгенево, тогда как Шаламов — представителя интеллигенции, человека образованного, закончившего университет (с. 10), пишущего стихи (с. 12). Выведенные в рассказах Шаламова под разными именами герои Голубев, Андреев, Крист представляют собой один человеческий, поведенческий и мировоззренческий тип, обусловленный происхождением, приобщенностью к научному и эстетическому знанию, рационально—осмысленным (в противовес шуховскому природно—естественному) отношением в жизни.

Выбор Шаламовым иного типа героя, перенесение центра тяжести с образа крестьянина на образ интеллигента позволили

¹ Вспомним хотя бы отдельные детали: Цезарь у Солженицына и Крист у Шаламова — писари; подобно тому, как Цезарь рассуждает об Эйзенштейне, герой Шалимова пишет стихи и цитирует «Записки Марии Волконской»; если у Солженицына Буйновский — кавторанг, то один из героев Шаламова — капитан дальнего плавания (с. 12).

² В последнем случае имя шаламовского героя представляется компиляцией имен автора и героя «Одного дня...» — Александра Исаевича и Ивана Денисовича.

³ Вопрос «Что есть истина?» неоднократно звучит на страницах «Колымских рассказов».

взглянуть на изображаемые события под другим углом зрения, многое увидеть острее, прочувствовать больнее, воссоздать пронзительнее, посредством иного уровня восприятия представить события в обобщенно–символическом ключе, с определенной долей аналитичности и философичности. При этом если герою Солженицына ближе сдержанная, эпически–спокойная манера мышления (повествование ведется от третьего лица, но зоны голоса героя и автора в значительной мере совпадают), без броской метафорики, с ориентацией на народно–поэтическое творчество¹, то герой Шаламова в большей мере тяготеет к условно–эстетическому, обобщенно–символическому и абстрактно–рационалистическому восприятию мира. Замена героя была принципиально важна для Шаламова: более просвещенный, он позволял художнику аналитичнее подойти к изображаемым событиям, образованный и думающий, он способствовал осознанию отдельных событий и фактов в единой логической цепи взаимосвязанных исторических событий.

Благодаря иному типу героя проза Шаламова насыщается символическими образами вихря (с. 22–27), ветра (с. 20), метели (с. 21), пурги (с. 21), в малой степени связанными с природным параллелизмом, но вбирающими в себя представления о мироздании, о происходящих событиях, уподобленных природному беззаконию, неуправляемой и самовластной стихии: «Три смертных вихря скрестились и клокотали в снежных забоях золотых приисков Колымы... Первым вихрем было "берзинское дело"... Вторым вихрем, потрясшим колымскую землю, были нескончаемые лагерные расстрелы... Третий смертный вихрь, уносивший больше арестантских жизней, чем первые два, вместе взятые, была повальная смертность — от голода, от побоев, от болезней...» (с. 22–27).

Типизация у Шаламова идет в ином направлении, чем у Солженицына. Обобщения художника подчас обретают характер некой абстракции. Автор обозначает лишь общекатегориальные признаки, отказывается от какой–либо индивидуализации,

¹ Для героя Солженицына привычно определять время по нахождению светил на небе, температуру — по тому, насколько больно щиплет мороз, а изъясняться в духе фольклорного персонажа: «солнце мглицу разогнало», «месяц–то, батюшка, нахмурился багрово», «солнышко с красинкой заходит в тумане вроде бы седеньком» и т.п.

создает не характеры или образы, а некие знаки, выступающие заместителями художественной конкретики. Так, в рассказе «Утка» герой обозначен просто как «человек». Его окружают знаки природного (ручей, лед, снег, гора) и социального (барак, котелок, десятник) происхождения. Другие художественные реалии в рассказе отсутствуют. Финальное же заключение, сделанное на основе казуальных событий, отбрасывает проекцию на человеческую жизнь вообще, на жизнь человека в определенном социуме: «Человеку очень трудно было самому принимать решение... Его не учили погоне за уткой... Его не учили думать о возможности такой охоты... Его учили жить, когда собственного решения не надо, когда чужая воля, чья — то воля управляет событиями...» (с. 34).

Если Солженицын избрал для своего повествования общий план, где важна сама картина в совокупности фигур и деталей, то Шаламов обратился к крупному плану, где игра светотени, контраст и антитеза, преобладание детали, интерес к единичному и исключительному, если и не заслоняют всей картины, то определенно требуют внимания к себе. Избранный Шаламовым герой выглядит благодаря этому крупнее, рельефно — ощутимее.

Сообразно этому и обстоятельства, в которых оказывается герой Шаламова, выглядят иначе. Если проза Солженицына ориентирована главным образом на «обычность» (лагеря, героя, условий и обстоятельств), то Шаламов избрал для себя художественную установку «на грани» — изображение «ада», аномалии, запредельности человеческого существования в лагере: «Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью. Каждая минута лагерной жизни — отравленная минута. Оказывается, человек, совершивший подлость, не умирает. Можно лгать — и жить. Он приучается ненавидеть людей. Он раздавлен морально. Его представления о нравственности изменились, и он сам не замечает этого. Возвращаясь на волю, он видит, что он не только не вырос за время лагеря, но что интересы его сузились, стали бедными и грубыми» (с. 141).

Если Солженицын избирает «среднестатистический» лагерь политзаключенных, где можно жить, а точнее, по Солженицыну, «выжить», то Шаламов изображает лагерь особого режима, с «блатарями» и уголовниками — рецидивистами, а внутри него концентрирует внимание на РУР — роте усиленного режима.

Барак Шаламова набит «так тесно, что можно... спать стоя» (с. 9). Карцер не такой, как у Солженицына, после десяти суток пребывания в котором можно потерять здоровье, а «ледяной», выдолбленный в горе изо льда, где даже сутки пребывания в голом виде не просто лишают здоровья, но жизни и разума.

Если Солженицын останавливается на обычном, «почти счастливом» дне «одного зека», то Шаламов даже в днях обычных выделяет эпизоды «крайние», выбивающиеся из череды однообразных событий, будь то пятидесятиградусный мороз, мытье в бане или убийство зеками оголодавшего «вора». То есть Шаламов сознательно подчеркивает запредельность условий, в которых находятся его герои. Он доводит их до абсолюта, до предела, до экстремальной точки.

В результате подобного подхода — «на грани» — и герой Шаламова в обстоятельствах неординарных, исключительных, нередко героических воспринимается как личность неординарная, исключительная, нередко героическая. И хотя на уровне характерной для Шаламова публицистической декламации художник отстаивает иное: «Интеллигент–заключенный подавлен лагерем. Все, что было дорогим, растоптано в прах, цивилизация и культура слетают с человека в самый короткий срок, исчисляемый неделями. Интеллигент превращается в труса, и собственный мозг подсказывает ему оправдание своих поступков. Он может уговорить сам себя на что угодно, присоединиться к любой из сторон в споре. Интеллигент напуган навечно. Дух его сломлен» («Красный крест»), — «Колымские рассказы» оставляют ощущение героичности натур, изображенных автором.

Таким образом, среди героев шаламовских рассказов отчетливо выделяются два типа: с одной стороны, герой мужественный, стойкий, надломленный, но не сломленный лагерем, являющийся порождением художественной реальности повествования и потому наиболее яркий и рельефный; с другой стороны, герой сломленный, униженный, подавленный лагерной действительностью, созданный средствами публицистическими и потому воспринимающийся как умозрительный, «внесценический» персонаж. Но каким бы ни был шаламовский персонаж, будь он герой или не–герой, обращает на себя внимание то обстоятельство, что он стоит на краю, на одном из флангов

в воображаемом ряду воссоздаваемых типов. Если образ Ивана Денисовича создан Солженицыным как образ человека «из гущи народной», из середины и сердцевины, то герой Шаламова подчеркнута неординарен, перифериен в отношении к центру.

Именно последним обстоятельством объясняется тот факт, что при всей насыщенности шаламовской прозы, будь то насыщенность фактическая, идейная или образно-эмоциональная, она не оказала на современную литературу воздействия, подобного солженицынскому. Ее влияние на последующее развитие литературы было ослаблено не только в результате цензурных преград, не давших возможности своевременной публикации «Колымских рассказов», но и тем, что Шаламов избрал центральным звеном своего повествования исключительного героя, разделившего общую народную судьбу, прошедшего все круги ада, но в известной мере смотрящего на случившееся и происходящее с высоты своего «рацио», с точки зрения человека, стоящего над многими, героя с элементами революционно-романтического мышления. Между тем литература конца 1950-х — начала 1960-х годов в оппозиции «герой — народ», «лидер — масса» после долгих лет внимания к личности неординарной, необычной, героической вновь в традициях классической русской литературы обратилась к образу «маленького» человека, «героя толпы», на данном историческом этапе с наибольшей полнотой представлявшего народ, страну, государство.

«Верный Руслан» Георгия Владимова: людское и собачье

Следующим шагом в разработке лагерной темы можно считать повесть «Верный Руслан (История караульной собаки)» Георгия Владимова (1931–2003). Над «Верным Русланом» Владимов работал в 1963–1965 годах, закончил в 1974. На русском языке повесть впервые появилась в журнале «Знамя» (1989. № 2).

Как и в произведениях А. Солженицына и В. Шаламова, главными опорными точками повествования у Владимова остаются личность и государство, личность и общество. Однако личностью, вплетенной в события общественно–государственной жизни, у Владимова оказывается собака — верный Руслан. Жизнь караульного пса становится метафорой человеческой жизни вообще и жизни советского человека 1930–1950–х годов в частности, его идеалов и нравственных представлений¹. Соотношение короткого «собачьего века» с людскими «бледными, размытыми годами» позволяет художнику увидеть время «плотнее набитым событиями» (с. 80).

Думается, что подобный угол зрения избран Владимовым неслучайно. Развитие лагерной темы и развитие русской советской литературы 1950–1970–х годов приводит художника к необходимости смены ракурса, к желанию расширить спектр анализируемых сознаний, к стремлению взглянуть на ту же проблему, но с иной точки зрения, как бы с другой стороны: у Владимова лагерь дан не глазами заключенного, будь то крестьянин, как у Солженицына, или интеллигент, как у Шаламова, а глазами охранника, будь то человек или собака, но в любом случае — представителя власти, а следовательно, государства. Центральная точка отсчета, основанная на мироощущении собаки–охранника, позволяет автору, с одной стороны,

¹ Мысль о том, что «люди... нисколько не отличаются от собак» (с. 5) или «совсем, как собаки» (с. 39) звучит уже на первых страницах повести. Взаимозаменяемость параллельных образов оказывается двусторонней: в профиле человека угадывается «что–то собачье» (с. 51–52), а «под собачьей шкурой скрывается человек» (с. 59). Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Владимов Г. Верный Руслан. М.: Юридическая литература, 1989, — с указанием страниц в скобках.

ввести в оборот ранее не подлежавшее обсуждению мнение, мировоззрение, позицию, с другой — найти художественную мотивацию «собачьей жизни» людей и животных.

Наиболее общими понятиями, опосредующими отношения зоны и воли, лагеря и государства, становятся в повести понятия рая и ада. Однако традиция восприятия этих нравственно-маркированных понятий в повести «Верный Руслан» иная, чем, например, у Шаламова. В одном из своих интервью сам писатель определил свою задачу как «увидеть ад глазами собаки и посчитать его раем»¹. Именно такая точка зрения и присутствует в повести, где рай — это зона, где Хозяин — божество, а воля — ад, порождающий «помраченных», подлежащих «просветлению» в зоне².

Владимов начинает повествование в тот момент, когда граница между «раем» зоны и «адам» воли рушится, когда колючая проволока, отделявшая лагерь от государства, снята, когда барак уголовников становится пристанищем комсомольцев-строителей, когда затоптана неприкосновенная пограничная полоса. И если Солженицын изображал лагерную жизнь, Шаламов тяготел к изображению смерти, то Владимов обращается к ситуации «между ними», когда возникает потребность переосмысления и осознания человеческого существования «вспять» (с. 111). Владимов изображает, условно говоря, пост-лагерную жизнь, пытаюсь понять, сумел ли советский человек сохранить личностное начало, на которое уповал Солженицын, или оно оказалось раздавленным гигантской государственной машиной, как предполагал Шаламов.

В этой связи доминирующей интонацией повести становится интонация вопросительная, сами же вопросы возникают на страницах произведения в буквальном смысле с первых строк. Речь персонажей насыщена и перенасыщена вопросами. Центральный же вопрос повести, данный в форме утверждения-восклицания, вынесен в эпиграф: «Что вы сделали, господа!».

¹ Интервью Г. Владимова с корр. Е. Ржевской // Московские новости. 1989. № 4. С. 4.

² Традиционные противопоставления «воля-зона», «свет-тьма» утрачивают свою маркированность: «воля» у Владимова окутана тьмой, «зона» — воплощение тепла и уюта. «Райское светило» лагеря — луна ядовито-желтого цвета, отражающаяся в злобных желтых глазах Руслана.

Маркированным словом в этой цитате становится глагол «сделали», который лейтмотивом проходит через все повествование, опосредует восприятие всех происходящих в повести событий, концентрирует в себе одну из основных идей повествования. Оказываясь семантически близким таким понятиям, как «дело», «работа», «труд», он заставляет по-особому взглянуть на их роль в формировании нового советского человека, на их функцию в условиях социалистического государства.

В рамках повести «Верный Руслан», посвященной изображению будней исправительно-трудового лагеря, заместителем таких традиционных категорий, как «дело», «труд» или «работа», является «служба», так как в условиях лагерной системы «трудиться», особенно для представителей власти, к которым принадлежит главный герой повествования, значит «служить». На примере судьбы Руслана и связанных с ним персонажей¹ Владимов показывает процесс формирования (дрессировки) служебно-трудовых навыков и их влияния («что сделали») на характер, судьбу и поведение героев.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Руслан — представитель карающих органов, часть или элемент («винтик») репрессивной системы и аргіорі должен вызывать негативное к себе отношение. Тем не менее, во всем его облике, начиная с портретной характеристики и заканчивая обрисовкой характера, автор стремится показать исключительность и «высококачественность» Руслана: он красив, умен, дисциплинирован, исполнительен, ответственен, неистов в службе и верен ей. Откровенно негативная модальность образа собаки-охранника в данном случае уступает место если не целиком восхищенному взгляду на героя, то, по крайней мере, сочувственному отношению к нему.

Один из центральных вопросов, который задает себе Руслан, состоит в следующем: ему «вот что хотелось знать»: эту «высшую породу двуногих», то есть людей-охранников, «нарочно отбирает для себя Служба или же она сама их такими *делает*

¹ Художник создает систему параллельных образов: Руслан-Хозяин, Руслан-Потертый, Руслан-Трезорка, Хозяин-Потертый, Потертый-Трезорка, Ингус-Главный Хозяин, Ингус-Инструктор и другие, которые взаимодействуют между собой, но их окончательная роль выявляется только относительно главного героя — Руслана.

(выд. нами. — О. Б.). Собак, ясное дело, отбирают, всех ведь их не с улицы позвали, привезли из питомников, а как с хозяевами — оставалось загадкой...» (с. 28). «Поначалу Руслану казалось, что... хозяева так и родились на свет, но позднее он заметил... заподозрил, что хозяев тоже специально учат» (с. 11).

Служба дрессирует — «делает» — своих исполнителей — собак и людей — такими, какими они ей необходимы — бдительными, исполнительными, дисциплинированными, «верными» и «неистовыми» ревнителями порядка, «правил» (с. 17). В конечном счете оказывается, что труд в лагере — не «дело чести, доблести и геройства», как гласил горьковский лозунг на воротах лагерей, а «восторг повиновения» (с. 13), «замена свободы верностью» (с. 23), бездумное и точное выполнение приказаний и команд. В условиях советской лагерной системы труд, который всегда считался мерилom нравственной ценности человека, оказывается подмененным Службой; понятия «дело», «работа», «мастерство» утрачивают свое исконное содержание, что влечет за собой нравственную деградацию героев, будь то люди или собаки. Процесс этот, наблюдаемый в различных жизненно-социальных «зонах», идет неравномерно, но необратимо. Хозяин, молодой, сильный, крепкий, в прошлом вологодский крестьянин, после службы в лагере, возвращаясь в родные края, не собирается «уродоваться» — работать, но ему «отдохнуть охота», пожить на выслуженную пенсию (с. 28). Стюра и Потертый, вольная женщина и бывший заключенный, не подчиняются «крестьянскому календарю» — они «...дрыхли, сколько хотели» и «их не трогало... что работа не движется, и что так нелепо, впустую катятся дни» (с. 73). Даже бывшие сторожевые псы, оказавшись на воле, «сочкуют» и «халтурят». Все они, в конечном счете, примыкают или примкнув к разряду «промысловиков-красителей», столь удививших и поразивших Ивана Шухова, гонцов за легким хлебом, оторвавшихся от земли и потерявших навыки трудиться.

На этом фоне кажется совершенно иным отношение к работе-службе только Руслана. Он остается, пожалуй, единственным тружеником среди двуногих и четвероногих существ, ибо для него Служба была и остается «превыше всего» и «лучшей наградой за службу была сама Служба». Почти любой эпизод повести свидетельствует о полном соответствии Руслана Службе

и о его высоких «служебных» показателях. Руслан искренне любит службу и может быть горд тем, как он исполняет свои обязанности по отношению к ней.

Однако с разрушением колючей проволоки и уничтожением границ между зоной и волей становится очевидной бесплодность и никчемность руслановой службы. Уничтожение Службы приводит к тому, что высокие служебные показатели Руслана фактически остаются невостребованными: его умение ловить, хватать, задерживать, караулить, подстергать оказывается ненужным, если не считать его «прикладного» характера в добывании живой лесной пищи да в нелепом патрулировании безобидного и вольного Потертого. К тому же сам Потертый безропотно и без особого принуждения принял на себя уже ставшую привычной роль конвоируемого. Кажется, что именно это последнее — «добровольное подчинение» силе — и хочет вывести на уровень всеобщности автор: «...да и мало ли способов заставить человека подчиняться, не беря его за горло» (с. 101).

Владимов показывает, что верность и исполнительность, рвение и привычка к «лагерной работе» приводят не просто к утрате традиционных трудовых навыков (Хозяин, Стюра, Потертый, псы), но становятся угрозой для окружающих (Потертый, комсомольцы—строители), неизбежно ведут к гибели и саморазрушению героя. По природе доверчивый, на службе Руслан научился не доверять никому, будучи от рождения жизнерадостным и веселым, стал замкнутым и злобным, поначалу сочувствовавший даже зекам, позднее он чуть не бросился на своего «любимого» Хозяина. Труд в условиях лагерно—тоталитарной системы, по Владимову, — категория безнравственная. Служба сделала цепными псами всех, собак и людей, те же, кто не поддавался дрессировке, «служебной науке», погибли, подобно Ингусу или инструктору

Таким образом, автору повести важно подчеркнуть, что изначально, по природе, охранники и конвойные, будь то собаки или люди, не были злодеями, негодьями или подлецами, такими их сделала Служба. Их «дрессировали», «выковывали», «выплавливали», «делали» десятилетия советского строя, многие годы тоталитаризма. Если Солженицын и Шаламов указывали на признаки нравственной деградации людей, насильственно заключенных в пределы зоны, то Владимов показал

неизбежные и необратимые последствия разложения и разрушения духовно–морального облика людей, представляющих власть, государство, систему внутри лагеря (Хозяин, Руслан), так же, как и людей, представляющих само государство, общество, волю (Стюра: «каких гнид из нас понаделали»). Государственно–лагерная система уродовала и травмировала не только заключенных, подконвойных, осужденных, но и заключающих, конвоирующих, осуждающих, так же, как и молча соглашающихся с этим, наблюдающих, «посторонних».

В «Верном Руслане» Владимов показывает, что процесс взаимодействия государства и лагеря приобретает двустороннюю направленность, неизбежно приводя к размыванию границ между наказующими и наказуемыми, волей и зоной, государством и лагерем. Неслучайна и терминологическая близость «свободных» и «лагерных» понятий, которая обыгрывается автором: «зона» (лагерь) — «рабочая зона» — «жилая зона» — «зона» (район) (с. 40, 44). Порядки и установления «здесь» и «там» оказываются не просто близкими, но взаимозаменяемыми: оттого с такой легкостью лагерь зеков превращается в лагерь комсомольцев–строителей, оттого строй прибывшей молодежи так напоминает недавние стройные ряды выводимых на работу подконвойных («Они сами построились в колонны» (с. 97) и «свою проволоку <...> натягивали сами» (с. 98). В повести Владимова даже «вольный» фонарь «конусом желтого цвета» напоминает зонный прожектор и обнаруживает родство с «подневольным» светилом — луной (с. 48). А если вспомнить фразу, произнесенную в буфете, который «все–таки вам не зона», о том, что «в общественных местах намордник полагается» (с. 29), то еще очевидней становится идея «одной всеобщей счастливой зоны» (с. 93), где главная награда — цепи (с. 79), кандалы (с. 79), построжки (с. 94) или, как в данном случае, — намордник.

Обращает на себя внимание тот факт, что «звания человек» в повести удостаиваются и конвоиры, и заключенные: «Ты человек и я человек», — обращается Хозяин к Потертому, на что следует ответная реплика: «Я тебя, брат, понимаю...» (с. 27). Цитируемый диалог не только передает атмосферу всеобщей аморальности, сдвинутости нравственных пределов, безграничного всепрощения, но и той «братской» общности, которая

царит между зоной и волей, и которая свидетельствует о пассивности, равнодушии и непротравлении личности тоталитарному государству¹. Внешне противоположные, разнонаправленные силы, воплощенные в образах Хозяина и Потертого, один из которых рвется в зону, другой на волю, на самом деле оказываются устремленными к одной точке, одним и тем же поведенческим стереотипам. Что же касается Руслана, то Владимов ставит его в такое положение, когда он, являясь представителем охраны, караула, зоны, по своим личным качествам оказывается вне их, не совпадая ни внешне, ни по сути ни с «хозяевами», ни с «потертыми».

Если отвлечься от того, что главный герой Владимова — караульная собака, и напомнить, что в повести «собаки, как люди», то можно утверждать, что Руслан сродни таким характерам, как Буйновский у Солженицына или Андреев у Шаламова. Напомним, что Буйновский в «Одном дне...» тоже «заражен службой», «травмирован» советской властью, «сделан», ибо, даже находясь в заключении, продолжает верить в коммунистические идеи и социалистические идеалы (сцена столкновения с охранниками). Руслан — конвоир, Буйновский — подконвойный, но, как показывает Владимов, лучшие представители враждующих (или искусственно противопоставленных государством) сторон родственны не только по своей человеческой природе, но и по степени приверженности — «неистовства»² — своим идеалам. Однако их противопоставленность временна, ибо условия тоталитарного государства, подобно климату, неизбежно влияют на внешний и духовный облик этих людей и в конечном счете приводят их к единому усредненно-статистическому результату — образцу новой общности людей, советскому народу.

Между тем в образе Руслана обнаруживается качество, которое позволяет говорить об оптимизме художника и близости его концепции Солженицыну. Это качество — верность Руслана не только Службе (приобретенное), но и своей природе, естеству, зову предков (врожденное): «Иногда он видел себя посреди

¹ Ср.: Ф. Абрамов: «Сегодня пассивность и равнодушие стали национальным бедствием, угрозой существованию страны» (*Крутикова-Абрамова Л. Дом в Верколе. Л.: Советский писатель, 1988. С. 262*).

² Эпитет *неистовый* является вторым по значимости и частотности в повести после эпитета *верный*.

широкой горной долины, по брюхо в густой траве, обегаящим овечьё стадо... И порою ему казалось: все это происходило с ним когда-то, еще до лагеря, до питомника, до того, как он стал себя помнить, — и он об этом мечтал как о прошлом, которым стоит гордиться. Но — часто и как о будущем мечтал, которое непременно когда-нибудь наступит...» (с. 76–78).

«Зов предков» проявляется в образе Руслана не только как видения или как ранее неосознаваемый навык ловить «живую» пищу, но в наличии таких природных качеств, как умение любить, сочувствовать, сопереживать (сцена расстрела заключенного, «собачий бунт»). Таким образом, как показывает Владимов, природные («человеческие») качества характера Руслана оказались загнанными в отдаленные уголки его сознания, памяти, существа, но не уничтоженными безвозвратно, что дает основание автору надеяться на «возвращение на круги своя». В этом смысле проснувшееся перед смертью понимание Русланом (не умом, а сердцем) Трезорки, чувство благодарности и признательности указывают на желание автора обратить внимание на такие образы, как Потертый и Трезорка, на те персонажи, которые выглядят нелепо и малопривлекательно, но, по мысли художника, являются истинными носителями скрытых духовных сил народа и нации¹.

Потертый — бывший заключенный, «суетливый человек» со «слезящимися глазками», с «дурацкой манерой беспрестанно хихикать и чесать при этом всей пятерней небритую щеку», «в сильно потертом пальто» (с. 25)², который, будучи в прошлом участником «выставки народного ремесла» (с. 42), в лагере «настоящей работы никому не делал» (с. 88). Именно он, подобно Ивану Денисовичу, в качестве определяющего компонента в отношениях с человеком избирает не социально-идеологическую, а духовно-национальную детерминанту. Именно его образ насыщен всеми чувствами, которые способен пережить

¹ Ср.: «Герой нашего времени — это всегда «дурачок», в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда его времени. Я не говорю о герое положительно, а о таком, который — состоянием души, характером, взглядами — выражает то, чем живет вместе с ним его народ...» (*Шукшин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Современник, 1985. Т. 3. С. 618*).

² *Потертое пальто* становится основой для метонимического переноса «потертый жизнью» и далее к имени собственному — *Потертый*.

человек, наконец, именно с ним в повести связаны все рассуждения или даже только упоминания о душе (с. 25, 73, 89). Трезорка же составляет «собачью» параллель образу Потертого. Подобно своему хозяину, Трезорка внешне «ничтожный», «криволапый», «с раздутым животом и недоподнятыми ушами» (с. 39). Но за внешней непритязательностью скрыты и верность долгу (с. 81, 82, 83), и осознание своего места, и наличие собственного житейского опыта, и, что, может быть, самое важное — способность не превратиться в ничтожество» (с. 82).

Характеры Потертого и Трезорки созданы Владимовым в продолжение характера Ивана Шухова. Образ мыслей и поведение Потертого и Трезорки не определяются их интеллектом, социальным статусом или воспитанием. Их жизненным поведением управляет природный инстинкт, интуитивное знание законов жизни и неосознанно-стихийное стремление к самопожертвованию: «Трезорку учила жизнь, она его колошматилла и ошпаривала...опыт был суров и порою ужасен, но зато — собственный опыт, зато Трезорка ни у кого не занимал ума...» (с. 83). Если караульным псам во всем «нужен был приказ», то «никудашный» Трезорка «сам разбирался, что к чему», «просто он был на своем месте» (с. 82).

Близкая солженицынской расстановка персонажей (Буйновский погибает, Иван Денисович выживет; Руслан погибает, Трезорка выживет) позволяет увидеть не внешне-формальную близость позиции Владимова мироощущению Шаламова, но сущностную близость художника позиции Солженицына, веру писателей в то, что искусственно «сделанное» государством, может быть исправлено и скорректировано естественным ходом природного (национального) развития¹.

¹ Подобная трактовка близка мысли М. Булгакова о возможности «исправления» и вмешательства в социальный ход истории (См. «Роковые яйца», «Собачье сердце»).

«Ночной дозор» Михаила Кураева: тенденции абсурдизации

В непосредственной близости к повести «Верный Руслан» стоит повесть Михаила Кураева (р. 1939) «Ночной дозор»¹, автор которой вслед за Г. Владимовым избирает главным героем своего повествования не «жертву», а «палача», бывшего сотрудника НКВД, производившего аресты и допросы «врагов народа», а в настоящее время (действие отнесено к середине 1960–х годов) «стрелка ВОХР тов. Полуболотова»².

Подобно Руслану, герой «Ночного дозора» неистово хранит верность былой Службе, тем идеалам и принципам, которые сформировали его личность и определили его жизнь. Он восхищенно вспоминает: «А эпоха была прекрасная, каждый день приносил на алтарь новые успехи благодаря сознательному отношению кадров к своему делу» и «порядок был исключительный» (что означает: «Если коммунист, то без санкции райкома не арестовывали, если райкомовское начальство, то санкция обкома непременно»), и жизнь герой «прожил, как велели...»

В своей «ночной исповеди» (подзаголовок повести — «Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова») герой Кураева не просто откровенно рассказывает о «сложностях» своей прежней работы, о странностях поведения «врагов народа», о верности исполняемому долгу, но с упоением и любовью вспоминает «удовлетворенность» ее результатами, свою «важную» роль в деле «расчистки дороги» «новому миру», когда бы «люди могли спокойно веселиться и рукоплескать вождям», испытывать «непревзойденную любовь к вождям... непревзойденную».

Рассказ Кураева ведется от лица субъективно честного человека, искренне убежденного в собственной моральности,

¹ Повесть М. Кураева «Ночной дозор» была написана значительно позднее «Верного Руслана», но условно может быть отнесена к «владимовскому» периоду в развитии лагерной темы. Впервые опубликована: Новый мир. 1988. № 12.

² Более подробно о прозе М. Кураева см.: *Богданова О. В., Савельева А. А.* Художественный мир Михаила Кураева. СПб.: Филологический ф–т СПбГУ, 2008.

в значимости и необходимости исполняемой им работы, в оправданности чувства собственного достоинства и уважения, которое он к себе испытывает. Создавая образ героя, «восторженно слившегося с эпохой» (А. Латынина), Кураев сознательно не делает из него ни изверга, лишённого разума и чувств, ни мерзавца, опустившегося на дно жизни. Художник пишет портрет обычного человека — «как все», исполнительного, работающего и порой даже нежно-сентиментального (вспомним, например, его «добродушие» на ночных допросах или слабость к соловьиным трелям).

Но кураевский герой «как все» — это уже не солженицынский тип «из гущи». В «Ночном дозоре» в противостоянии личности и государства прослеживается превалирование последнего над первым: индивидуальное (как у Шаламова или Владимова) и народно-национальное (как у Солженицына) оказывается подавленным идеологически-государственным и общественно-социальным. Кураев фиксирует процесс нивелировки личности, утраты собственного «я», полного растворения в массе, когда «люди» превращаются в «кадры», человеческие, но «ресурсы», когда личная воля подменена приказом, когда представления о нравственности и морали обретают кардинально противоположное традиционному и общепринятому наполнение. Это уже не традиционный подход к серьёзной и страшной теме лагеря, но абсурдизация ее.

Повесть Кураева «Ночной дозор» имеет подзаголовок — «Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова». Как известно, ноктюрн — это прежде всего «ночная песня»¹, и это уточнение находит свое оправдание в тексте — сюжетный план повести разворачивается ночью, когда стрелок ВОХР тов. Полуболотов «поет» свою ночную песню. Причем, эта песня-монолог не просто звучит в ночное время, но и обращена преимущественно к описанию событий, имевших место именно ночью.

Образом ночи открывается повествование: первую главу повествования составляет лишь одна фраза — «Я белые ночи до

¹ «Ноктюрн — <фр. nocturne — ночной>. Небольшое лирическое музыкальное произведение» (Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. С. 655).

ужаса люблю...» (с. 419)¹. Уже эта первая глава — фраза дает представление о том, что повествование ведется от первого лица, в ключе субъективного — лирического — монолога («ночной песни») главного героя тов. Полуболотова.

Фразу, открывающую повествование, Кураев строит таким образом, что в первый момент мало ощущается драматизм (точнее трагизм) темы, к которой обращается автор (и герой). Скорее наоборот. Своей конструкцией фраза ориентирована на классические модели поэтических строк «золотого века» русской литературы: как Пушкин выделял главное слово в строке ее местоположением: «Я вас любил...», ставя его в сильную пост-позицию, так и Кураев, кажется, акцентирует лирическую субъективность героя, его поэтический настрой, переживаемое им в отношении белой ночи чувство — в ударной позиции оказывается слово «люблю» (с. 419).

Обстоятельство «до ужаса» при первом прочтении находится в слабой синтаксической позиции, его восприятие ретушировано, но именно «ужас» составит главный повествовательный мотив «ночной исповеди»: главный герой повествования окажется в прошлом сотрудником НКВД и будет проводить многочисленные аресты и допросы.

Имя героя в повести не называется, фамилия звучит только однажды — в уже приведенном подзаголовке повести: ее герой — тов. Полуболотов. Фамилия героя указывает на стремление автора определить место героя в «людской иерархии»: по (литературной) традиции «как корабль назовешь...» То есть фамилия героя оказывается в достаточной мере маркированной, «говорящей»: герой характеризуется автором как герой средний, ординарный, не-выдающийся, человек из «массы», из «гущи», из «болота» (или «полуболота»)². Такова авторская «экспозиционная» пред-оценка героя, которая, однако, как показывает анализ текста, не совпадает с самооценкой героя, выявляющейся в продолжении «лирической исповеди» стрелка

¹ Здесь и далее ссылки на повесть «Ночной дозор» даются по изд.: Кураев М. Питерская Атлантида: Повести и рассказы. СПб.: Лениздат, 1999, — с указанием страниц в скобках.

² «Малая родина» тов. Полуболотова — *удобное ложе в рыхлой болотистой равнине* (с. 420), низина Невы, на которой раскинулся Петербург-Ленинград.

ВОХР. Сокращение «тов.» уточняет эпохальный отрезок жизни героя — «Сейчас у нас какой, шестьдесят шестой год, так?», с. 458). «А ведь сорок лет почти прошло!» (с. 460–461).

Несовпадение голосов автора и героя задается Кураевым в самом начале повести, уже во второй главе — собственно авторском лирическом слове (отступлении). Введенная Кураевым непосредственно после первой главы — фразы главного героя авторская речь сразу даже не распознается, кажется, что она является продолжением лирического восклицания героя. Однако стиливая строгость и стройность, некоторая сдержанность и «обезличенность» вводят в повествование идейно — смысловой камертон, который позволяет разделить зоны голоса автора и главного героя, обнаружить несоответствие в позиционировании себя героем и отношением к нему автора. Ненавязчивое зонирование голосов автора и героя — повествователя позволяет скорректировать разность между субъективностью позиции героя и объективностью его оценки автором. На формальном уровне главы, которые «наговариваются» героем, заключены в кавычки, «авторские главы» не закавычены.

Во время ночного дежурства о себе тов. Полуболотов рассказывает так: «<...> я, с одной стороны, крестьянин, конечно, а ведь с другой стороны, у меня папаша чайную держал деревенскую. Плохонькая, грязная, маленькая, тесная, вполизбы, а что делать? Сестер шесть штук ⁽¹⁾, а земли — собака ляжет, хвоста не протянет... А всех накорми, всем приданое... <...> Я последний был, сестры меня "баринном" дразнили, отец сильно баловал. <...> Нас, может, и раскулачили бы <...> да Надюха к этому времени в суде секретарем работала <...> обошлось» (с. 466).

Детство кураевского героя проходит обыкновенно: «Детство — вообще — то большая радость» (с. 466), только, по словам героя, «с детства (у него. — О. Б.) к крестьянскому обиходу сердце не лежало <...> больше склонялся <...> к пролетариату» (с. 466). И еще одно важное обстоятельство из детства героя — он «в чайной отцовской только на людей ожесточился» (с. 466).

¹ Ранее герой говорил: «Сестер у меня было шестеро до войны» (с. 445). Изменение структуры фразы симптоматично: сестры пересчитываются штуками.

Юность героя, его служба на Балтийском флоте становится временем слияния героя с «великой эпохой»¹.

Кажется, что автор создает образ героя, который сам (а не история) определяет свою (его) судьбу. Однако герой рассказывает о том, что он был в рядах сотрудников НКВД и его «употребляли на разные дела» (с. 422). Пассивная речевая форма, используемая, как правило, в отношении к 3 лицу, в данном случае звучит в речи от 1 лица, в рассказе героя о самом себе («меня <...> употребляли»). То есть уже в самом начале повести пассивная позволяет автору акцентировать отсутствие личностного начала в герое, свидетельствовать о его зависимости от чужой воли. Еще точнее та же мысль звучит в тексте чуть позднее, в своей синтаксической неправильности усиливая акцент на смысловой правильности: «меня в разные дела употребляли» (с. 433).

Герой «ночной исповеди» тов. Полуболотов — богатырского телосложения, в нем «более ста восьмидесяти сантиметров» (с. 460), «за габариты» его часто брали в «гласную охрану»: «рост пятый, размер пятьдесят четвертый, спина, как щит у "максима"...»² (с. 427). Сила — «кулаком мог гвозди забивать <...>» (с. 468).

Образование, по словам героя, — «почти неоконченное среднее» (с. 429), «свое неполное» (с. 464). В этих суждениях важны два определения — «среднее» и «свое». Дело в том, что из текста становится очевидно, что образование герой получил «заочное»: «Вообще—то я <...> довольно много образования почерпнул на своей работе» (с. 442), то есть на допросах арестованных: «А самые интересные, содержательные люди, от которых я больше всего впитал в смысле образования, это были отказчики» (с. 443), «интереснейшие, можно сказать, лекции получал» (с. 444). Определение «среднее» еще раз поддерживает выбор автора (и константную характеристику героя) — изобразить «массового» героя, такого, как большинство, «слившегося со своей эпохой», среднего, срединного, такого, как все, то есть типичного советского героя в типичных советских обстоятельствах.

¹ Ср.: Э. Лимонов «У нас была великая эпоха» (1989).

² Обращает на себя внимание «мерная», арифметическая форма самохарактеристики: герой — не просто высокий, а пятого роста, не крупный или плотный, а пятьдесят четвертого размера. Склонность к точности и математичности будет постоянной чертой «правильного» и логичного Полуболотова.

Типичность тов. Полуболотова, слиянность его судьбы с историей народа и страны активизирует саморефлексию героя, порождает непреодолимое желание рассказать «о времени и о себе»: «<...> сколько поучительных историй хранится под этой синей вохровской тужуркой!» (с. 423)¹.

Образ белой ночи, который открывает повествование, оказывается *пограничным* образом повести, вбирающим в себя составляющие различных повествовательных плоскостей текста. Оксюморонная природа определения «белая ночь» художественно осмыслена автором и включена в пространственно–временной континуум повести.

Уже в самом начале повествования, сразу после первой фразы–главы (= реплики тов. Полуболотова), автор–повествователь обнаруживает двойственную природу белой ночи: «... Ну что за чудо этот *ночной свет*, что изливается на всю землю разом, на все дома, мосты, арки, купола, шпили, да так, что *не падает от них тени*, отчего каждое творение рук человеческих встает в справедливое соревнование с подобными себе, не обманывая зрения ни *солнечным блеском*, ни летучей мишурой *лунного сияния*» (с. 419; выд. нами. — О. В.). Не будучи еще названным в этом первом авторском пассаже, образ белой ночи формируется своими противопоставленными составляющими: «ночной», но «свет»; «солнечный блеск», но «лунное сияние»; «тени», которые не могут быть без света, но которых нет. Автор (сознательно) не называет описываемое природное явление своим именем, заставляя читателя «перешагнуть» из главы в главу, увязав воедино образ одного и того же явления, во внимании к которому сходятся автор и герой: впервые названа белая ночь тов. Полуболотовым в первой главе, а ее описание дает автор — во второй.

Образ белой ночи складывается из «волшебства», в котором «смешаются, размоются, как в затуманенном слезой глазу, граничные черты окаменевшей истории, и все растает в необъятном

¹ Очевидно, что в данном случае, автор, нарочито зависимый от стиля и манеры повествования Гоголя, явно пародирует лермонтовский мотив о «толстой солдатской шинели» позера и копейного (по сути) героя — Грушницкого (М. Лермонтов. «Герой нашего времени»). Знаменитый образ «маленькая рука» Печорина найдет свое продолжение в замечании «кисти рук маленькие» (с. 440).

пространстве сошедшего на землю неба...» (с. 419). Противопоставленные, как и в первом абзаце, сущности — (в данном случае) «земля» и «небо» — оказываются слитыми воедино, растворенными друг в друге, размытыми, «как в затуманенном слезой глазу», подобно той сфере трехголосия, где зоны присутствия героя, города и истории накладываются друг на друга.

Именно в период владычества белой ночи герои Кураева «разом утрачивают свои имена и прозвания» (с. 419), словно «дымчатая пелена <...> облаков» «огромным покрывалом» ложится на город, лишая все видимое в нем контуров и очертаний (с. 421). Именно это время суток (и времени года) обретает черты «сна», «призраков», «спящих» (с. 420), наполняется «полусонным воздухом» (с. 421). В «авторской» главе Кураевым намеренно создается (а впоследствии поддерживается и переносится на пространство всей повести) атмосфера *между* днем и ночью, *между* сном и явью, *между* реальным и фантастическим. Белая ночь становится фоном, антуражем, (почти) театральной декорацией¹, которая служит созданию исходной, заставочной атмосферы *между* правдой и ложью, *между* субъективным и объективным, *между* убеждением и заблуждением.

В оксюморонном пространстве *белой ночи* снимаются противопоставления «хороший — плохой», «добрый — злой», «правый — виноватый», «смешной — страшный», в силу вступает постмодерный принцип равновеликости неравного, соединенности несочленимого, деиерархизации разноуровневого, хаотизации упорядоченного. «Всю жизнь в инструкции не загонишь. А жизнь эта вся какой инструкцией предусмотрена? Или — белая ночь... Ну — ка спрячь ее, отмени, запрети! Не упрячешь» (с. 421).

Сон белой ночи переходит в явь реальной социальной действительности, оксюморонность белой ночи находит свое продолжение в «темных днях» «смутного времени». Отсюда противопоставление «сон — явь» или «во сне — наяву» находит свою реализацию в окружающем мире, в реальной действительности: герой неоднократно произносит об арестованных им людях, о неизвестности их судеб: «и больше я его наяву

¹ Подобно тому, как у А. Битова при создании им «петербургского текста» «Пушкинского Дома». См. об этом: Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом». СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002.

не видел никогда» (с. 441), не встречал «наяву, как у нас говорится» (с. 464).

Сон — один из ведущих образов постмодерной поэтики. Восприятие жизни как сна характерно едва ли не для всех произведений подобного плана. В работе Богдановой «Постмодернизм в контексте...» исследователь подробно прослеживает возникновение и развитие мотива сна в творчестве современных прозаиков (среди них А. Битов, Т. Толстая, В. Пьецух, В. Пелевин и др.)¹. Обращение Кураева к этому образу-мотиву свидетельствует о близости художника тем творческим новациям постмодерности, которые внесла в русскую литературу эпоха «горбачевской перестройки». Именно новые тенденции в прозе середины 1980-х годов нашли свое отражение при моделировании Кураевым «петербургского текста», опосредовали его идейно-содержательный и формально-выразительные планы. Кураев «возвращает в литературу еще одну некогда преждевременно угасшую тему, а именно — "Миф о Петербурге", причем в самом больном и трагическом виде»². И образ белой ночи, с его особой двуплановостью и оксюморонностью, замкнутый на характерные для постмодерна образы тумана и сна, оказывается одним из наиболее удачных (утонченных и глубочайших) образов, найденных Кураевым.

И в этом постмодерном пространстве «между» (в пространстве белой ночи, в пространстве сна и тумана) располагает Кураев своего героя тов. Полуболотова — героя серединного (не Болотова, а именно наполовину, из полуболотины). И эта срединность выявляет в образе главного героя ту общность, типичность, характерность, которая роднит его с эпохой, обеспечивает его слиянность, спаянность со своим временем, дает ему право говорить от имени эпохи, истории, народа.

Однако заявленная героем и поддержанная автором слитность героя с эпохой убедительна и комична одновременно. Автор-повествователь поддерживает правду «малой истории» своего героя, правду его советскости, но обнаруживает ее

¹ См. подробнее: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004.

² Агеев А. Государственный сумасшедший, или Соловей в петербургском тумане // Михаил Кураев: Литературное досье: сборник статей и материалов о творчестве М. Н. Кураева. Рязань: Узорочье, 2004. С. 23.

несовпадение с правдой «большой истории», правдой человеческой, несовпадение временного и вневременного.

Для выявления комичности, постмодерной ироничности личностной (= общеэпохальной) позиции героя автор–повествователь как бы позволяет герою «подпеть» себе, допускает мысль о возможном сходстве позиций (впоследствии герой подметит — «подавляющее число людей <...> ведут себя похоже», с. 464), то есть «уравнивает» себя и героя, фактически начинает повествования «на два голоса» с одной и той же ноты — с белой ночи. В пространстве «петербургского текста», в пределах которого разворачивается действие повести, Кураев, подобно Пушкину, как будто заявляет: «Онегин (здесь — Полуболотов), добрый мой приятель...». Столь вольное допущение–сравнение находит свое подтверждение в тексте: когда Полуболотов будет рассказывать о своем «боевом крещении», о своем первом аресте, он вспомнит об остановке на Певческом мосту (!: во–первых, «певческом», в унисон ночной песне Полуболотова, во–вторых, вблизи Мойки, 12) и заключит: «Может, и Пушкин с Онегиным на этом месте стояли, теперь мы стоим...» (с. 463). Высокопоэтическое «горнее» сравнение разоблачающе иронично звучит в пределах рассказа о ничтожном сотруднике НКВД.

Смежный, общий для обоих повествователей образ белой ночи и параллель взаимоотношений «автор — герой» // «Пушкин — Онегин» обнаруживают осознанное стремление Кураева сблизить сферы двух повествователей (автора–повествователя и героя–повествователя), для того чтобы отчетливее обозначить «разность между Онегиным и мной». И эта разность — глубиннее, сущностнее, чем внешняя «похожесть», которую подметил в людях Полуболотов.

Герой в первых фразах ночного рассказа–исповеди задается «вечным», «проклятым», «мучительным» — философским — вопросом: «А меня какая инструкция предусмотреть может?» (с. 422), который по значимости соотносим с пилатовским «Что есть истина?..», толстовским «Кто ты такой?..», шукшинским «Что с нами происходит?..». Другое дело, что ответы, которые находит герой на поставленные вопросы, лишены «мучительности» и сомнения, неоднозначности и неокончателности, они по–постмодернистски облегчены и избавлены от трагичности. Герой Кураева ответы на все вопросы бытия «знает»

(«А я как раз знал!», с. 470), т. к. он черпает их из эпохи, которая его сформировала, «сделала». В этом мотиве Кураев оказывается близок Владимову в повести «Верный Руслан», где главный герой, как уже отмечалось, тоже охранник, караульная собака Руслан, который выдрессирован, воспитан, *сделан* своим Хозяином. Неслучайно эпиграфом к повести Владимова стоят слова М. Горького — «Что вы *сделали*, господа!».

Герой «великой эпохи», тов. Полуболотов признается: «Может, кто-нибудь от своей жизни и отказывается, таится, а я своей жизни не стесняюсь; жил не для себя, был солдатом, был, как у нас говорили, отточенным штыком...» (с. 422). Советская эпоха изобиловала «металлическо-промышленной» образностью (знаменитые «гвозди бы делать из этих людей» Н. Тихонова, сталинские «винтики» и «механизмы», пролетарские «молоты» и «наковальни»), и герой Кураева оказывается *выкованным* из того же материала и с той же целью — «отточенный штык»¹, «карающий меч» вочеловеченного в нем советского правосудия: «<...> хотите — хвалите, хотите — журите, а от эпохи своей меня не оторвешь! Была задача — слиться с эпохой, и я с ней слился!» (с. 422).

Изначально заданная в тексте константа «несостыковки» (стилевой и смысловой) организует речь главного персонажа, позволяя «между строк» ощутить нескрываемую авторскую иронию. Основываясь на вариативном характере управления в русском языке, на нарушении понятийных сфер падежной зависимости слов, Кураев (в духе любимых им Гоголя и Чехова) строит фразу героя по типу «пить чай с вареньем, с женой и с удовольствием». Говоря о себе, герой в один ряд выстраивает «личное» (присущее только ему) и «общественное» (знаки эпохи и времени): «у меня <...> вопиющих *недостатков* не было, и *побегов* лично у меня не было» (с. 422), его служба («приходилось расчищать тухлятину, расчищать дорогу новому миру»)

¹ Вставая на уровень такого рода образности, Кураев добивается и ассоциаций более свободного плана. Например, поставив рядом слова «штык» и уже упомянутую (лермонтовскую) «синюю тужурку» рядом с «аллегорией» (с. 423), Кураев добивается интертекстуальных связей «по мотивам» классической русской литературы, например, о предназначении поэта и поэзии (пушкинско-лермонтовский образ кинжала). Особенно «остро» это звучит применительно к охраннику.

направлена на то, чтобы «люди могли спокойно *веселиться* и *рукоплескать* вождям» (с. 422), если речь заходит о любви, то непременно о любви к вождям («Непревзойденная *любовь к вождям* была, непревзойденная!», с. 422). Алогизм выстраиваемых в единый ряд разноуровневых и разноплановых фактов и понятий выявляет иронию автора в отношении героя, становится знаком абсурдности тех истин, проповедником которых становится «герой нашего времени».

Разворачивая, реализовывая метафору, Кураев в речи героя соединяет различные значения одного слова (полисемия) по принципу наложения, в результате которого рождается стилевая ирония и смысловой алогизм: «все вместе поднимали *руки*, *голосуя*, допустим, за смертный приговор» и рядом патетично — «творили историю <...> своими собственными *руками*» (с. 422).

Повествуя об особенностях и специфике деятельности «тюремно-охранного персонала», Кураев «случайно» производит переподстановку в хорошо известных фразах всего одного-два слова: в поговорке «дурное дело нехитрое» — «вообще-то дело нехитрое» (с. 423), «кто не работает, тот не ошибается...» (с. 431), тем самым маркируя, выделяя именно то слово-оценку, которое для восприятия оказывается главным. Выбор в качестве «исходного материала» народной максимы симптоматичен: автор как бы подчеркивает народные корни суждений героя, но «слово» фольклорных пословиц-поговорок дает представление о «сбое» в сознании героя, «не-народное» продолжение-завершение пословицы наполняет текст комизмом и ложной собственно-полуболотовской моралью.

Чувство языка у Кураева оказывается поистине филологическим: описывая состояние «сделанного» героя, восхищающегося теплой летней белой ночью, автор использует фразу «любуюсь через прозрачные окна» (с. 424), которая своей звукописью, характером местоположения слов рождает ассоциативно-созвучное выражение «любоваться сквозь розовые очки», с одной стороны, точно передавая звуковые повторы и переключки, узнаваемые и ощутимые, с другой — выявляя черты заидеологизированности и оболванивания героя.

Образ окна — еще один из образов поэтики постмодерна, могущий быть рассмотренным наравне с образом зеркала (к которому в данном случае добавляется и образ очков). Окно —

представляет из себя выход в мир, за пределы личного, узенького ограниченного пространства. Окно становится гранью между миром бесконечным и конечным, миром внешним и внутренним, между одними и другими. Герой Кураева опасается преодолеть эту грань, пребывая именно в этом ограниченном пространстве. Писатель намеренно помещает героя в такие обстоятельства, чтобы он смотрел на мир через стекло, через очки, через окно, через витрину. Одним из первых «занятых эпизодиков» (с. 428), рассказанных невидимому слушателю тов. Полуболотовым, оказывается случай с задержанным, который был арестован в выходные дни и которого (ввиду отсутствия оформленных бумаг) не принимал ни один отдел милиции (КПЗ, тюрьма и т. д.). По воле автора герои (охранники и арестованный) вынуждены расположиться в «красном уголке жэковском» (с. 430), где «окно во всю стену и прямо на тротуар, и некуда укрыться, ни занавесок, ни штор» (с. 430). Характерно желание героя «укрыться» (в этом небольшом эпизоде слово употребляется трижды, с. 430–431). Герой чувствует себя «словно на витрине выставленным» (с. 431).

Герою не нравится, когда случайные прохожие, словно через лупу, рассматривают его, других охранников и заключенного. Однако сам он предпочитает смотреть на мир именно через стекло, через окно, через «чистые окна» (с. 431). Весь ноктюрн Полуболотова звучит ночью, в пустом кабинете: герой вспоминает жизнь и призывает слушателя: «...Ты за окно посмотри...» (с. 460), а затем уточняет — «Лучшей красоты не знаю, чем хорошо вымытое окно! <...> Через чистое стекло и жизнь за окном кажется и ясной, и веселой...» (с. 470). Характерный для постмодерна образ «зазеркалья» («Зеркало Монтачки» — следующий роман писателя) замещается у Кураева образом «чистого окна», преображающего мир. Образ стекла — прозрачной, почти неразличимой грани между миром тем и этим, своим и чужим — становится разделительной плоскостью правды и кривды, реального и представляемого, истинного и мнимого¹.

Герой — философ Кураева претендует на полное понимание истории, времени и себя в них. Относительно других он

¹ Любопытно, что в эпоху постмодерности ТВ-экраны изобилуют передачами с образной системой этого плана — «Окна», «За стеклом» и т. д.

замечает: «Вообще—то большинство людей редко понимают то, что у них на глазах происходит...» (с. 428), тем самым полагаясь на правдивость и правильность собственного понимания жизни.

Ранее уже отмечались некоторые «точки касания» «Ночного дозора» и повести Владимова «Верный Руслан». Кураев по-булгаковски следит за эволюционным развитием (= деградацией) советского человека и создает «перевертыш» к повести Владимова. Если «верный Руслан», караульная собака, очеловечивается, наделяется чертами существа не только разумного, но и нравственно—духовного, морального, то Кураев, наоборот, в человеке усматривает звериное, псиное, собачье. Вначале автор упоминает о собаках—охранниках («дали собачек на усиление», с. 424), затем собачьими функциями наделяет (характеризует) героя: «Давай—ка сейчас <...> я территорию обойду» (с. 428), а впоследствии и прямо скажет: «А мы как псы бездомные!» (с. 430). Или «а <...> я пропуска стою проверяю да, как бобик, территорию по три раза обхожу» (с. 464). Об одном из героев будет сказано, что его лицо — «морда, как у злого мопса» (с. 459). Таким образом происходит трансформация (не эволюция, а мутация) человека в животное («Я ж до этого, можно сказать, дикий был человек, мало чем отличался от животного...», с. 446), долга — в собачью службу (когда «поговорить по—человечески» означает «усыпить бдительность», с. 447), воспитания — в «натаскивание» (с. 464), «великой эпохи» — в «бешеное время» с «реактивным состоянием» (с. 440). Жизнь обретает метафору «собачья» («<...> ведь прожил, как велели!», с. 425), становится не жизнью, а существованием, в котором главное — выжить («жить можно», с. 466), главенствует основной животный инстинкт самосохранения. Причем «собачья» образность пронизывает не только речь героя повести, но и размышления автора—повествователя: в его обличительном слове о «борзых холопах», «готовых свою безмозглую преданность чему угодно и кому угодно <...> поддержать и приумножить доносом и на саму Богородицу» (с. 455), слышится эпитет, прежде всего соотносимый с собаками («борзые»).

В повести Кураева, как и в русской прозе середины — конца 1980—х годов (Ю. Трифонов, А. Битов, В. Маканин), намечается мотив «другой жизни». Однако у Кураева этот мотив

складывается из собственно – кураевских слагаемых: «другая» — не просто «чужая», «иная», «непонятная», но «другая» = «собачья» + «чужая» + «нулевая». Уже в ранней повести «Капитан Дикштейн» Кураев говорил о «другой — чужой — не–своей — краденной» жизни. Этот же мотив звучит и в «Ночном дозоре», дополняясь новыми составляющими. То автор, то герой вспоминают о фактах «утраты» имени собственного, о переименовании. Автор вспоминает то о площади Революции, бывшей Троицкой (с. 451–453), то о «бывшей Большой Дворянской, ставшей <...> 1–й улицей Деревенской Бедноты <...> переименованной в улицу Куйбышева» (с. 453), то герой приводит строки «любимой <...> лихой» песни, в которой имя «товарища Блюхера» подменяется «как раз в тридцать седьмом», когда «полетела вся военная головка»: «И "упор" остался и "отпор" остался, а вместо "товарища Блюхера" пели "дальневосточная, краснознаменная"» (с. 426–427).

Уже в самом начале своего рассказа Полуболотов выделяет среди звуков белой ночи пение птиц: «Поют, перекликаются, красотища» (с. 432). Герой с восторгом, кажется, не свойственным охраннику («отточенному штыку»), восклицает: «Ночью любой звук становится особенным, вес у него другой, чем днем, и оттого, что ночью звук редкость, задумываешься над ним, смысл в нем ищешь» (с. 433). Герой–философ доискивается ответов на «вечные» вопросы, стремится постичь «смысл». И здесь для него «соловей для меня к этому времени был птицей особенной» (с. 433). «Соловей <...> птица не фасонистая: носик остренький да тельце веретенцем, вот и вся птица, а цену себе знает. Большинство певцов ищут себе место повозвышенной, тот же скворец, даже синица, иволгу возьми, на дерево взлетит да еще на самые норовит верхние ветки, а этот на кустике, на сучке каком–нибудь неприметном пристроится, а то и вовсе на пеньке, а ему и не надо верх, его и так и слушают и слышат... А запоет — будто небо раздвигается, будто земля шире становится <...> Красота!» (с. 433).

Образ птицы, как известно, весьма нагружен в мировой культурной традиции — от голубя («святого духа») в библейской системе образности до образов птиц классической русской литературы XIX — XX веков (А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Островский, И. Гончаров, А. Чехов, А. Блок, М. Цветаева и др.).

В традиционном (классическом) видении образ птицы есть выражение духовности, возвышенности, небесности. «Отчего люди не летают?..» («Гроза» А. Островского).

Кураев, кажется, следует этой традиции и сравнивает (или сопоставляет) образ главного героя и образ птицы, писатель, кажется, запараллеливает их в образной системе повести. Кажется, что герой так или иначе «видит» себя соловьем, птахой маленькой, неприметной, но с голосом, со своей пронзительной нотой правды.

Однако параллель «сотрудник НКВД — соловей» не только комична, но даже драматична, если не сказать трагична. Кураев (в русле постмодерного миропонимания) снимает духовную иерархичность «птичьей образности», низвергает «положительно» маркированный образ мировой литературы (и культуры), не опасаясь деконструкции символа. За, кажется, деформированной параллелью «человек — птица» автор позволяет увидеть более глубокий пласт понимания правды, истины, реальности: автор отвергает понимание истины на уровне «хорошо — плохо», «правда — кривда», «черное — белое». Следуя структурной многозначности белой ночи, автор видит истину сумеречной, неприукрашенной, неоднозначной, в которой все относительно, неопределенно, многозначно. В границах оценочности «+ / —» герой («по большому счету») не-прав. Но Кураев заставляет задуматься над тем, что у тов. Полуболотова есть своя правда. «Большая» правда истории не совпадает с «маленькой» правдой «маленького» человека, точнее «советской» правдой советского человека. Она «временная», но для Кураева важно, что и такая правда имеет право на существование. Герой смешон, но он по-своему прав. История — права, но она «временами» ошибается.

В таком многозначном понимании правды (не абсолютной, но относительной) Кураев оказывается близок полифонии правд «Преступления и наказания» Ф. Достоевского. Сам город, больной и сумасшедший, по Достоевскому, белая ночь, неоднозначная и противоречивая, по Кураеву, — они провокативны, они продуцируют ту правду, в которой одновременно уживается черное и белое, злое и доброе, субъективное и объективное. И в этой связи характер «маленького человека» трактуется Кураевым в повести «Ночной дозор» иначе, чем в «Капитане

Дикштейне». Кураев отходит от любимого Гоголем «маленького человека», которого следует понять и пожалеть, которому нужно сострадать и сочувствовать. Подобно гоголевскому образу Петербурга, в «Ночном дозоре» «город стремится подавить созерцателя» (с. 451). Но здесь Кураев приближается скорее к чеховскому пониманию «маленького героя», малость которого не во внешнем (тем более, что герой «пятого роста»), а во внутреннем — духовная малость, моральная мелкость, нравственная мелочность. Неслучайно в тексте (в общем — то неожиданно) звучит имя чеховского Ваньки Жукова («образования не больше, чем у Ваньки Жукова», с. 426).

Полу-болотов у Кураева оказывается носителем полу-правды, но правдивость в его наблюдениях для писателя очевидна. Так, «с голоса» героя автор дает объяснение сути могущества и силы «маленьких людей» в мире. Появляется образ воробья: «Возьми воробья, ерундовая птица, днем они верещат, разве слушаешь, а вот под утро они такой концерт зададут... Я иногда с большим интересом слушаю, слушаю и задумываюсь над жизнью тех, у кого свой голос и коротенький и не очень интересный, а вот как вместе сойдутся, как вместе заголосят, так и любого соловья забьют. Сила!» (с. 433). И отказать в наблюдательности герою невозможно. А другой герой (из противоположного враждебного лагеря) — один из арестованных — позднее разовьет это наблюдение Полуболотова уже применительно к людям: «Странно люди устроены — один соврет красиво, а другие повторяют, повторяют, повторяют, и уж не приведи Бог своими — то мозгами пошевелить!..» (с. 439).

«Птичья табель о рангах» кажется очевидной: одни — соловьи, другие — воробьи. Продолжая рассуждать о соловье, герой рассказывает: «Что в соловье самое интересное? А? Никогда не знаешь, какое он следующее коленце выкинет, каким ключом пойдет... Стукнет с отствием, стукнет да вдруг <...> таким свистом, что прямо через сердце проходит... И тянет из тебя душу, и тянет... Жутко делается... Ночь как — никак... С одной стороны пусто, с другой стороны — спят, а он душу из тебя вытягивает <...> И с треском, и с посвистом, и с оттяжкой, и с надломом, и с горы, и в гору, и по кругу!.. Раз! И замолчал, собака... В самом неожиданном месте, гад, оборвет <...>» (с. 434). В этом пассаже привлекают внимание два слова — «собака» и «гад». Именно

с собачьей ролью связывается служба самого Полуболотова, именно к нему кто-то из заключенных обращался: «Зови, гад, прокурора!» (с. 424). Эти обращения – переключки позволяют говорить о том, что, с одной стороны, Полуболотов явно причисляет себя к соловьям, с другой стороны, что и автор в таком «чистом» образе, как соловей, находит возможности «касания» с образом конвоира. Кураев позволяет себе традиционно возвышенный, поэтический образ соловья сопоставить с образом охранника, образ соловья, казалось бы, положительно – однозначно допустить в различные сферы разновеликих идеалов. Автор осмысленно – настойчиво (в русле ведущего романного принципа) подчеркивает «двойственную» природу соловья.

Двойственность, неоднозначность правды у Кураева выявляется и через систему проходных персонажей повести. Сольный голос Полуболотова усиливается хоровым пением. Неслучайно, в системе персонажей Кураева прослеживается тенденция взаимозаменяемости «плохого/хорошего» героя, «положительного» на «отрицательного», охранника на заключенного¹. Кураев создает такие ситуации для своих героев, когда охранники и арестованные оказываются просто людьми, ведут себя действительно «похоже», обнаруживают свою родственную человеческую природу («будто два приятеля», с. 441; «вроде как *приятели* или коллеги», с. 463). Уже в первом рассказанном Полуболотовым «эпизодике» уставшие за день, изголодавшие к вечеру герои (трое НКВД – ешников и задержанный ими) вместе располагаются за одним столом, чтобы разделить трапезу: арестованный достает из своего портфеля «котлетки домашние, бутербродики и бутылку коньяка» — «Так мы под покровом белой ночи, как *товарищи по несчастью*, эту бутылочку и раздавили» (с. 431). Или в другом эпизоде вспоминает о встрече с режиссером по фамилии Жулак, который «прямо на улице руки раскидывает: "Здравствуй, *друг!*"» (с. 459). То есть, по словам Полуболотова, все люди (хорошие и плохие, представители карающих органов или арестованные) — одна семья: «мы же — одна семья, все свои...» (с. 458).

¹ Подобного рода подмены весьма характерны для творчества С. Довлатова (повесть «Зона»). См. подробнее: Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст. Подтекст. Интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 197–300.

И эту взаимозаменяемость демонстрируют не только герои из рассказов Полуболотова, но и автор–повествователь и герой. Уже отмечалось, что оба они одинаково ощущали двойственную природу белой ночи, уже обращалось внимание на то, что начатая в первой главе фраза Полуболотова подхватывалась и развивалась автором–повествователем. Тот же прием «перезвонов» обнаруживают четвертая и пятая глава: в четвертой героем упоминается «цепь» событий, под тяжестью которой некий Гесиозский «должен был погибнуть» (с. 435), пятая начинается с упоминания «прочной и ясной исторической цепи» (с. 435). Автор, кажется, намеренно подчеркивает, что цепь событий, описываемых в повести, едина, хотя и складывается из различных (разноликих) звеньев.

В середине — в конце 1980–х годов, создавая повесть «Ночной дозор», Кураев одним из первых среди писателей–традиционалистов, к которым он «идеологически» примыкал и примыкает, не просто отказался от «оппозиционного» способа мировидения, от построения художественного произведения на примитивном «перевертыше»: было белым — стало черным, было хорошим — стало плохим, было недозволенным — стало позволительным, но он отказался от самой бинарности оппозиций такого рода, не ограничиваясь сменой двух точек векторных оппозиций («+» на «-»). Кураев создал модель многополярного космосоциума, когда восприятие, оценка, осознание какого–либо явления зависит от множества причин: точки зрения, остроты зрения, убеждений воспринимающего, его желания, его умения и даже — времени суток. Оттого и образ соловья оказывается в противопонимании не только в отношении к самому себе, не только в зависимости от героя, его слушающего и пытающегося постичь его песнь (= свою жизнь), но и его окружения (кошек, например): «Неосторожная, говорю, однако, птица соловей...Сидела бы потише, кормила бы детей, дом стерегла, может, и с кошками бы ужилась...» (с. 440). И в этом обороте в образ соловья уже угадывается не Полуболотов и «иже с ним», но неосторожные «язычники» и «отказники». Сам же Полуболотов теперь видится не в образе пса, собаки, но кошки (которые, как известно, собачьи враги и сами страдают от «бобиков»). Кураев умело бежит примитива, создавая образ сложной, неоднозначной, хаотичной и алогичной («ералаш такой», с. 443),

но в целом — гармоничной вселенной, ее микро— и макрокосмов. «Двести лет уже в городе и соловьи и кошки. Не ужились, а живут, одни поют, другие мяукают, смотрят, где бы чем пожить, одни летают, другие крадутся...» (с. 440).

Среди героев повести — людей — обнаруживается такой же «ералаш», в повести Кураева реализуемый через «генетическое родство»: в единую семью, в число «родственников», входят не только действующие персонажи повести, то есть не только следователи, нквд—ешники или вохровцы («Нет, брат, вижу, чекист из тебя — ни рыба ни мясо», с. 447), не только арестованные и задержанные (один из арестованных сам обращается к Полуболотову «по—братски»: «Что это у тебя, братец, в голове <...>» (с. 442)¹, к ним примыкает не только автор, но ими на воспитание берется и невидимый слушатель—собеседник главного героя, персонаж внесценический, к которому Полуболотов в какой—то момент обращается: «Нет, брат...» (с. 441).

Парадоксальность и абсурдность видится автору в реальных исторических событиях описываемого времени, хотя для героя, рассказывающего «эпизодики», алогичность происходящего маскируется словечком «кстати». Полуболотов упоминает о законе от 1 декабря 1934 года, «подписанном Калининым и Енукидзе» (с. 443), но «двусмысленность» этого, по словам главного героя, «отличного закона» заключалась в том, что («кстати») «у Калинина жена по этому закону на отсидку пошла, а у Енукидзе — сын» (с. 443). Герой бесстрастно констатирует: «Это хороший закон, он формальности здорово упростил, иначе я даже не представляю, как бы мы такое количество народа переработали...» (с. 443). В самой фразе заключен претящий человеческой нравственности смысл: «хороший» закон для «переработки» народа (= переработки мяса: изображаемому времени был присущ образ «человеческой мясорубки»).

Противоречий и двусмысленности полны наблюдения главного героя. Общепринято мнение о том, что интеллигенция в своем поведении корректна, вежлива, толерантна. Что уголовники — грубые, жестокие, опасные люди. Однако из рассказа

¹ Ср. Г. Владимов: «Я тебя, брат, понимаю...» (в разговоре между Хозяином, охранником, и Потертым, бывшим заключенным). *Владимов Г. Верный Руслан*. М.: Военная книга, 1989. С. 27.

Полуболотова следует, что в подобного рода суждении есть только «доля правды» (с. 448), что он ни разу от «интеллигентнейших» спасибо не дождался: «Думаешь, спасибо услышал?» (с. 449), тогда как «уголовник никогда себя так не поведет, он даже малейшее внимание ценит: "гражданин начальник, спасибо", "гражданин начальник, большое спасибо", — и при любой возможности чем-нибудь да отблагодарит» (с. 449). Видимое и реальное, искренне и формальное поменены местами в мире Полуболотова, одно выдается за другое, внешнее принимается за скрытое.

Оксюморонную природу в повести Кураева заключают (несут в себе) и имена героев. О «полу-» в фамилии главного героя уже говорилось. Имена и фамилии других персонажей не менее необычны. Писатель настойчиво сращивает в одном имени русское и кавказское, допустимое и невозможное. Начальника Полуболотова, о котором тот часто упоминает и которого бесконечно цитирует, зовут Казбек Иванович. Нынешнего «директора нашего» (с. 424) зовут Николай Ильич, но, как вскоре выясняется, «его настоящее имя Нарзан» (с. 424), «этот самый наш Нарзан Иванович» (с. 425), дублируя в таком *типе* имени знак «кавказского влияния» на советское общественное устройство довоенно-послевоенного времени. Не менее значимо и то, что «у него (Нарзана Ивановича. — О. Б.) вообще до детдома имени не было» (с. 424). Имена других героев не менее странны и многозначны. Уже был упомянут Жулак, имя которого ассоциативно коррелирует то ли с «кулак», то ли с «жулик». Имя одного из ведущих (среди второстепенных, проходных) персонажей, о котором чаще всего вспоминает тов. Полуболотов, — Пильдин, буквенно-звуковой ряд которого вызывает ряд пронзительно острых и одновременно неприлично бранных ассоциаций. В это ряд может быть помещен и герой с фамилией Пизгун. Гесиодский — двойственен как мудрый (современный) Гесиод, но привносящий ошибки не только в имена, но и в эпос истории¹. Следователь Секиров — «одна фамилия уже впечатление производила («секир башка». — О. Б.), отличный такой мужик, прожженный человек, прямой, без всяких там хитростей» (с. 447),

¹ Гесиод — известный представитель дидактического и генеалогического эпоса, древнегреческий писатель и поэт VIII — VII вв. до н.э.

в характеристике которого соседство оценок — определений «отличный» и «прожженный» (чаще всего в обычной речи — «прожженный подлец») свидетельствует о крайностях, которые формируют его личность¹. Фамилия Бандалетова (с. 445) в своем двукорневом морфемном строении становится отражением того времени, тех «лет», когда орудовали «банды» (банды преступников и банды законников).

Двойственность и двусмысленность — оксюморонность — обстоятельств, которые изображает художник, поддерживается и находит свое развитие в мотиве театра, который звучит в повести. Образ «жизни — театра» присутствовал в повести «Капитан Дикштейн». Нельзя сказать, что в «Ночном дозоре» он воплощается с той же силой и прорисованностью. Однако на фоне много — сторонности, дву — сторонности, обратно — сторонности мира, созданного Кураевым в «Ночном дозоре», мотив театра существенно дополняет сложно — сложенную картину мира. Причем в данной повести мотив театра вводится в повествование не героем, а автором, звучит прежде всего в главах, соотносимых с голосом автора — повествователя.

Центральная площадь, первая площадь Санкт — Петербурга, бывшая Троицкая, на которой разыгрывается все действие, — площадь Революции. Именно она видится автору главной «безлюдной сценой с недостроенной декорацией» (с. 451), где «гремели колокола по неделям на *маскарадах*» (с. 437). «Два исполинских здания, обращенные фасадом к площади», воспринимаются некой сценической заставкой. Высокие деревья вокруг — «прозрачными *кулисами*» (с. 454). Кронверкский вал неподалеку — «памятной всем *ареной*»², на которой «белой

¹ Относительно имен персонажей можно сделать еще одно замечание. Имена, данные писателем персонажам «Ночного дозора», производят впечатление сознательно удаленных от возможных существующих и пространственных коррелятов к реальным фамилиям. Автор, долгое время работавший на «Ленфильме», как бы сознательно прописывает на «экране»: «повесть вымышлена и возможные созвучия с фамилиями реальных людей случайны». Кураев сознательно далеко уходит от бытующих фамилий Иванов — Петров — Сидоров, не желая вольно или невольно обвинить (не)возможных прототипов.

² В другой связи уже приводилась цитата: «Как же это случилось, что площадь Революции в центре города, прославленного гармоническими ансамблями строений, оказалась *ареной* столь наглядной двусмысленности» (с. 453).

ночью под утро 13 июля была сыграна *без зрителей* одна из самых знаменитых *трагедий*», свершилась казнь пяти приговоренных к смерти декабристов (с. 454), когда «богопоманянный устроитель зверского *спектакля* не спал в Царском Селе, получая каждые полчаса от запаренных скачкой гонцов сведения о том, как идет *преьера...*» (с. 455). И если разговор о белой ночи начинал герой, а подхватывал автор (первая и вторая главы), то разговор о театре начинает авторский персонаж, а — без паузы — реплику подхватывает герой. Следующая за авторской «театральной» главой фраза Полуболотова начинается со слова «исполнитель», но если он ведет речь об исполнителе служебной задачи, выполнении приказа, то не успевший еще перестроиться читатель видит за этим словом образ «*исполнителя* некой роли», что в целом не противоречит истинному смыслу, но выявляет авторскую словесно-языковую игру на полисемии. Тот же прием прослеживается и в двух последующих главах, где вслед за автором герой переходит на свой язык, говорит о своем, но и в его речи вдруг появляются слова из театрального вокабуляра: «...Из всех арестов, обысков мало что запомнилось. Думаешь, это все неповторимые *драмы*? Ничего подобного <...>» (с. 455). А несколько позже и вовсе о своей любви к «театральной жизни»: «то в ТЮЗ, то на оперу пойдешь, то "Щелкунчика" посмотришь, сильнее всего мне "Спящая красавица" нравится, три раза смотрел...» (с. 459). Герой упоминает режиссера, который «у нас работал <...> четыре года во внутренней охране был» (с. 459) и рассказывает о его склонности к постановкам, в названиях которых «слово "ночь" присутствует» — «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь», «Ночной переполох» — словно в «память о тех временах, о молодости своей, когда ночью самая работа была» (с. 460). Репетицией может быть названа и манера поведения Полуболотова перед первым арестом, который он совершил: желая «все сделать самым лучшим образом», герой специально заранее прошел по предстоящему маршруту, отрепетировал: «Времени было в обрез, а все-таки я вырвался днем и успел маршрутик пробежать» (с. 461). Его фраза по другому поводу — о протяженности Литейного моста — свидетельствует о таких же репетициях и в других случаях: по его словам, «ногами через Литейный мост, четырьеста шагов, у меня

мерено» (с. 429)¹, и далее в том же ключе — «у меня уже вымерено» (с. 462).

Наконец, отдельного внимания требует вопрос о композиционном построении повести «Ночной дозор». Как уже было замечено, она представляет собой 13 глав (неравноценных и неравновеликих), из которых в четырех главах повествование ведется автором — повествователем (своего рода образ лирического героя), остальные главы представляют собой рассказы — воспоминания главного героя тов. Полуболотова.

Заданный в самом начале повествования образ белой ночи (белое ↔ черное), кажется, вполне последовательно и закономерно делит все повествование на чередующиеся (автор — ские ↔ герой — ские) главы, и это предварительное наблюдение до известной степени верно. Однако композиционный строй повести Кураева много сложнее и артистичнее.

Уже говорилось о том, что в повести «Ночной дозор», как и в первой повести Кураева, — три героя, те же «история — город — человек». Зоны голосов истории (от ее имени говорит автор), города (в его интересах выступает белая ночь), героя (тов. Полуболотов) могут быть графически представлены некими кругами (окружностями), которые пересекаются, соприкасаются, перемежаются, накладываясь друг на друга. И, казалось бы, на этом можно остановить рассмотрение вопроса о композиционном строе повести. Но анализ показывает, что Кураев не ограничивается только тремя кольцами голосов главных героев. Вся повесть построена как некое совмещение, наложение, пересечение, смыкание, касание многих и многих колец — кругов — окружностей, которые в конечном итоге вырисовывают некую воронкообразную спираль, которая свободно «перемещается» в пространстве повести, вбирая в себя, поглощая все «маленькие круги», рождающиеся на поверхности повествования из воспоминаний героя или размышлений лирика — автора.

¹ Математическая точность, способность легко называть имена и даты, сроки заключения, количество участников операций и т. п. — отличительная особенность героя, который во всем к порядку приучен, «натаскан», выдрессирован для выполнения «инструкций <...> наставлений, методик» (с. 464), в жизни которого большое значение имеет «роль социалистической дисциплины» (с. 465).

Заканчивая разговор о повести «Ночной дозор», можно сделать вывод о том, что Кураев в духе эпохи постмодерности создает образ главного героя тов. Полуболотова как героя многопланового. С одной стороны, ведущий персонаж — это простой, обыкновенный человек, такой как все. Один из его наставников «верно <...> подметил: каждый человек хочет есть, спать и жить...» (с. 464), и герой Кураева этот «каждый». Неслучайно «в целом <...> (он, герой. — О. Б.) судьбой своей доволен, пусть чинов не нахватал, как говорится, зато жив...» (с. 459). Главный герой — человек субъективно честный, субъективно правильный и субъективно правдивый, недаром автор допускает такую самохарактеристику: «<...> по натуре я человек <...> не злой» (с. 456). Но с другой стороны, герой не просто «каждый», но «каждый советский»: «Каждый советский человек — сотрудник НКВД» (с. 443). Он усердно и сознательно служил своей эпохе, государству, народу: «Говорят — каждый труд почетен» (с. 459). Герой *сделан, выкован* эпохой, у него, как и у его времени, есть свои «знаки доблести и геройства» (с. 453), есть своя правда, есть свой взгляд на жизнь: «Многие смотрят на мир разными со мной глазами, это ничего, я к этому привык. Раньше больше было таких, кто одинаковыми глазами смотрел, теперь меньше. Может, так и надо?» (с. 446). Однако автор показывает, что правда героя (правда «одинаковых») — еще не вся правда. «Двухголосное» построение повести позволяет скорректировать истину и честность героя истинностью и правдивостью автора.

В целом созданный по модели героя де-иерархичного, относительного в своей абсолютности, лишенного векторности в сознании и убеждениях, образ тов. Полуболотова привносит в текст Кураева эстетику постмодерности. Однако наличие «второго голоса» — голоса автора (лирического героя) — сохраняет в тексте стержень «возрожденчества», вектор иерархичности, морального камертона, духовности. Именно поэтому созданная на приемах постмодерной игры, тотальной ироничности, всеобщей абсолютной относительности, не-трагичности трагического повесть «Ночной дозор» не может быть однозначно квалифицирована как повесть постмодерная. Повесть Кураева «Ночной дозор» остается повестью тенденциозно идеологической (в традициях классической русской литературы), реалистической в своей основе.

Нельзя не признать, что Кураев в середине 1980-х годов, в самом начале «перестроечного» времени, одним из первых среди современных писателей сумел не только разглядеть «относительность абсолютного», но сумел «красиво», изысканно, артистично воплотить это понимание в художественном произведении.

Лагерная проза рубежа веков: С. Довлатов и В. Пелевин

После Г. Владимова и М. Кураева, лагерная тема зазвучала в современной литературе иначе: личностное начало индивида оказалось потесненным и подавленным государством настолько, что противостояние «личность—государство» утратило смысл, границы между членами этой оппозиции оказались размытыми. Проблема огосударствливания личности, прогнозируемая в творчестве А. Солженицына и В. Шаламова, развитая в творчестве Владимова, в произведениях последующих художников стала превалировать над собственно лагерной тематикой, расширяя и выводя ее на уровень темы социально—политического и государственного устройства общества в целом. Смена ракурса, изменение угла зрения привели к необходимости поиска новой стилиевой манеры, художественных приемов и образности. Наиболее интересным и показательным произведением на этом этапе развития темы стала повесть Сергея Довлатова «Зона».

По ряду причин внелитературного плана появлению «Зоны» Довлатова в печати предшествовали два десятилетия. По словам художника, он «семнадцать лет готовил эту рукопись к печати» (с. 170)¹, что указывает на 1960—е годы как время начала работы над повестью, тогда как появление ее относится к 1980—м годам². Вынужденная доработка повести перед выходом в свет наложила несомненный отпечаток на произведение в целом (его идеи, композицию, образную систему, стиль и т. д.). В результате произведение, которое могло быть отнесено к начальному этапу развития лагерной темы, фактически оказалось завершением ее в современной литературе³.

Все повествование Довлатова отчетливо распадается на две части: «теорию» — письма к издателю, созданные в смешанной

¹ Здесь и далее цитаты даются по изд.: Довлатов С. Собрание прозы: в 3 т. СПб.: Лимбус—пресс, 1993, — с указанием страниц в скобках.

² Первая публикация повести: Довлатов С. Зона: Записки надзирателя. Анн Арбор: Эрмитаж, 1982.

³ Более подробный анализ прозы С. Довлатова см.: Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст. Подтекст. Интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 197—300.

манере частной переписки и публицистических отступлений автора 1980-х годов, и «эмпирику» — собственно художественный текст: рассказы, главки-зарисовки, «записки надзирателя» 1960-х годов. Подобный монтаж, порожденный разрозненностью и неполнотой дошедших «записок», приводит к двуголосию повести, своеобразному канону, в котором писатель-аналитик обобщает и итожит то, что герой-рассказчик переживает и наблюдает. Идеино-смысловая тавтологичность двух стиливых пластов очевидна, хотя и не абсолютна.

Отправными точками для художественного повествования Довлатова послужили произведения Солженицына и Шаламова. Уже в первом «письме к издателю» Довлатов как бы объясняет видимую (как ему кажется) разницу между его повествованием и рассказами предшественников: «...книги наши совершенно разные. Солженицын описывает политические лагеря. Я — уголовные. Солженицын был заключенным. Я — надзирателем» (с. 28), и далее: «меня абсолютно не привлекают лавры современного Вергилия (При всей моей любви к Шаламову)» (с. 154). Однако дело здесь не в том, что Довлатов изображает лагерь уголовный (это было у Шаламова), не в том, что его герой — охранник (это было у Владимова). Дело в ином: «По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами» (с. 28).

Последнее замечание вряд ли может быть отнесено к Солженицыну, скорее к Шаламову, однако Довлатов по существу верно выделяет отличие собственной прозы от прозы предшественников: «Я пишу не физиологические очерки. Я вообще пишу не о тюрьме и зеках <...> меня интересует жизнь, а не тюрьма. И — люди, а не монстры... Самые душераздирающие подробности лагерной жизни я <...> опустил. Я не сулил читателям эффектных зрелищ. Мне хотелось подвести их к зеркалу» (с. 155).

Действительно, тема лагеря в освещении Довлатова перестает быть «лагерной», расширяясь и вбирая в себя более емкие представления об общественном мироустройстве, человеческом бытии и его духовной сути.

В основании довлатовского повествования лежит уже известный литературе тезис о родстве лагеря и советского государства. Однако ранее разнесенные или в разной степени дифференцированные понятия в прозе Довлатова утрачивают

разграничительную линию: художественное пространство повести «Зона» «раскинулось по обе стороны лагерных заборов» (с. 64). «...Лагерь представляет собой довольно точную модель государства. Причем именно Советского государства. В лагере имеется диктатура пролетариата (то есть — режим), народ (заключенные), милиция (охрана). Там есть партийный аппарат, культура, индустрия. Есть все, чему положено быть в государстве» (с. 58).

Однако утверждение Довлатова о двойничестве лагеря и государства не исчерпывается только констатацией. В данном случае очевидно развитие идей 1960-х идеями 1980-х годов: вслед за отождествлением лагеря и государственной системы Довлатов переходит к утверждению «в общем-то единственной банальной идеи — что мир абсурден» (с. 28).

Дорабатывая «Зону» в 1980-е годы, в период расцвета так называемой «новой» или «другой» прозы с ее постмодернистскими уклонами в хаос, алогичность, абсурд, Довлатов, естественно, привносит в текст 1960-х «новое» мироощущение: ему мало показать абсолютное и неразделимое единство зоны и воли, охраны и заключенных, он утверждает единство природного и механического, живого и мертвого, возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного, реального и фантастического, он фиксирует торжество хаоса и алогичности. «Все смешалось...» в «Зоне» Довлатова.

Лагерь, который «пишет» Довлатов, представляет собой образец современного «вавилонского столпотворения», где смешались языки и нации: на небольшом художественном пространстве повести теснятся и эстонцы, и латыши, и армяне, и грузины, и русские, и украинцы, и евреи, и «басурманы»; его герои говорят не только на своих родных языках, но и на английском, немецком, французском, блатном и матерном. «Все дико запуталось на этом свете» (с. 130).

Персонажи Довлатова живут в мире, где соединилось несоединимое — «ромашки, осколки, дерьмо», где «солнце появлялось из-за бараков, как надзиратель Чекин» (с. 39), где «дружба и ссора неразличимы по виду» (с. 64). «Отбывают срок» в зоне и заключенные, и охранники: «Мы — одно, — восклицает герой Довлатова, — <...> рецидивист Купцов — мой двойник» (с. 76). В программе праздничного концерта следуют одно за другим

выступления «незнакомого зека», «завбаней Тарасюка», «лейтенанта Родичева», «рецидивиста Шушани», «нарядчика Логина», а роль Ленина в самодеятельном спектакле исполняет «артист–рецидивист» Гурин (с. 149).

«Никакого антагонизма» в «борьбе противоположностей» не возникает. Единство противоположностей торжествует, подтверждая мысль художника о том, что «весь мир — бардак» (с. 66). По мнению автора, «со времен Аристотеля человеческий мозг не изменился. Тем более не изменилось человеческое сознание. А значит, нет прогресса. Есть — движение, в основе которого лежит неустойчивость» (с. 58), то есть хаос.

Поразительное сходство «между лагерем и волей», «между заключенными и надзирателями», «между домушниками–рецидивистами и контролерами производственной зоны», «между зеками–нарядчиками и чинами лагерной администрации» приводит героя повести Алиханова к заключению, что «по обе стороны запретки расстился единый и бездушный мир» (с. 63) и что «советская власть давно уже не является формой правления, которую можно изменить. Советская власть есть образ жизни (выд. нами. — О. Б.) нашего государства» (с. 58).

Довлатов не «пишет» лагерь, не пытается дать очевидных признаков лагерной жизни или конкретных черт лагерных типов: лагерные детали для него несущественны. Он сдержанно и без «спецэффектов» фиксирует черты мира бездушного, безнравственного, образа жизни абсурдного и алогичного, реальности, лишенной «земного тяготения» и «элементарного порядка вещей», складывающейся из осколков старых и новых мифологем.

Стилистика повести подчинена той же задаче: показать абсурдность и хаотичность существования советского государства и современного человека в нем. Абсурд (смысловой и стилевой) становится одним из основных организующих повесть принципов, парадокс — одним из ведущих приемов повествования. Фантастический сдвиг реальности, возникающий в результате тождества разновеликого, смещения ценностных ориентиров, смысловой несообразности, опосредует все повествование. В «Зоне» Довлатова «жизненно» — значит «как в сказке» (с. 141).

Речевая стихия повести насквозь пронизана юмором и смехом, диалог строится по законам анекдота. За счет «сквозной

ироничности» ад, который воссоздает Довлатов, выглядит отчасти «легкомысленным» и вполне терпимым: «Жизнь продолжается даже когда ее, в сущности, нет...» (с. 41).

«Нулевой градус письма», то есть отсутствие ярко выраженной авторской позиции, позволяет художнику избежать элемента оценочности, разоблачения, морализаторства. Герой Довлатова принимает окружающую его действительность бесстрастно, спокойно, просто — как «нормальную», в смеси «дружелюбия и ненависти». И если на уровне довлатовской «теории» («письма издателю») мир абсурден, то на уровне «эмпирики» рассказов — все «нормально». Катастрофичность сознания не порождает трагической тональности. Трагическая тема утрачивает видимую напряженность, превращаясь в традиционный для «другой» литературы 1980–х годов разговор «несерьезно о серьезном». «<...> Мир был ужасен. Но жизнь продолжалась. Более того, здесь сохранялись обычные жизненные пропорции. Соотношение добра и зла, горя и радости — оставались неизменными <...> Мир, в который я попал, был ужасен. И все-таки улыбался я не реже, чем сейчас. Грустил — не чаще <...>» (с. 35–37).

В «Зоне» Довлатову удалось объединить и «смешать» все, что в реальном мире и в художественном творчестве было связано с понятием лагеря: «золотую середину» Солженицына и «ад» Шаламова, вернуться к образу «деревенского мужика, таинственного и хитрого» (с. 83–86, 153) и героя-интеллекта, «писаря» и «писателя» (с. 42, 55, 124), обнаружить в человеке «одичалость» пса и человеческие начала в собачьей сущности (с. 109–110), показать зыбкость границ между понятиями «плохой зек» и «хороший охранник», снять антиномию «лагерь преступников» и «государство добродетельных граждан». Он сумел преодолеть узко-тематические пределы «гулаговской» прозы, сомкнуть лагерную тему с другими направлениями в современной литературе, породив и на смысловом, и на формальном уровне ощущение абсурдности и алогичности, характерное для мироощущения 1980–х годов.

Своеобразным примером развития, точнее аннигиляции лагерной темы в русской литературе 1980–1990–х годов, становится творчество Виктора Пелевина, в частности его рассказ «Онтология детства».

Рассказ начинается таким образом, что очень не сразу становится понятным, о чем идет речь и где происходят события. Тема детства, звучащая в заглавии, а priori программирует ощущение некоего умиротворения и счастья. И начало рассказа развивается именно в этом ключе. Писатель сосредоточивает свое внимание на мелочах, столь свойственных детскому восприятию, глазами ребенка видит шов цемента между двумя кирпичами, треугольник солнца на стене, видимой в окно, пылинки в луче солнца как особый мир и т.д., и тем самым погружает нас в мир детского видения окружающего. Все привычно в этом мире, спокойно и обыкновенно.

Однако среди деталей окружающего мира постепенно оказываются клочок бумаги с отпечатком кирзового сапога, металлическая сетка на окне, нары, параша и т. п. Но эти неожиданные в рассказе о детстве детали вводятся исподволь, не заслоняя чистоты детского восприятия, но порождая некое напряжение от несоответствия «тяжелых» («взрослых») и «легких» («детских») деталей. И постепенно становится понятно, что детство героя проходит в тюрьме. Он рожден в тюрьме. Это его мир.

Подобно тому, как незаметно вводились «тюремные» детали, так же ненавязчиво рождается в рассказе и ощущение—ожидание свободы. Понятие свободы вначале возникает по поводу невесомых пушистых пылинок в солнечной полосе воздуха: «Просто видишь вокруг себя замаскированные области полной свободы и счастья», потом — по поводу чтения: «когда начинаешь читать <...> и вот закрываешь глаза и начинаешь представлять себе...» (с. 378)¹, потом по поводу наслаждения свободой и легкостью во время бега по тюремному коридору.

Описываемые в рассказе события происходят в тюрьме, однако понятие свободы, начинаемое осознаваться героем, включает в себя не представление о физической свободе вне тюрьмы, а свободы внутри себя, вне какой-либо зависимости от тебя и от внешних обстоятельств. И в этом уже слышится голос Пелевина: свобода свободна, она не зависит ни от чего сущего и тем более от тебя или окружающего пространства (условно, той самой среды, о которой шла речь выше). «Предмет

¹ Здесь и далее ссылки на рассказ Пелевина дается по изд.: Пелевин В. Generation IT. Рассказы. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

не меняется, но что-то исчезает, пока ты растешь. На самом деле это «что-то» теряешь ты, необратимо проходишь каждый день мимо самого главного, летишь куда-то вниз — и нельзя (! — О. Б.) остановиться» (с. 386). Условно говоря, «вырастая» из детей во взрослых, мы из свободных становимся заключенными. Взрослые «хотят, чтобы ты стал таким же, как они; им надо кому-то перед смертью передать свое бревно» (с. 379). Ты теряешь свободу уже только потому, что ты живешь; ты становишься виноватым уже только потому, что ты был свидетелем и со-участником этого мира. «Получается, что просто видеть этот мир уже означает замараться и соучаствовать во всех его мерзостях» (с. 386).

Но трагической интонации у Пелевина, как и у Довлатова, не возникает: «Но что из того? Дело в том, что мир придуман не людьми — <...> как бы они ни мудрили, они не в состоянии сделать жизнь последнего зека хоть сколько-нибудь отличной от жизни самого начальника хозяйственной части. И какая разница, что является поводом, если вырабатываемое душами счастье одинаково? Есть норма счастья, положенного человеку в жизни, и что бы с ними ни происходило, этого счастья не отнять» (с. 386).

На примере этого рассказа можно проследить, что Пелевина не интересует близко-окружающий его мир (например, мир социальный, или, как в данном случае, тюрьма), он ориентирован на мироздание, на Вселенную, на космос. В его художественном пространстве «практика» окружающего мира потеснена «теорией» философского универсума¹.

После Довлатова и Пелевина развитие лагерной темы приотстоялось, ее эволюция пошла в двух направлениях: с одной стороны, по пути возвращения к проблемам и конфликтам, уже затронутым в литературе предшествующих десятилетий, свидетельством чему могут быть повести Л. Бородин «Правила игры»² или В. Маканина «Буква "А"»³, с другой — в направлении

¹ Более подробно о прозе В. Пелевина см.: Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст. Подтекст. Интертекст. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 301–358.

² Бородин Л. Правила игры // Кубань. 1990. № 7–8. С. 122–129.

³ Маканин В. Буква «А» // Маканин В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Материк, 2003. Т. 4. С. 92–146.

совершенствования художественной фактуры и оттачивания приема, смыкания с литературой абсурда, напрямую не связанной с темой лагеря. На современном этапе «лагерь» перестал быть собственно темой, оставаясь обширной и емкой метафорой современного существования.

Между тем значение лагерной темы в истории современной русской литературы состоит не только в том, что она вынесла на обсуждение факты, ранее запретные, и материал, прежде недоступный, но в том, что она закрепила в художественной литературе образ героя простого, обычного, «среднего», ставшего опорным звеном в эстетике деревенской прозы 1960–1970-х годов, а позже послужила одной из отправных точек концепции абсурдизма в постмодернистской литературе 1980–1990-х годов.

Только указанными героями кураевский список «сотрудников органов» не исчерпывается. Проходными фразами, не-очень-заметными ремарками Кураев указывает на то, что едва ли не все обитатели квартиры так или иначе связаны с органами. Например, замечание о характере работы одной из героинь, едва прорисованной в романе Валентины Подосиновой, звучит так: работать «в "Крестах" ей нравилось, как и каждому человеку с крутым характером и склонностью к порядку», «она свободно ходила на зону и подменяла, если надо, выводных» (с. 401). А жена квартуполномоченного Окоева «работала по найму в тех же учреждениях, где нес службу муж», «контролером за посылками и передачами» («по-своему редкая и увлекательная профессия», с. 272). Последняя реплика об оценке рода занятий Окоевой, слова «в Крестах" ей нравилось» о Подосиновой, как и фраза «чистая работа в канцелярии большой хорошей тюрьмы очень возвысила Валентину в собственных глазах» (с. 401, вид. нами. — О. Б.).

Тюрьма, зона, лагерь могут оказаться в представлении героев Кураева «хорошими», тогда как, например, швейное производство (как у Веры Павловны из «социалистической утопии» Н. Чернышевского), на котором пришлось работать матери и дочери Подосиновым, описывается рассказчиком так: «<...> старухи матом крыли, матюки звенели в дамском собрании дай боже, хоть святых выноси, как только Карл Маркс не краснел на портрете <...>» (с. 403).

Таким образом, растушеванная, лишая четкости и определенности параллель «лагерь // государство», «тюрьма //

государство», характерную для строго реалистического повествования о лагере у Солженицына и Шаламова, Кураев, вслед за Довлатовым (и отчасти Владимовым), «затаптывает» нейтральную территорию между зоной заключения и свободной зоной. Он по-постмодернистски легко (не заметно и не акцентированно), без ощутимого трагизма, свойственного Солженицыну и Шаламову, доводит до сознания читателя мысль о том, что «зона раскинулась по обе стороны запретки» («Зона» С. Довлатова).

Глава 6. Исторические аспекты «темы о России»

Историческая романистика нового времени

Обращение к более или менее отдаленному историческому прошлому Отечества, выразившееся как в непосредственном интересе к истории, так и в усилении историзма при осмыслении явлений сегодняшнего дня, стало объективной потребностью времени, «могучим и неодолимым инстинктом» (И. Волгин). Условно говоря, если военная и лагерная проза были нацелены на примеры *проявленности* народно-национального характера в обстоятельствах определенной социально-общественной формации, если деревенская проза была ориентирована на анализ длительных процессов *формирования* и современной *трансформации* национального облика, то начавшийся подъем исторической прозы был связан со стремлением постичь их *истоки*, без осознания которых на новом этапе уже нельзя было объективно оценить особенности национального социума и своеобразие его современного варианта. «Исторический роман — это роман во многом и современный <...> автор, воссоздавая прошлое, вольно или невольно соотносит его с настоящим. Возникающие сплошь и рядом аналогии между историей и современностью закономерны <...>» (В. Пикуль).

Историческая романистика 1960–1990-х годов может быть представлена обширным рядом имен. Среди них и классики исторического романа, немало сделавшие в этой области еще в предшествующие десятилетия (С. Бородин, М. Шагинян, Н. Задорнов), и писатели, пришедшие в историческую прозу уже после того, как создали значительные произведения о современности (В. Шукшин, Ю. Трифонов, Б. Окуджава, В. Чивилихин,

И. Калашников, В. Лебедев, Ю. Лоциц), и те, чье творчество прочно связано с собственно исторической тематикой (Д. Балашов, В. Пикуль, Ю. Давыдов, В. Бахревский).

Представленная столь различными именами, современная художественная литература о прошлом многолика и разнообразна. Писатели–историки говорят о Древней Руси и средневековье, об эпохах Ивана Грозного и Петра Первого, погружаются в XVII и XVIII века, анализируют перелом эпох конца XIX — начала XX века. В жанровом отношении современные произведения о прошлом варьируются от исторических миниатюр до эпопей, воплощаются в виде повестей–хроник и философских романов, лирических эссе и биографических повествований.

Обостренный интерес современных писателей к истории питается традиционным для русской мысли вопросом — «откуда есть пошла русская земля». Идейная проблематика романов обретает ярко выраженную национальную окраску, взгляд писателя обращается к важнейшим этапам истории отечества, народный характер насыщается национальным колоритом. Духовный мир индивида, его национальная психология и вобравшая исторический опыт народа философия доминируют над социальными характеристиками и классовой принадлежностью героев исторических повествований. Национальные черты характера, вневременные ценности его духовного облика прочно захватывают внимание современных художников, принявших мысль Ф. Достоевского о том, что «человек <...> образуется лишь долгою самостоятельной жизнью нации, вековым многострадальным трудом ее — одним словом, образуется всюю историческою жизнью страны <...>»¹

¹ См.: Богданова О. В. Историческая проза 1960–1990–х годов. СПб.: Филологический ф–т, 2004. 146 с.

«Государи Московские» Дмитрия Балашова: панорама Древней Руси

Более тридцати лет своей жизни посвятил литературному труду Дмитрий Балашов (1927–2000). Свод его исторических романов под общим названием «Государи Московские» являет собой широкую панораму трагической и героической жизни наших предков, высоких помыслов и дерзновенных деяний значительных и малоизвестных личностей русской истории, их мужественного и беззаветного служения своему отечеству.

Стремясь постичь первоистоки национальной истории, познать пути формирования русской государственности, осмыслить глубины народного характера, писатель обращается к самым тяжелым страницам русского прошлого, к тому времени, когда решалось — быть или не быть Руси, жить или сгинуть под властью завоевателей русскому народу. И опорой в этом поиске служит Балашову–писателю солидный опыт Балашова–ученого, профессионального фольклориста, создавшего серьезные труды, посвященные устному поэтическому творчеству русского народа¹. «Русская земля лежит передо мною свитком исписанных желтых страниц, далекой памятью предков, уснувших в земле», — говорит писатель.

Начало творческой биографии Балашова связано с появлением его первой повести «Господин Великий Новгород» (1967, первая публикация — журнал «Молодая гвардия»). Отличная от последующих произведений писателя в жанровом отношении, стилизованная под древнерусскую балладу, соединяющая в себе различные временные пласты (прошлое и настоящее), повесть (посредством образа главного героя Олексы Творимирыча) уже обозначала и вырисовывала нравственно–философский идеал писателя, неразрывно связанный с ценностями труда земледельца, простого русского крестьянина–землепашца.

¹ В 1962 году Д. Балашов защитил кандидатскую диссертацию по теме «Древняя русская эпическая баллада» (ИРЛИ АН СССР, Ленинград). Позднее издал книги: «Народные баллады» (1963), «История развития жанра баллады» (1966), «Русские свадебные песни Терского берега Белого моря» (1969), «Сказки Терского берега» (1970), «Русские народные баллады» (1983), «Русская свадьба» (1985) и др.

В 1972 году появился первый роман Балашова — «Марфа–посадница», охватывающий период с 1470 по 1478 год и посвященный времени борьбы Новгорода Великого против присоединения к Московскому княжеству. «Марфу–посадницу» можно считать своеобразной ступенью на пути писателя к большому циклу романов, т. к. в образе заглавной героини произведения Марфы Борецкой была сформулирована главная идея художественческих исканий Балашова — «идея русского единения, необыкновенная тоска по нему» (В. Личутин).

Образ Марфы создается в романе Балашова как образ–символ новгородской вольницы, образ–знак, образ–метафора. Марфа в романе предстает не просто новгородской боярыней, сильной и мужественной, защищающей свои права и привилегии, не только матерью, спасающей своих сыновей, но и «древнюю Ярославною»¹, провожающей с ладьями воинов–новгородцев свое прошлое, прошлое новгородской республики. В трактовке Балашова Марфа Борецкая — не только конкретно–историческое лицо, не просто представитель новгородского боярства, но гражданин–патриот, готовый на великую жертву. «Образ Марфы Борецкой в романе сродни лику святого на русской иконе: по мере развития действия он «высветляется», отходит все суетное, мелочное, остается вечное»².

Образу Марфы–посадницы в романе противопоставлен образ правителя Московии Ивана III, объединителя русских княжеств. Однако, следуя в интерпретации исторических событий этого периода трудам историка В. Л. Янина («Новгородские посадники» и др.), Балашов изображает Ивана III самодержавным деспотом. По художественной версии Балашова, Марфа борется не только за политическую независимость Новгорода, не только за спасение и сохранение прав новгородской республики, не столько за вольницу, сколько против необузданного произвола, самодурства и беспринципности московской верховной власти. С точки зрения писателя, даже слабые и малодушные бояре–новгородцы, продажные торговцы–купцы или даже

¹ Образ из «Слова о полку Игореве», «фонового» произведения в романе Балашова.

² *Поль Д.* Историческая романистика Д. М. Балашова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 19.

простолюдины в Новгороде остаются самостоятельными, умеют сохранить свое личностное начало, тогда как в Москве власть великого князя беспредельна и порочна, опасна и губительна для человека (пример тому, образ дьяка Степана Брадатого).

Борьба Новгорода с Москвой закончилась присоединением новгородской республики к Московскому государству, но заключительная сцена романа — символическая по своему звучанию — не связана с завершающими повествование событиями. Финал романа о Марфе Борецкой — описание жизни северного крестьянина, как память о былой вольнице и надежда на ее возрождение.

«Господин Великий Новгород» и «Марфа–посадница» определены в критике как «новгородский цикл» произведений писателя, который знаменует собой только начало его творческого пути, поиски собственного материала, манеры, стиля, и который противопоставлен зрелому творчеству Балашова — «московскому циклу» романов¹. На раннем этапе в Новгородской республике ищет свой политический идеал писатель, с ней, а не с самодержавной Москвой связывая поиски оптимального государственного устройства и благополучия отечества.

Потребность постичь родную историю «от корня», с точки зрения «центра», а не «периферии», подвигнула писателя к созданию большого цикла романов о Московской Руси — «Государи Московские», включающего в себя романы «Младший сын» (1975), «Великий стол» (1979), «Бремя власти» (1981), «Симеон Гордый» (1983), «Ветер времени» (1987), «Отречение» (1988), «Похвала Сергию» (1992), «Святая Русь» (1991–1993).

Цикл романов «Государи Московские» представляет собой цельную историческую хронику, своеобразную «эпопею»², охватывающую масштабный отрезок русской истории — с 1263 года, момента кончины князя Александра Невского, до конца XIV века, времени Куликовской битвы и заключительного периода в борьбе русских княжеств против татаро–монголов и освобождения от длительного татарского ига. Писатель обращается

¹ Там же. С. 17.

² Романом–эпопеей «циклизованная проза» Балашова была впервые названа в работе Ю. Суровцева (*Суровцев Ю. Люди и время. О современной исторической романистике // Новый мир. 1984. № 7. С. 230–242.; № 9. С. 231–242.*)

к истории возникновения Московской Руси, ко времени формирования Московского государства, к периоду, когда вызревали и начинали контурироваться психологические особенности национального склада, русского этноса. «Сквозным» образом романа–эпопеи может быть назван образ Сергия Радонежского, вокруг которого формируется персонажная система цикла, который в значительной мере определяет сюжетно–конфликтную канву произведения.

В «Государях Московских» Балашов стремится воссоздать мир русского средневековья с необычайной степенью полноты, исторической достоверности и философской насыщенности. В его романах последовательно и тщательно отображены основные события русского средневековья, воссозданы исторические лики великих людей избранного периода, написаны картины быта, изображены характеры и нравы простых людей на тот период, когда начинали складываться и выкристаллизовываться основные черты русского национального характера.

В основе художественно–исторической концепции Балашова лежит научная теория выдающегося современного историка Л. Н. Гумилева об определяющем значении этнической природы народа в его исторической судьбе, пассионарная теория этногенеза¹. Идея ученого, подтвержденная анализом огромного исторического материала, получает свое отражение в творчестве Балашова, позволяет акцентировать прежде ускользавшие от внимания исследователей некоторые вехи в развитии исторического процесса, которые могут оказаться и оказываются решающими для его понимания. История возникновения Московской Руси, особый характер взаимоотношений русских княжеств с Золотой Ордой оцениваются в романном цикле через призму научных концепций Гумилева, становятся художественным (беллетризованным) воплощением его историко–этнических гипотез.

Следуя сложившейся традиции исторического романа, ориентированной на историзм повествования, на стилизацию и архаизацию письма, на создание внешнего исторического антуража времени, Балашов углубляет и дополняет ее историко–философскими размышлениями, связанными с глубинным осмыслением

¹ См.: Гумилев Л. Этногенез и биосфера земли. Л.: Гидрометеоздат, 1990; Гумилев Л. Этносфера: история людей и история природы. СПб.: Прогресс, 2002.

судьбы русского народа и русской государственности. Стоя на позициях писателя–патриота и создавая свои романы в период активизации споров о самобытности исторического пути Руси, Балашов задается одним из главных вопросов времени, центральным в споре современных «западников» и «славянофилов»: «Является ли Россия одной из европейских стран, обязанной развиваться по образцу стран Запада и за несоответствие своего пути развития западному заплатившей "отсталостью"? Или, напротив, у России собственная мессианская задача в этом хоре народов?.. Лучше или хуже наша история и мы сами стран и народов Запада?». И ответом Балашова служат слова из его романа: «Не лучше и не хуже, мы — иные».

Образно–художественное видение мира, реализованное Балашовым в сюжетном развитии основных конфликтов романа, переплетается с острой публицистической тенденцией в повествовании. В цикле романов «Государи Московские» писатель решительно встает на защиту русского народа от «западнических теорий», яростно опровергает «европейский миф» о вековой забитости, нищете и бедности русского крестьянства, включая в художественный текст значительные фрагменты документально–фактологического характера: «Грамоты, сохранившиеся до конца XVI — начала XVIII века <...> с исчислением имущества крестьянского двора, показывают огромное количество драгоценностей и дорогой рухляди, праздничной одежды, которая, при нужде, проданная, позволяла враз восстановить порушенное хозяйство. При цене рабочей лошади в полтину, а боевого коня — в рубль выходные украшения рядовой крестьянской женки стоили минимум 10–15 рублей, а то и много более. Нередки были у крестьян капиталы в 200–400 рублей <...>». Зажиточность простого люда создавала, по мнению автора, прочные экономические гарантии могущества государства, давала реальные предпосылки для укрепления его роли и влияния.

Анализируя политическую ситуацию в России XIII–XIV веков, Балашов стремится представить ее во всей полноте и сложности исторического бытования. Одним из первых в современной литературе писатель заговорил об огромной созидательной роли церкви в сплочении сил русской государственности. «Пастырский подвиг российских митрополитов, подвижническое служение преподобного Сергия Радонежского получили

на страницах цикла широкое и многогранное отражение»¹. По мнению художника, именно церковь «позволила создать государство, утвердить принципы соборного единения, связала общество идеологически, скрепив его морально–этическими нормами христианской морали, утверждая святость семьи <...> непререкаемость власти и прочее <...> Система эта оказалась очень устойчивой и против натиска мусульман с юга, и против западной католической экспансии. При этом, поскольку христианство никак не утверждало племенной исключительности русичей, система эта оказалась годной для создания на взаимотерпимых принципах многонационального государства — Великой России, или Великороссии». В попытке найти некую общественную идеологию, способную обеспечить военное и политическое единство Руси, Балашов православие провозглашает «новой верой», истинной религией. «Писатель православие теснейшим образом связывает с проблемой государственности, считает, что Московская Русь имела совершенное особое предназначение, маркированное в <...> названии "Святая Русь"»². Москва и Московская Русь становятся центром повествования, периферийным пространством которого оказываются католический запад, мусульманский восток и «пребывающая в сомнении» Литва. Константой праведности и мерой правильности изображаемого автором мира прошлого избирается человек, созидательно активный, исповедующий православие, пассионарий.

Романы «московского цикла», созданные Балашовым, отражают не столько хроникальный, сколько летописный характер повествования. В художественную ткань повествования органично вкраплены фрагменты оригинальной и переводной литературы Древней Руси и Византии, документальные свидетельства по истории архитектуры и иконописи, материалы древних летописей, элементы житейного повествования, цитаты из похвальных слов и молений, так же, как и фольклоризированные фрагменты исторических песен и сказаний. При этом ни

¹ Любомудров А. Вечное в настоящем: литературные исследования. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 128.

² Шаляпина Л. Эволюция художественной концепции историй в современном историческом романе: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алтайск. гос. ун–т. Барнаул, 2000. С. 12–13.

одно событие хоть сколько-нибудь значимое в истории государства, ни один эпизод, хоть мало повлиявший на судьбу страны и народа, ни одно деяние княжеское, приведшее к единению разрозненных русских вотчин, встретившееся писателю-ученому в исторических хрониках и народных песнях, не выпало из его поля зрения. «<...> Я старался держаться со всею строгостью документальной, летописной канвы, памятуя, что читатель наших дней прежде всего хочет знать, как это было в действительности, то есть требует от исторического романа абсолютной фактологической достоверности», — говорил писатель.

Однако строгая документальность произведений, хотя и является одной из особенных сторон творчества Балашова, еще не обеспечивает всей идейной емкости его романов. Духовно-философское наполнение исторических фактов, их нравственный смысл и морально-этическое воздействие определяют главные качества романов писателя. Соблюдая строгую фактологию событий, придерживаясь «правды факта», писатель нередко проводит собственный анализ исторических свидетельств, дополняя и проясняя историю, предлагая собственную датировку, доверяясь интуиции и «правде домысла»¹. Органично соединяя в своем творчестве исторический факт и художественный вымысел, связав отдельные (реальные) события минувшего (домысленной) логикой внутреннего развития духовной культуры народа, писатель исторически верно и художественно ярко показал вызревание и формирование «одного из наиболее глубоких чувств, закрепленных веками и тысячелетиями обособленных отечеств» — «единительного» чувства, чувства патриотизма. Можно говорить о том, что фактологическая сторона романов Балашова целенаправленно и намеренно подчинена идее постепенного вызревания (и воспитания) национально-патриотического чувства.

Отдавая должное высокому уровню художественности и высокой степени документальности цикла «Государи Московские», критика обратила внимание и на некий «этический парадокс», обнаруживающий себя в романах Балашова. По наблюдениям

¹ В подобных случаях композиционное единство романов нарушается, в хронологически последовательную нить событий влетают ретроспекции, перебивки, забегание вперед и т. п.

А. Казинцева, в текстах Балашова преступления, совершаемые героями ради высшей цели, оправдываются и расцениваются как подвиг или сознательное мученичество¹. Автор «приписывает» русским князьям, Ивану Калите или Симеону Гордому, мысль о том, что только через «погубление» души, через сознательное обречение ее на вечную муку можно достичь высшей жертвы, благодаря которой и наступит избавление родной земли и народа от скверны и бедствий, от насилия и иноземной зависимости. По мнению А. Любомудрова, «отголоски еретических учений древности (зороастризм, гностицизм, манихейство) слышатся в рассуждениях о добре и зле как двух извечных первоначалах, борьба между которыми признается необходимой для поступательного развития человечества»².

Как показывают исторические свидетельства, для русского православного средневековья вряд ли были допустимыми подобного рода умствования о «цели» и «средствах», о «законе» и «благодати», скорее духовный мир православного русича XIII–XIV веков был сформирован каноническими заповедями неприятия зла ни в каком виде. Однако, на наш взгляд, нельзя отказать художнику в праве по-своему, со своей точки зрения взглянуть на «тайны» сильного мира сего, попытаться охватить громадный масштаб их личности и увидеть неординарное и нехарактерное во множественности типичного и свойственного. Как обнаруживают исторические документы, мировая история творилась не всегда в согласии с основными тенденциями своего времени, но и вопреки им, великие личности прошлого действовали не только в опоре на традицию, но нередко и преодолевая ее во имя нового.

В этот же ряд можно поставить и спорную, на наш взгляд, претензию критики по поводу соединения христианства с язычеством.

Как бы то ни было, исторический цикл романов Балашова «Государи Московские» пронизан идеями духовной мощи русского народа, демократической силы русской государственности, национальной спаянности и единства, всепроникающей

¹ Казинцев А. Чтобы не погасла свеча // Литературное обозрение. 1985. № 8. С. 40.

² Любомудров А. Вечное в настоящем: литературные исследования. С. 94.

любви к Отечеству. «От нас, живых, зависит судьба наших детей и нашего племени, от нас и наших решений. Да не скажем никогда, что история идет по путям, ей одной ведомым! История — это наша жизнь, и делаем ее мы. Все скопом, соборно», — говорит писатель и своим творчеством вписывает еще одну страницу в историю духовного самопознания нации.

«Я пришел дать вам волю...» Василия Шукшина: историческое и современное

В 1970–е годы в литературе, как и во всем обществе, насущной ощущалась необходимость понять путь страны в связи с проблемами народа, личности, истории. Современные художники с интересом всматривались в историческое прошлое страны и народа, со все большим вниманием относились к исторической тематике. Идеал современности утрачивал для них свои определенные черты и контуры, его поиски и утверждение постепенно отодвигались во все более отдаленное прошлое¹. Идейно–образной антитезой современному дисгармоничному существованию становилось историческое прошлое с его внутренним духовным ладом и согласием.

Василий Шукшин (1929–1974) приобрел широкую читательскую известность и любовь как писатель–деревенщик, как автор рассказов о современниках — о «сельских жителях»², о «земляках»³, о «характерах»⁴. Образы простых русских людей, преимущественно крестьян, созданные на страницах его произведений, отличались некой странностью, чудинкой, особым душевным складом, который позволял говорить о «выламывании» шукшинского героя из «средней массы» крестьян. Шукшин создавал образ обыкновенного, казалось, ничем не приметного героя, такого, которого называли типическим героем в типических обстоятельствах, но с ярко выраженной индивидуальной

¹ В конце 1960–х — начале 1970–х годов к исторической прозе обратились многие писатели, прежде связанные с темами современности, главным образом с проблемами русской деревни, народно–национальной жизни — В. Шукшин («Любавины», «Я пришел дать вам волю»), Д. Балашов («Господин Великий Новгород», «Марфа–посадница»), В. Чивилихин («Память»), И. Калашников («Жестокий век») и другие. С развитием той же тенденции следует связывать и появление «Лада» В. Белова или работу над «Чистой книгой» Ф. Абрамова.

² Так назывался первый сборник рассказов писателя: *Шукшин В. Сельские жители*. М.: Молодая гвардия, 1963.

³ Так назывался следующий сборник рассказов: *Шукшин В. Земляки*. М.: Сов. Россия, 1970.

⁴ Название очередного сборника рассказов: *Шукшин В. Характеры*. М.: Современник, 1973.

компонентой характера, с особым складом чувствительной души, с редкой для современного героя способностью к «душедействию». Сам автор именовал в рассказах своих героев «странными людьми».

По словам Л. Аннинского, Шукшин имел пристрастие к «нелогичной, странной, чудной душе», границы которой в пределах творчества писателя по наблюдениям критика таковы: «На одном полюсе этого мятежного мира — тихий «чудик», робко тыкающийся к людям со своим добром <...> На другом полюсе — заводной мужик, захлебывающийся безрасчетной ненавистью <...>»¹.

Действительно, одним из самых ярких шукшинских типов героя в современной русской литературе стали герои-чудики, названные так вслед за главным персонажем рассказа «Чудик», Князевым Василием Егорычем, которому такое прозвище дала жена («Жена называла его — Чудик. Иногда ласково»²). Вместе с Чудиком такие герои шукшинской новеллистики, как Алеша Бесконвойный («Алеша Бесконвойный»), Андрей Ерин («Микроскоп»), Веня Зяблицкий («Мой зять украл машину дров!»), Иван Петин («Раскас»), Колька Паратов («Жена мужа в Париж провозжала...»), живут не головой, а сердцем, в расчет принимают не соображения разума, а порыв души, способны порой на бессмысленный, но добрый и искренний поступок. Герои-чудаки Шукшина — это современные сказочные Иванушки-дурачки, нелепые и простоватые, наивные и мало просвещенные, неказистые и смешные, но готовые прийти на помощь нуждающимся, щедро делящиеся своим добром с окружающими, только своим присутствием украшающие жизнь, делающие ее праздничной. «Герой нашего времени — это всегда дурачок, в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда его времени...»³ — говорил Шукшин.

Однако «странные герои» Шукшина — это не только «чудики», чудачки и юродивые, люди сердечные и бесконечно добрые, наивные и отзывчивые. На другом полюсе характерологии

¹ Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые. Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1978. С. 242.

² Шукшин В. Рассказы. Л.: Лениздат, 1983. С. 137.

³ Шукшин В. Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1985. Т. 1. С. 618.

шукшинских героев — «крепкие мужики», люди разумные, прагматичные, деловые, а нередко злые и завистливые («Крепкий мужик», «Срезал»).

Художественный мир Шукшина всецело ориентирован на человека, намеренно антропоцентричен, фокусируется на герое, и именно он — характер противоречивый и неоднозначный, полный контрастов и складывающийся из противоположенных векторов — определяет самобытность и своеобразие шукшинской прозы. Стремление постичь природу «странности» современного человека (героя) заставляет автора обратиться к таким категориям, как «национальный характер», «народный тип». По словам О. Илюшиной, пласт национального возникает в творчестве Шукшина «в связи с изображением крестьянского образа жизни, быта, мироощущения, в связи со сквозными мотивами <...> русской песни <...> танца, народного творчества, темой русской души»¹.

Галерея художественных образов–типов в рассказовом творчестве Шукшина охватывает многообразие проявления черт русского национального характера в современных условиях, моделирует обновленный вариант традиционно–национального героя, позволяет в герое–современнике разглядеть черты исконно народные, специфически национальные. Однако ограниченность и «тусклость» проявления исконных черт в характере героя–современника, их стертость и снятость в облике современного человека, невозможность детальной прорисовки в образе сегодняшнего персонажа приводят писателя к историческому материалу, к необходимости обращения к отдаленному прошлому, когда степень выявленности традиционных черт народно–национального характера выше, когда «пелена веков» скрывает все наносное, случайное, незначительное и неглавное, оставляя для осмысления лишь значительное и весомое, существенное и важное.

Знаменитый шукшинский вопрос «Что с нами происходит?», поставленный на современном материале, в связи с современным состоянием мира, потребовал от художника апелляции к прошлому, к истокам, к корням.

¹ *Илюшина О.* Динамика художественных форм в творчестве В. М. Шукшина (от журнальной подборки к сборнику): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002. С. 19.

Особенностью исторической романистики является то, что ее материалом избирается историческое прошлое и, главным образом, прошлое героическое, события знаменательные, решающие в судьбе страны и народа. Героями исторической прозы (наряду с вымышленными персонажами) становятся прежде всего реальные исторические личности, творившие историю, свою жизнь выписывавшие документальную хронику прошедшего. Именно поэтому герои исторических произведений — личности, как правило, цельные, сформировавшиеся, определившиеся в своих целях, постигшие смысл жизни.

Что касается исторической прозы Шукшина, то ее особенностью было не только желание автора «расчистить», реставрировать идеал цельной и сильной личности, отыскать его в прошлом своего народа, не только стремление акцентировать наиболее существенные (с его точки зрения) черты народно-национального характера, но и попытка сопоставить прошлое и настоящее: найти традиционное в современном и угадать сегодняшнее в прошедшем. Задумываясь в своих рассказах о современном человеке, о деревенском мужике, о русском крестьянине, Шукшин и в исторической прозе — в романе «Я пришел дать вам волю» — продолжает исследовать «средоточие национальных особенностей русского народа, вместились в одну фигуру, в одну душу» (выд. нами. — О. Б.)¹.

На художественное единство шукшинского творчества критика обратила внимание давно, об этом писали Л. Аннинский², Н. Лейдерман³, В. Горн⁴, Е. Кофанова⁵ и др. Горн ввел понятие «развертывающейся динамической целостности»⁶, которая, по

¹ Шукшин В. Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1991. С. 406.

² Аннинский Л. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1978. С. 342–399.

³ Лейдерман Н. Трудная дорога возвышения (О новых произведениях Василия Шукшина) // Сибирские огни. 1974. № 8. С. 234–241.

⁴ Горн В. Характеры Василия Шукшина. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1981; Горн В. Наш сын и брат. Проблемы и герои прозы В. Шукшина. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1985.

⁵ Кофанова Е. Проблемы художественной целостности творчества В. М. Шукшина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 22 с.

⁶ Горн В. Характеры Василия Шукшина. М.: Просвещение, 1993. С. 217.

мнению исследователя, реализуется посредством глубинного родства и существенных взаимосвязей всех элементов художественной системы прозы Шукшина, но, можно акцентировать, прежде всего через «метатекстуальную» цельность образа центрального («сквозного») героя всех произведений писателя. Если критик В. Гусев определил рассказовое творчество писателя как «эпос в сценках, в картинках»¹, то сам Шукшин говорил о том, что «<...> рассказчик всю жизнь пишет один большой роман»². Но реальный переход писателя от малой жанровой формы к большой — романной — открывал действительно иные перспективы в его творчестве.

Из воспоминаний современников, из публицистики самого художника ясно, что для Шукшина—человека личность Степана Разина была притягательна в продолжение всей его жизни. По словам американского исследователя Дж. Гивенса, образ Разина является «сверхтипом» всего творчества писателя, своеобразным «alter ego» автора.

Тема восстания разинцев пронизывает все творчество писателя. Образ крестьянского вождя возникает в самых значительных произведениях художника, звучание разинской темы нарастает от рассказа «Стенька Разин», киноновеллы «Думы», через «Калину красную», повесть—сказку «До третьих петухов» к роману «Я пришел дать вам волю».

Однако собственно текст романа создавался Шукшиным постепенно, как бы в несколько этапов. Работая как кинорежиссер, Шукшин первоначально написал киносценарий для фильма о Степане Разине, который был опубликован в 1968 году³. Спустя три года в печати появился текст исторического романа⁴. Все это время Шукшин готовился к съемкам фильма (оператор А. Заболоцкий), главную роль в котором он собирался сыграть сам.

Степан Разин, герой исторических народных песен и сказаний, интересует Шукшина не как тип человека «нормального»

¹ Гусев В. Искусство Шукшина и тезисы критика // Гусев В. Испытание веком. М.: Современник, 1982. С. 101.

² Шукшин В. Вопросы самому себе. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 249.

³ Киносценарий фильма «Я пришел дать вам волю» впервые опубли.: Искусство кино. 1968. № 6. С. 215–219.

⁴ Текст романа «Я пришел дать вам волю» впервые опубли.: Сибирские огни. 1971. № 1–2.

или «положительного», а как тип человека «стихийного», «человека–недогматика, человека, не посаженного на науку поведения»¹. Разин для Шукшина — это герой, выразивший в своем поведении и психологии «изломы» и «вывихи» национального характера. В личности исторического героя Шукшин выделяет удивительную, неисчерпаемую духовную силу, сочетающую в себе жгучую, горячую ненависть к притеснителям и глубоко щемящее чувство жалости и сострадания к слабым и приниженным.

Уже в рассказе «Стенька Разин» писателем были намечены некоторые существенные «болевые» точки будущего романа. Однако в рассказе образ казачьего атамана еще далек от реалистической концепции и создается в духе эпической народно–песенной фольклорной традиции. Разин здесь — ухареь–атаман, отчаянная головушка, народный герой–богатырь, «широкий в плечах, легкий на ногу». Позднее, в романе «Я пришел дать вам волю», образ Степана подвергнется значительному переосмыслению: «Раньше меня больше привлекала удаль, порыв его воли. Это и сейчас имеется <...> Но обратил внимание на другие вещи, которые неизбежно заставляют задуматься поглубже <...>»² Образ Степана приобретает реалистическое наполнение, романную эпичность, личностную основу. В поисках характера писатель идет от героической личности к человеку, пытается на время «забыть» Разина–героя, стремится «отнять» у него прекрасные легенды, для того чтобы оставить человека: «Народ не утратит Героя, легенды будут жить, а Степан станет ближе»³.

Роман «Я пришел дать вам волю» охватывает ряд исторических событий от возвращения войска Степана Разина из персидского похода до казни атамана и состоит из трех частей: «Вольные казаки», «Мститеь, братья!» и «Казнь». Границы исторического хронотопа романа предельно сжаты, сдвинуты. Выбрав темой романа масштабное событие — «народную войну»

¹ Левашова О. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX в. (Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой): автореф. дис. ... доктора филол. наук. Тамбов, 2003. С. 5.

² Шукшин В. Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. Барнаул: Алтайское кн. изд–во, 1991. С. 408.

³ Там же. С. 409.

под предводительством Степана Разина, Шукшин отказывается от панорамного изображения восстания, от хронологически выверенного порядка событий, но сосредоточивается на «персонализации истории»¹, обращается преимущественно к внутреннему, психологическому миру главного героя. Историко–хронологический принцип изображения событий прошлого уступает место образно–художественному осмыслению истории: время, место и действие в романе подчиняются не законами исторической реальности, а мотивируются необходимостью этико–эстетического правдоподобия. «Художественное время подчинено главной цели: историческое раскрыть через психологическое. Чередуя батальные сцены с размышлениями героев, автор явное предпочтение отдает последним. Разин в таком хронотопе предстает не только выдающейся личностью российской истории, но человеком, поставленным судьбой перед решением «проклятых» русских вопросов»². Хронотопическая организация романа свидетельствует о том, что Шукшин мыслит не как летописец–историк, а как художник–психолог. Над событийной стороной романа превалируют монологи и размышления героя: объективные обстоятельства истории получают в тексте Шукшина субъективный оттенок, личностную оценочность³.

Как следствие сказанного, исторические реалии разинского времени как бы стертые в романе Шукшина, значимость и весомость конкретных деталей исторического прошлого снижены, картины исторического быта сознательно сдвинуты автором в пределы антуража⁴. «Быту» предпочитают «нравы». На

¹ Шаляпина Л. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. С. 7.

² Там же. С. 8.

³ В этой связи правомерным можно считать мнение исследователя Л. Шаляпиной, которая говорит о том, что в романе Шукшина происходит процесс «мифологизации истории», когда авторское понимание истории доминирует над документом и творится «история по–Шукшину» (См.: Шаляпина Л. Эволюция художественной концепции истории... С. 8). «Миф» опосредует восприятие всех социальных уровней романа: государственность (царь и бояре), церковь и народ.

⁴ Речь идет не об отсутствии исторического фона в романе Шукшина, а о его ослабленности в сравнении с текстами других романов о Степане Разине, например, в сравнении с романом А. Чапыгина «Разин Степан».

авансцену выходят проблемы «мятежного» духа, «больной» души, «рвущегося» сердца, в центре внимания писателя оказываются «стихии», порывы и сомнения героя, колебания и неуверенность в себе, неудержная сила и одновременно человеческая слабость¹. В этой связи художественный образ шукшинского Разина не вполне типичен и традиционен: прямолинейная цельность и сила природы песенно-фольклорного и документально-хроникального Стеньки-атамана закладываются в романе Шукшина противоречивой неоднозначностью и сложностью характера Степана-человека, не столько главаря народного движения, сколько умного и талантливого крестьянина².

Сделав Степана в большей степени крестьянином, нежели казаком, автор не допустил художественного произвола, а воссоздал подлинный дух исторической правды. Для понимания этого значимы слова самого Шукшина, который, отвечая на вопрос, органична ли для него тема Степана Разина, не расходится ли исторический роман с его постоянной тематикой, говорил: «<...> думаю, что нет, потому что Степан Разин — это тоже крестьянство, только 300 лет назад <...>» (с. 398).

¹ Исследователь О. Левашова, углубляясь в природу противоречивости характера Степана Разина в романе Шукшина, говорит о двух «утрированных» началах его образа — о «христовом» и «бесовском» (См.: *Левашова О. Эволюция художественной концепции истории... С. 18*). И основания для этого дает текст: например, рассуждения Матвея Иванова об Иисусе. «— Ты про Иисуса-то знаешь? — Ну, как это? Знаю. — Как он сгинул-то знаешь?.. Хорошо знал: ему там — гибель, в Иерусалиме-то, а шел туда. Я досе не могу понять: зачем же идти-то было туда, еслив наперед все знаешь? Неужто так можно? Глядел на тебя и думал: можно. Вы что, в смерть не верите, что ли? Ну тот сын божий, он знал, что воскреснет... А ты-то? То ли вы думаете: любят вас все, — стало, никакого конца не будет. Так, что ли... Прет на свою гибель, удержу нет. Мне это охота понять <...>» (с. 186; здесь и далее ссылки на роман «Я пришел дать вам волю» дается по изданию: *Шукшин В. Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1991, — с указанием страниц в скобках*). И, по словам Матвея, он «это <...> не зря рассказал, с Христом-то <...>» (с. 187), явно задавая «христову» параллель к образу Степана Разина. Сходный мотив «при-земления», «очеловечивания» прослеживается и в отношении Шукшина к Богородице: в разговоре с Матвеем Степан называет Богоматерь крестьянкой, похожей на его мать.

² Ср.: Л. Аннинский: «вся суть — в противоречиях...» (*Аннинский Л. Путь Василия Шукшина. С. 245*).

Внутренний мир героя, его душа создают идейно–психологический стержень романа. Шукшин как бы наполняет художественными образами известную формулу Н. Шелгунова: «Жизнь есть деятельность души». В трактовке Шукшина судьба Разина — это движение и поиск его мятежного духа. Душа — определяющая категория романа. Душа шукшинского героя многоголова и многолика: «душа заиграла», «закипела душа», «душа ходуном ходила», «душа горит раскаленной злобой». Душа Разина «напряженная», «жалостливая», «умная», «мужественная», «усталая», «подневольная», но чаще всего — «больная». И вопрос «А чего у тебя за всех душа болит?» лейтмотивом звучит на протяжении всего повествования.

Невозможность видеть и допускать несправедливость — это действительно «как болезнь» у шукшинского Разина. Так, узнав о судьбе скоморохов, осмеявших астраханского воеводу Прозоровского и позднее замученных князем, Разин испытывает физическую боль: «— Как перевернуло–то тебя! — сказал Иван, присаживаясь рядом. — Чего уж так? Так — сердце лопнет когда–нибудь, и все. <...> Я говорю: надорвешься когда–нибудь <...>

— <...> Людей, каких на Руси мучают, — как, скажи, у меня на глазах мучают, — с глубоким и нечаянным откровением сказал Степан. — Не могу! Прямо как железку каленую вот суда суют. — Показал под сердце <...>» (с. 157).

«Больная» душа Разина не дает ему покоя, не дает отдыха и праздника¹. Выступление Разина продиктовано стремлением обрести счастье для всех обездоленных и обиженных, угнетенных и притесненных людей, счастье, складывающееся из «покоя» и «воли». Подобно понятию «душа», «покой» и «воля» становятся в романе ключевыми понятиями, которые в своем триединстве помогают объяснить характер и поступки главного героя.

Воля в романе Шукшина — это «сквозная мотивема» (Л. Шаляпина) повествования, маркированная уже в названии², это не просто стремление к лучшей крестьянской доле,

¹ Праздник души — одна из важнейших категорий художественного мира Шукшина.

² «Воля как центральный мотив романа выступает в оппозиции с не–волей, под–неволием, свое–волием» (Шаляпина Л. Эволюция художественной концепции истории... С. 9).

не только социальная свобода от угнетения, но раскрепощение души, внутренняя свобода духа, отсутствие которой особенно ощутимо в бескрайних далях донских степей. Д. Лихачев в «Заметках о русском» так определил эту черту национального характера: «Для русских природа всегда была свободой, волей, привольем. Прислушайтесь к языку: "погулять на воле", "выйти на волю"... Широкое пространство всегда владело сердцами русских... Чем, например, отличается воля от свободы? Тем, что воля—вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством...»¹

Для шукшинского Разина воля — это не только освобождение от крепостной зависимости, не просто стихийный разгул широкой русской души, это борьба за духовную личностную независимость, борьба за «внутреннего человека». По наблюдениям Шаляпиной, писатель исследует мифологию воли на трех поколениях восставших: «С наибольшей симпатией изображены представители старшего поколения, так как оно было по—настоящему вольным, жило по законам казачьего круга, не подчинялось царю. Цельность натур и Стыря, и деда Любима, свойственное обоим игровое начало производят впечатление молодости души. Среднее же поколение расслоилось <...> по отношению к вопросу «воля — неволя». Подмена воли, разложение вольного казачьего устройства наглядно видно на Ларьке, казаке без идеологии, которому дорога лишь стихия войны, грабежа, разбоя <...> В понимании воли разошлись Степан Разин и его друг Фрол Минаев, которого атаман назвал подневольной душой»².

Роль Разина у Шукшина определяется тем, что он замыслил вернуть понятию вольности его исконный смысл и восстановить «вольное царство» казачества. Личная «воля» Степана преодолевает «без—волие» и «подне—волие» переродившихся казаков, сливается со «свое—волием» атамана и в совокупности этих «воль» обеспечивает возможность возрождения истинной «вольницы»³.

¹ Лихачев Д. С. Заметки о русском. Л.: Лениздат, 1980. С. 24.

² Шаляпина Л. Эволюция художественной концепции истории... С. 9.

³ Образ вольницы связывается в романе Шукшина с образом круга и имеет историческую мотивацию — казачий круг как община равноправных людей, как способ сосуществования свободных личностей. Образ круга пронизывает всю систему романа: начинается повествование с «праздничного

Иллюстрацией к сказанному служит эпизод возвращения разинцев в Царицын: «Царицынцы встречали казаков, как братьев, обнимались, чмокались, тут же зазывали в гости. Помнили еще, то гостевание казаков, осеннее. Тогда погулялось — хорошо погуляли, походили по улицам вольно, гордо... Люди это долго помнят» (с. 171).

Неслучаен и диалог Степана с Фролом Минаевым накануне казни, в финале романа. На вопрос Фрола «Ну чего ты хотел—то, Степан?» Разин отвечает: «Хотел дать людям волю <...>». Фрол сомневается: «А чего из этого вышло?». И Степан, поверженный и разбитый, готовящийся к казни, к четвертованию, убежденно произносит: «Я дал волю! <...> Дал» (с. 239–240). «Разин выбирает смерть как высшее выражение акта воли. Казнь Разина на эшафоте описывается Шукшиным не как искупительная <...> а как спасительная жертва. Сверхчеловеческое мужество Разина на эшафоте — последнее и абсолютное свидетельство свободы человеческого духа перед лицом власти и смерти»¹. По Шукшину, эта художественная версия романной правды становится равновеликой, уравненной с правдой исторической.

Казалось бы, между понятиями воля и покой должно существовать некоторое противоречие и противопоставление. В романе Шукшина оно оказывается снятым, мнимым. Покой в понимании автора не отрицает воли, а предполагает ее. Само по себе выступление Разина — это не самоцель, а обретение согласия с самим собой, лада с природой, мира с людьми. «Мысль о покое, который когда-нибудь у него будет, он потаенно берег и носил в душе — от этого хорошо было: было чего желать впереди...» (с. 194).

В связи с поиском героями Шукшина покоя можно вспомнить о литературных предшественниках. Подобно Мастеру из романа Булгакова, обретшему покой после того, как осуществилось его земное предназначение, герой Шукшина может обрести покой, только добившись воли. Мастер написал роман и тем заслужил покой, Разин дал народу волю. Как и у Булгакова, у Шукшина

круга казаков» по поводу их побед, развивается через «кружение» разинцев по Волге и Дону и заканчивается кругом лобного места, где будет казнен Степан (См. об этом подробнее: *Шаляпина Л.* Эволюция художественной концепции истории... С. 10).

¹ Козлова С. «Воля» и «праздник» в творчестве Шукшина // Творчество В. М. Шукшина в современном мире. Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. С. 52.

покой — понятие многозначное, не столько нравственное, сколько философское.

Следует обратить внимание на то, что в русской литературе 1960–70-х годов стремление героев к покою становится характерной приметой современности. В произведениях В. Распутина (Михаил из «Последнего срока», Павел из «Прощания с Матерой», Иван Петрович из «Пожара»), В. Белова («Кануны», «Лад»), В. Личутина («Скитальцы»), В. Лебедева («Сашкина юдоль») усталые и «надорвавшиеся», смущенные души героев ищут сна, отдыха, «спокоя».

По словам Гегеля, героический характер — это «личность, которая действуя во имя высокой цели, сознательно принимает на себя бремя ее осуществления и целиком отвечает за все последствия своих действий». По Шукшину, то, что Разину не удалось осуществить задуманное до конца, — это не вина его, это непреодолимость объективных общественных условий той конкретной исторической эпохи, в которую им пришлось жить и бороться. «В романе нашла свое законченное выражение та идея, ради которой было задумано все произведение: трагедия Разина — это часть всенародной трагедии...» (с. 367).

Одну из сторон трагедии определил сподвижник главного героя романа Матвей Иванов, по мысли которого беда в самом Разине: «Ты вот собрал их — тридцать-то тыщ — да всех их в один пригожий день и решить. Грех-то какой! <...> А люди-то! Они избенки бросили, ребятишек голодных оставили, жизни свои рады отдать — насулил ты им... Насулил ты им — спасешь от бояр да от дворян, волю дашь — зря? <...> Поднялся волю с народом добывать, а народу-то не веришь...» (с. 294).

В романе Шукшина Разин словно бы и пытается понять мужика, поверить в него, опереться на него в своем выступлении. Но его сомнения глубоки, и их разделяют его сподвижники. Так, в разговоре с Фролом Минаевым, другом детства атамана, Степан спрашивает: «За царя пойдут, а со мной — нет. Чем же им (мужикам. — О. Б.) царь дороже?». И Фрол отвечает: «Он им не дороже <...> а привыкли они так, что ли <...> Ты им непонятно кто, атаман, а там — царь. Они с материнским молоком всосали, что царя надо слушаться. Кто им, когда это им говорили <...> что надо слушаться атамана? Это казаки про то знают, а мужик, он знает — царя <...>» (с. 84). И эти мысли Фрола — словно мысли

и сомнения самого Разина, это то, что он сам думает о мужиках, но не хочет или не решается высказать. Однако уже только путь, избранный Разиным в походе на Москву, не по Волге, где могли бы пристать к его войску русские мужики, а по Дону, ближе к казакам, свидетельствовал о недоверии Степана к русскому крестьянству. Кульминационной же точкой, обозначившей степень его неверия в народ, становится эпизод бегства Разина из-под Симбирска, когда знак атамана об отступлении поняли только казаки, когда он собрал только казаков и ушел, спасаясь, с ними, оставив мужиков на расправу царскому войску.

Другая же сторона трагедии — в самом народе, в угнетенных людях: нельзя быть «подневольной» душой и рожать детей, считать себя человеком. Показателен в этой связи еще один диалог Степана с Матвеем. На вопрос Разина «а разобьют нас <...> на чью душу вина ляжет?» Матвей отвечает: «На твою. Только вины—то опять нету — горе будет. А горе да злосчастье нам не впервой. Такое—то горе — не горе, Степан, жить собаками век свой — вот горе—то. И то ишо не горе — прожил бы, да помер — дети наши тоже на собачью жись обрекаются. А у детей свои дети будут — и они тоже. Вот горе—то! Какая ж тут твоя вина? <...>» (с. 140).

Казачий атаман поднимается на «большую войну» не только с боярами, но и с самими угнетенными людьми, поднимается на борьбу за их души: «<...> Так жить больше не дам! Сами захотете — не дам!» (с. 256). И эта грань трагедии разинского восстания аллегорично ориентирована на нашего современника, созвучна словам Ф. Абрамова о том, что «сегодня пассивность и равнодушие стали национальным бедствием, угрозой существованию страны»¹.

Исторический герой Шукшина мучительно и болезненно ищет ответ на вопрос, поставленный еще в рассказе о разинском восстании: «Что нужно делать?» (рассказ «Стенька Разин»). Медленно и трудно приходит к мысли: «<...> надо дело делать <...>» (с. 241).

И словно звучат гаврилинские «перезвоны»² шукшинских произведений. Заканчивается рассказ «Стенька Разин»:

¹ Крутикова–Абрамова Л. Дом в Верколе. Л.: Советский писатель, 1988. С. 250.

² «Перезвонами» названо музыкальное произведение А. Гаврилина по мотивам прозы В. Шукшина.

душевная гармония и «спокой» приходят к героям в ночь «до третьих петухов». И тогда невольно вспоминаются заключительные слова героя повести–сказки Ивана–дурака, призывающего в финале: «Нам бы не сидеть, Илья! Не рассиживаться бы нам!». Снова и снова продолжает взывать больная душа шукшинских героев: «Надо дело делать...». И откликается на призыв Ивана–дурака все тот же Стенька Разин: «А пошли на Волгу! Чего сидеть?! Сарынь!».

При всей значимости исторического романа «Я пришел дать вам волю», следует отметить, что он не поставил последнюю точку над *i*, не разрешил сомнений писателя относительно проблем современного мира, не дал ответа на «больные вопросы», мучившие писателя. Образ Степана Разина, созданный Шукшиным, при всей эмоциональной яркости и четкости, противоречивой цельности и устремленности к внутренней спаянности характера атамана–казака, не смог заслонить образы «простых мужиков», созданных в рассказовом творчестве. Уже после написания романа Шукшин продолжает работать в малом жанре, создает рассказы на современном материале, в которых сложные противоречия «русской души» не только не стали выглядеть слабее (после их осмысления на историческом материале), но выявились еще более драматично. В последнем прижизненном сборнике рассказов «Характеры» писатель продолжает обращаться к экзистенциальным вопросам — о смысле жизни, о душевной тоске, об отсутствии праздника души, о «посторонности» человека в сегодняшнем мире. Писатель стремится постичь до конца и высказать наконец «последнюю правду» о мире и современном человеке. По мнению Илюшиной, «идею «Характеров» во многом определяет выражение постоянного страха потерять человеческий облик, утратить суть человеческого, опрокинуться в мир хаоса, абсурда, звериной логики выживания»¹. Обобщенный образ современного человека, созданный Шукшиным в последнем сборнике, глубинная суть его характера отражает трагизм распада патриархального крестьянского (и шире — национального) мира, миропонимания и мирозидания. Трагическая тональность голоса художника

¹ Илюшина О. Динамика художественных форм в творчестве В. М. Шукшина (от журнальной подборки к сборнику). С. 21.

все более ощутима. Исторический образ Степана Разина не обеспечил «гарантий» оптимистического взгляда художника на будущее, не смог «перевесить» в споре «идеального» (прошлого)¹ и «реального» (настоящего).

«Неспокойная совесть», «горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса "что есть правда?"», «гордость» и «сострадание судьбе народа» (с. 381) слышатся в каждом произведении Василия Шукшина. За каждым словом, образом, деталью стоят мучительные раздумья автора — писателя, гражданина, человека. За характерами и героями встает образ самого художника.

¹ Хорошо известны слова Н. Бердяева о том, что «нам свойственно идеализировать прошлое».

«Искупление» Василия Лебедева: национальное и государственное

Василий Лебедев (1934–1981) — один из самых ярких исторических прозаиков, работавших в Ленинграде в конце XX века. Переход Василия Лебедева от тем и проблем современности к исторической прозе не был неожиданным. Уже ранние произведения писателя о современности отличались интересом к истории, к сопоставлению прошлого и настоящего. Поворот Лебедева к архаизированному материалу питался не только общественной потребностью нового взгляда на историю. Он был обусловлен логикой философско–эстетических исканий самого прозаика, пришедшего к выводу о выявленности народно–национального идеала в прошлом яснее, чем в настоящем.

Роман «Искупление», посвященный событиям Куликовской битвы, в творческой эволюции Лебедева занимает особое место. «Искупление» (1980) — вершинное достижение писателя, отмеченное глубиной мысли и пластикой образного воплощения идеи.

Появившись в канун 600–летнего юбилея Куликовской битвы¹, одновременно с такими произведениями, как «Дмитрий Донской» Ю. Ложица, «Ликуя и скорбя» Ф. Шахмагонова, «Поле Куликово» В. Возовикова, «Чур меня» В. Дедухина, «Искупление» Лебедева отличается редким идейно–тематическим и образно–стилевым своеобразием. В нем вышли на поверхность те некоторые константы художественного творчества писателя, которые до сих пор пролегли в глубинных пластах его произведений.

С жанровой точки зрения «Искупление» — роман социально–психологический с ярко выраженной тенденцией к формированию философского начала в творчестве писателя. Для изображения борьбы русских княжеств с татаро–монгольским игмом автор избирает особую форму мировосприятия, характерную для средневековья, когда, по словам Д. Лихачева, человек

¹ Роман «Искупление» впервые появился в журнале «Наш современник» (1980. № 8–9). В архиве писателя сохранилась запись: «Начат 7 октября 1979 г. в 22 ч. Ольховка».

соединял в своем сознании «видимый и невидимый мир»: веру в божественный миропорядок, понимание текущей истории в единой цепи божественных деяний.

Богословские представления интересуют Лебедева не в теософском плане, а в их общечеловеческом («дилетантском») восприятии. Художник апеллирует к тому «массовому» знанию, которое присутствует в сознании людей, выросших в мире православных традиций, вне зависимости от их вероисповедания, ибо «всякая религия <...> имеет помимо всякого рода культов и идолов еще нравственные устои. Эти нравственные устои, какие бы они ни были, организуют народную жизнь»¹. Из Библии писатель извлекает лишь самые известные, широко бытующие в сознании современного человека образы, мотивы, сюжеты, нередко переосмысленные, облеченные в формы народных максим. Идея божественного мироустройства становится в романе поэтической метафорой, дающей автору возможность в художественно-поэтической форме воссоздать суть привлекавшей его исторической эпохи. Она разворачивается на протяжении всего повествования и становится организующим принципом подтекста романа. Напряжение символизирующей тенденции то усиливается (I и III части), то ослабевает (II часть), но в контексте всего романа она присутствует постоянно, подтверждая свою художественную реальность.

Наличие второго плана позволяет выявить многозначную природу конфликта романа. Опираясь на представления средневековья, автор изображает борьбу русских и татаро-монголов как конкретную реализацию борьбы сил добра и зла, света и тьмы, Бога и дьявола. Существо коллизии, как видно, сводится к проблемам духовности. В этой связи можно отметить, что принцип абстрактного психологизма, столь широко распространенный в древнерусской литературе, становится основным принципом типизации в романе.

Основополагающие образы художественной символики романа (свет — тьма) поляризуют все прочие образы, мотивы, сюжетные коллизии романа, диктует черты и приметы характеров героев. Антитеза и контраст становятся одними из главных организующих принципов повествования.

¹ Лихачев Д. Крещение Руси и государственность // Новый мир. 1988. № 6. С. 254.

Разноплановыми вариантами главной антитетичной пары становятся контрастирующие пары–мотивы: дух — плоть, вера — неверие, святость — грех и примыкающие к ним, восходящие к поэтике фольклора, пары: день — ночь, солнце — луна, восход — закат, гром — тишина, в различных своих вариациях. Все эти ключевые мотивы, сцепляющие разнообразный художественный материал романа в единое целое, помогают полнее осмыслить изображаемые в романе события, позволяют говорить о полноте и развернутости метафорического ряда.

Уже в первоначальном названии романа «Небренное поле»¹ было ощутимо стремление автора в согласии с духом времени апеллировать к исторической памяти народа. Избрав в окончательном варианте название «Искупление», автор усилил нравственно–этическое и обобщенно–символическое звучание главной идеи романа.

Мотив искупления управляет развитием сюжета. Вынесенный в заглавие, он становится знаком, под которым развивается все повествование, задает идейную установку, управляющую восприятием нравственного смысла изображаемых событий, становится важным ориентиром, позволяющим уяснить идейное содержание романа, многократно и разнообразно отражаясь и преломляясь в судьбах героев, он концентрированно выражает суть основного замысла писателя.

Понятие искупления трактуется в романе на двух уровнях: с одной стороны, искупление — это освобождение от татаро–монгольского ига, с другой — искупление духовных грехов, плата кровью за грехи вероотступничества, братопредания, междоусобия: «Ведомы нам те люди и те грехи, что ввергли землю в сию геенну огненную. То князя высокомерные, что пред Калкою–рекою прияли на душу свою великий грех: междоусобицею презренной выказали безродье земли своей! Вот он грех — грех властолюбия, братопредания, небрежения землей своей <...> Кто укажет нам путь искупления того греха, путь избавления?» (с. 89)².

¹ См.: Мессер Р. Идущие вослед. Л.: Лениздат, 1979. С. 45.

² Здесь и далее ссылки на роман «Искупление» приводятся по изд.: Лебедев В. Искупление. Л.: Советский писатель, ЛО, 1982, — с указанием страниц в скобках.

В свете приведенной цитаты можно говорить о том, что в романе Лебедева идея искупления есть образно-художественное пересоздание идеи общенародного единства. Идея искупления обретает в романе статус идеи национальной, исторического предназначения, судьбы русского народа. Искупление, по Лебедеву, составляет суть исторического развития не только изображаемой эпохи, но национальной истории в целом.

Своеобразие авторского замысла позволяет писателю значительно сократить в сравнении с другими романами о Куликовской битве временной охват изображаемых событий и сконцентрировать внимание на самых важных и существенных эпизодах в жизни древнерусского общества. Если хронологические рамки повествования Ю. Лощица «Дмитрий Донской» охватывают период 1350–1389 годов (годы жизни князя Дмитрия), если в романе Ф. Шахмагонова изображены события 60–80-х годов XIV столетия (время особенно интенсивного роста военно-экономического потенциала русских княжеств), то Лебедев ограничивается изображением последнего десятилетия, предшествующего сражению на Куликовом поле (1371–1380), то есть, времени, когда особенно активно пробуждалось национальное самосознание народа, когда обретала свою плоть идея национального единения. Да и это неполное десятилетие изображено в романе не год за годом, а ограничено важнейшими вехами: в трехчастной композиции романа ядро каждой части составляет какое-либо событие: поездка Дмитрия в Орду летом 1391 года (I ч.), борьба Дмитрия с Михаилом Тверским и Олегом Рязанским (II ч.), битва на Куликовом поле (III ч.)¹.

Герои романа Лебедева наделены характерами цельными, сильными, воплощающими в себе традиционные народные черты и качества. Причем писатель не ограничивается выделением какой-либо личности данной исторической эпохи (как, например, у Лощица — Дмитрий, у Шахмагонова — Боброк), но в согласии с основной идеей романа — идеей общенародного единства — рассматривает все ступени общественной организации древней Руси и на каждой из них наделяет личность,

¹ Обратим внимание: в журнальном варианте роман имел двухчастную композицию.

концентрирующую в себе основные черты своего класса, своей социально-экономической ступени, то есть создает исторически и социально детерминированный образ. Этими опорными образами, или так называемыми героями-идеологами, в романе становятся Дмитрий (уровень государственной власти) — Сергей (уровень церковной власти) — Лагута (уровень народных представлений).

Несомненно, что социальная структура средневекового общества была более сложна и дробна. Однако Лебедев идет по пути вычленения важнейших составляющих общества, в какой-то мере упрощая и обобщая, но тем самым предельно обнажая ту художественную функцию, которая предписана каждому социальному слою, образу, линии.

Основная идея, которой подчинена логика развития характеров, идея национального единения, пронизывает не отдельные слои, но всю структуру средневекового общества. Задача автора показать это просыпающееся, зреющее чувство, не одновременно, но с неминуемой неизбежностью охватывающее все слои общества. Отсюда пересечение этих образно-художественных линий, порождающее сопоставимые «идеологические» пары: Дмитрий — Лагута, Тютчев — Елизар, Сергей — Пересвет (пересечение этих линий мотивировано сюжетными перипетиями романа).

Отличительной особенностью изображаемой эпохи явилось временное затухание социально-классовых противоречий, потому социально-детерминированные образы, находящиеся в парном соответствии, обнаруживают движение к общей кульминационной точке пред лицом врага.

Характер и логика развития образов героев в противоположных сферах (русские — татаро-монголы) различны. Если образы представителей русского народа, противопоставленные в начале (например, Дмитрий — Михаил), стремятся к слиянию, межклассовой и общегосударственной консолидации, то образы татаро-монголов, сопоставимые в начале, к финалу все сильнее обнаруживает свою антитетичность (Мамай — Саин). В целом же обе образные сферы находятся в конфликте, в противоречии, которое обнаруживается во взаимодействии отдельных персонажей: Дмитрий — Мамай, Тютчев — Сарыхожа, Пересвет — Темир-мурза.

Роман Лебедева более, чем какой-либо другой роман 1980-х годов о Куликовской битве, произведение «идеологическое», с ярко выраженной сквозной идеей, тяготеющий к философскому осмыслению истории. В традициях философской прозы главный герой романа Лебедева «не только личность, но и персонификация идеи»¹. При всей образной живости характера Дмитрия приходится говорить о том, что характер его схематично-этикетный: он — мудрый государственный деятель, политик-дипломат, опытный и искусный военачальник, рачительный хозяин, щедрой души человек, общенародный защитник и заступник. Неслучайно некоторые исследователи говорят об идеализации образа главного героя романа². Черты личностные не индивидуализируют характер, а скорее усиливают обобщенно-типические черты князя — выразителя глубинных потребностей народа, времени, эпохи.

Характер Дмитрия (как героя-идеолога) не развивается, а раскрывается. Процесс формирования личности героя остается за рамками романа, и можно сказать, что дан только отдельными штрихами, экспозиционно. Сферы проявления характера Дмитрия различны: это и чувства, и мысли, и дела, и размышления, и молитвы. Автор умело сращивает их в образе главного героя, находя меру (равновесие) между размышлением и действием. Цельный характер Дмитрия одинаково органично вмещает в себя как медитации, так и решительный поступок. Однако постижение характера связано преимущественно с чувствами и мыслями. Незримая работа души и сознания притягивает к себе внимание автора, а внутренний монолог помогает яснее и отчетливее донести значимость и значительность сделанного Дмитрием, важность и серьезность тех поступков, которые он совершает. Внутренние монологи занимают ведущее место в создании образа, обнажают потаенные уголки души князя, обнаруживают глубинное течение его мысли. Логически организованная внутренняя речь становится важным средством художественного анализа, средством познания внутреннего мира героя. Лебедев умело чередует различные

¹ *Ершов Л. Ф.* Память и время. М.: Советский писатель, 1984. С. 167.

² См.: *Дмитриев Л. А.* 600-летний юбилей Куликовской битвы // Советская литература. 1983. № 1. С. 233.

планы повествования (внешнее действие — внутренний монолог), тем самым создавая не прозрачно—однолинейный, а жизненно—конкретный, исторически—реальный образ князя. Внутренние монологи не ослабляют сюжетику романа, не тормозят фабульного действия, ибо способствуют развитию сюжета, но не вширь, а вглубь, выявляя скрытые пласты исторической жизни народа. Мировоззренческие размышления князя Дмитрия не самоценны, не изолированы, они точно соотношены с жизненной правдой и реальным наполнением конкретных исторических событий.

Как и в ряде предшествующих случаев решить проблему индивидуализации образа главного героя Лебедеву помогает художественная деталь: выделение в характере героя доминирующей черты, которая проявляется во внешности, но имеет и свою внутреннюю психологическую мотивацию. Выделив в портрете героя черту, писатель поддерживает ее авторитарность на протяжении всего романа.

По наблюдениям исследователей, в древнерусских текстах часто встречается «изображение бога как света <...> а верных ему людей — как отражающих этот свет»¹. Сгущенное употребление световой символики вокруг образа Дмитрия заставляет думать о его «богоугодной» миссии. Связав образ Дмитрия с мотивом света, писатель внес некую константу, свидетельствующую о праведности и святости помыслов и деяний героя, утвердил правоту дела Дмитрия, подводя его под более общее понятие добра и света. Зоревой ореол князя стал символическим знаком высокой духовной сущности персонажа². Лебедев не создает многоцветья, не использует разнохарактерные приметы и признаки, но нагнетает, усиливает световой признак, наращивает его идейную значимость.

В отличие от биографического повествования Ю. Лощица, в котором образ и личность главного героя диктуют композицию романа, в произведении Лебедева централизирующая роль

¹ Колесов В. Стилистическая функция лексических вариантов в «Сказании о Мамаевом побоище» // Куликовская битва и подъем национального самосознания. ТОДРЛ. Т. XXXIV. Л.: Наука, 1979. С. 34.

² Не только образ князя, но и вся система образов, что его окружают, будь то его сподвижники, окружение, пейзаж и даже интерьер, построены по световому признаку (с. 66, 110, 132, 151, 258, 318, 320, 322 и т. д.).

главного героя несколько ослаблена. Писателя интересует не столько судьба самого героя, сколько ее соотнесенность с судьбой народа. Ни социальная детерминированность, ни историческая обусловленность не выступают в романе Лебедева в обнаженной прямолинейности. Они только оттеняют, уточняют, корректируют главное — народно–национальные черты и свойства характера Дмитрия.

Уже с первых слов о Дмитрии автор стремится выделить в его характере черты, сформированные не его положением князя, не историческим отрезком времени, но близостью его душевного склада психическому облику народа, выявить в его характере «родовые» свойства личности: «Брал Дмитрий боярское сиденье не властью, не красивым голосом <...> а тем как раз, чего многие боялись — неожиданной простотой и разумом, которые черпались князем из неведомого им кладезя и которыми одарила его природа» (с. 61). Разум, интеллектуальное начало личности Дмитрия обнаруживают под собой народно–национальную основу, обеспечивающую ему независимость и трезвость ума, глубину и серьезность мыслей, надежность и твердость характера. Стиль государственного управления Дмитрия зреет на почве народной.

Как уже отмечалось, идея искупления в романе воплощается автором в двух планах: реально–историческом как освобождение от золотоордынского ига и условно–символическом как искупление грехов. Звеньями цепи, ведущей к кульминации, будут в первом случае: рознь («братопредание») — татаро–монгольское иго — победа на Куликовом поле; во втором: вина — наказание — искупление. Эти трехчленные оппозиции определяют композиционную структуру романа: каждое из данных стержневых понятий концентрирует вокруг себя сюжетные коллизии каждой части:

I ч. («Жаркое лето»):	татарское иго	= наказание
II ч. («Рознь»):	междоусобия	= вина
III ч. («Куликовская битва»):	победа и избавление от ига	= искупление

Из этого соотношения частей и ключевых понятий–мотивов видно, что вторая часть — «Рознь» — композиционно выделена автором. Во–первых, она расположена в центре, а, следовательно, должна вобрать в себя основные проблемы романа.

Во-вторых, можно заметить, что в плане обобщенно-философских категорий логическое соответствие понятий «вина — наказание — искупление» нарушается, понятие вины занимает центральное место и, таким образом, вновь оказывается выделенным. Все это дает основания думать, что «Рознь» действительно концентрирует основные проблемные узлы романа.

В части «Рознь» главные сюжетные линии романа связаны с образами трех великих князей — Дмитрия Московского, Михаила Тверского, Олега Рязанского, в связи с которыми автором особенно усилен мотив искупления, мотив вызревания идеи национального и духовного единства.

Выделяя для художественного анализа три ведущих русских княжества — Московское, Тверское, Рязанское — автор тем самым допускает определенную условность и упрощение. Однако рационально-четкая иерархия образов князей способствует обнаружению концептуального ядра романа, выявлению авторской идеи, лежащей в его основе.

За судьбами трех княжеств видятся судьбы всего государства. Лебедев создает ряд образов, сцен и эпизодов, сходных между собой по сути, что и дает основание для их типизации.

Прием троичности определяет структуру этого подсюжета. Связанные приемом градации, Москва — Тверь — Рязань как бы воплощают различные ступени, символизирующие разную степень участия в общенародном деле, различные уровни осознания необходимости и прियтия политики национального единства, «братолюбия», проводимой Дмитрием. Использование автором приема ступенчатости дает представление о постепенности и длительности процесса единения русских княжеств под единой рукой, под единым флагом.

В этой связи коллизия «Москва — Тверь» — одна из самых драматичных в романе. Опираясь на средневековые письменные памятники, Лебедев создает образ князя Михаила Тверского как сильнейшего и наиболее опасного соперника Дмитрия в споре за право на великокняжеский престол. Опасного потому, что он действительно достойный противник Москвы. Михаил умен, образован (учился в «просвещенном Новгороде»), дипломатичен в отношениях со своими боярами, заботлив и рачителен в хозяйстве, смел и отважен в сражении, честен и верен заветам, наследованным от предков, действия его против Москвы

во многом оправданы: он восстанавливает прежнее лидерство Твери, действует в интересах своей вотчины, он, наконец, мстит Москве за причиненные обиды. Художник даже «позволяет» Михаилу выступить от лица объединителя русских земель: «Не Твери ли — истинному и богоспасаемому граду, середине всех княжеств русских, самую судьбою начертано быть матерью всем градам сей земли?» (с. 187).

Однако право и правда Михаила однобоки. Несмотря на претензию действовать в общерусских интересах, его помыслы остаются узко-местническими, подогретыми неумной гордыней и тщеславием. И даже поверженный, Михаил не изменяет себе: он признает власть силы, и именно она подчиняет себялюбивые помыслы князя.

Однако характер Михаила не однозначен, и суть коллизии «Москва — Тверь» только наказанием тщеславия не ограничивается, автора привлекает другая сторона личности Михаила, для проявления основной идеи романа автору важно было проследить еще одно, важнейшее, с его точки зрения, свойство характера Михаила — любовь к родной земле, русскому православному люду. По замыслу Лебедева, именно эта черта послужила истоком «преклонения главы» тверского князя перед московским. Автор прослеживает муки совести и тяжесть вины за погубленные души христианские. Даже вступив в сговор с татарами, Михаил «устыдился брать войско татарское да наводить его на Русь» (с. 36).

В том же нравственно-этическом (точнее национально-патриотическом) ключе представлена в романе и коллизия Дмитрий — Олег Рязанский. В летописных источниках оценка действий Олега Рязанского крайне негативна: он изобличен в пособничестве татарам и потому назван «окаянным» и «новым Святополком», тогда как в «Истории...» Карамзина отношение к Олегу — более лояльно.

Лебедев не игнорирует летописного свидетельства о предательстве Олега, но ему более близка позиция Карамзина, поэтому он художественно выделяет другой поступок князя Рязанского — сообщение в Москву о передвижении татарских войск летом 1380 года. Лебедев стремится понять и объяснить психологию поступков, поведения и мыслей Олега, и исходит главным образом не из личных качеств характера князя (субъективные

причины), а из особого положения Рязани между Ордой и центральной московской Русью (причины объективные).

Именно такие Михаил и Олег были нужны Лебедеву, чтобы показать всеобщий подъем и единение. Воплощающие разные судьбы и позиции, они, по мысли автора, — звенья одной цепи, ведущей к национальному единению и спасению. В системе рассмотренных образов Лебедев как бы возрождает библейскую истину о том, что «всякое царство, разделившееся само в себе опустеет; и всякий город или дом, разделившийся сам в себе не устоит» (Мф. 12: 25).

Опираясь на социальную структуру древнерусского общества, вслед за княжеско–государственной ступенью социальной иерархии писатель естественно переходит на следующую ступень — церковно–религиозного влияния. Писателя интересуют не церковно–религиозные догматы христианского учения, а нравственно–этическая сущность той веры, что охватывала и объединяла все слои древнерусского общества. Как и во всяком другом явлении или событии далекого исторического прошлого, писатель стремится обнаружить национально–патриотическую, объединительную сущность той политики, что проводила церковь.

Если в связи с образом Дмитрия (уровень государственной власти) идея искупления обретала социальные формы и характер (грех осознавался как межкняжеская рознь), то в связи с образами служителей культа (церковная власть) идея искупления обретает преимущественно нравственно–философский характер: грех осмысливается как грех вероотступничества и отказа от христианских (общенародных) идеалов, и, как следствие, — нравственное и духовное ослабление и оскудение нации. Именно под этим углом зрения — роль церкви в духовном сплочении и единении нации и народа — и оцениваются и воссоздаются образы священнослужителей в романе. Социальное не отрывается от морального, скорее наоборот: отказ от духовных заповедей, по мнению автора, ведет к разрыву человеческих связей во всех сферах: «неправедный, отступив от веры в гневе или сомнении своем, во братоубийственных яростях погибнет» (с. 231). Так осмыслена писателем взаимосвязь и взаимозависимость различных сфер проявления человеческих отношений.

Образ Сергия Радонежского прочно вошел в национальную память, стал святыней отечественной истории, образцом нравственной силы, морального авторитета русского народа. Лебедев в образе Сергия усиливает черты подвижнического служения не только интересам церкви и государства, но самоотверженного служения народу и отечеству. Сергей сознательно поставил свои интересы на службу объединительным устремлениям московских князей, и главным образом не в области социально–политической (прекращение междоусобий), но в морально–духовной (духовное национальное единение)¹.

Несмотря на всю значимость и значительность образа Сергия, в романе он занимает более скромное место, чем, например, образ князя Дмитрия, однако это не означает, что и роль его в идейно–образной структуре романа меньше. Как ни странно, отсутствие сюжетного действия, связанного с образом преподобного Сергия, вовсе не ощущается в романе. Хотя герой участвует непосредственно всего в нескольких сценах, появляется на страницах романа достаточно редко, но незримое его присутствие ощущается постоянно. И дело даже не в том, что о нем упоминают персонажи (Дмитрий, Алексей, Пересвет и другие), но в том, что обилие «света» в романе заставляет ощущать силу духовного воздействия Сергия на соотечественников. «Вера христианская есть свет и любит свет», — говорится в сочинении Филарета², и в романе Лебедева образ света нередко замещает конкретный образ непосредственного служителя культа.

Отсутствие сюжетных перипетий, связанных с личностью Сергия, было, по–видимому, продиктовано опасностью деэстетизации образа героя. Поэтому можно говорить о том, что образ Сергия, хотя и имеет индивидуальную портретную характеристику (автор, как и в предшествующих случаях, неоднократно подчеркивает одни и те же черты его облика: «бледное, в продольно павших складках, тонкое и сухое лицо», с. 226, 377, «прямая спина» и т. п.), создается в романе как бы опосредовано, через мысли и деяния, образы и личности других персонажей.

¹ Лебедев не акцентирует внимания на эпизоде закрытия Сергием церковей в Нижнем Новгороде, но всесторонне подчеркивает значение духовного благословения Сергием князя Дмитрия и всего русского войска на битву.

² История русской церкви: Сочинения Филарета Черниговского. Изд. 6–е. М.: М. А. Ферапонтов, 1888. Т. 1. С. 63.

Народ — еще одна социальная ступень постижения истории в романе Лебедева. Наряду с князем, боярством и церковью народ входит в общую феодальную структуру древнерусского общества. Самая низкая с точки зрения социальной, эта ступень — самая высокая в романе с точки зрения нравственно-этической. «Мнение народное» — это главный камертон, по которому выверяется «добронравие» князя, «братолюбие» бояр и князей, благочестие и «веролюбие» служителей церкви.

Летописные свидетельства, как известно, не сохранили для истории имен простолюдинов, смердов, горожан, которые испили общую искупительную чашу на Куликовом поле. Поэтому писатель не связан пределами какого-либо исторического лица, но создает обобщенный вымышленный образ, воплощающий в своей судьбе судьбу народную. Именно так, в единстве с подлинными историческими героями, образы вымышленных лиц дают автору возможность раскрыть красоту души народной, подлинно народные идеалы, своеобразие и самобытность русского национального характера, начинавшего складываться в изображаемую эпоху.

Среди «простонародных» персонажей романа особо выделяются образы Елизара Серебряника и Лагуты Бронника. Обратим внимание на то, что оба они принадлежат «к тому низшему слою населения, которое перед крещением Руси называлось смердами, а после, вопреки всем обычным представлениям ученых нового времени, наиболее христианским слоем населения, отчего и получило свое название — к крестьянству»¹, с которым, как известно, широко связываются представления о русском национальном характере. Лидерство их среди прочих персонажей отражает не только разветвленное сюжетное действие, но образная семантика их имен.

Как известно, народное мышление издревле связывало предрокказание в имени человека его судьбы и жизненного пути, ему предначертанного. «Наши предки верили, что между именем и свойствами человека находится таинственная связь, по которой внутренние качества человека условливаются и определяются именем его»². Уже в ранних повестях Лебедева это

¹ Лихачев Д. Крещение Руси и государственность // Новый мир. 1988. № 6. С. 255.

² Морозкин М. Славянский именослов, или Собрание славянских личных имен в алфавитном порядке. СПб.: Тип. 2 Отд-ния Собственной е. и. в. канцелярии, 1867. С. 45.

народное мироразумение находит свое отражение: ономастика играет значительную роль в художественной логике произведения, выступая одним из слагаемых, одной из опор подтекста.

В романе выбор имени Елизара и Лагута подчинен стремлению автора к воссозданию национально-исторического колорита. Писатель избирает для своих героев имена не нейтральные, а характерологические, семантически значимые, образформирующие, которые, с одной стороны, явно архаизируют художественное оформление образа, с другой — эмоциональная экспрессия этих имен подчеркнута национальна, что составляет их наиболее существенную сторону.

С точки зрения общенародной морали «каждый человек должен выполнять определенную функцию, все должны заниматься своим делом»¹. В полном соответствии с народными воззрениями отношение к труду избирается писателем в качестве важнейшего критерия оценки человека, мерилom ценности человеческой личности. В труде обретается то «определенное место», которое должен занимать человек. У Елизара этого места нет. Потому и Лагута смотрит на Елизара недобро: «...вот она, служба—то князева, вот она, поруха—то в человеке от службы той! Долго ли человеку испортиться?» (с. 252). Писатель утверждает исконность трудовых начал в сознании и психологии русского мужика. Елизар же, по Лебедеву, — «не прибитый к месту человек», праздный. А такой человек иначе думает, действует, мыслит, по-иному любит и хранит свою землю. Это пока еще крестьянский тип, добрый «по своей природе» (с. 273), но уже с искаженной психологией, сознанием. В Елизара, по определению Лебедева, «татарская зараза въелась» (с. 87). И если ему — доход и прибыль от легкой добычи, то душе его — урон «ото зла, что ложится в душу людей медленно и плотно, как ил в реке» (с. 87)². Происходит разлад, разрушение внутренних морально-этических заповедей человека, незаметно гибнет душа, гибнет человек.

¹ Гуревич А. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 227.

² Ср.: «Коренной хлебопашец испокон веку с улыбкой поглядывал на кустаря, переставшего кормиться землей. Земля — основа основ не прощала измены худосочному мастеру» (Белов В. Избр. произв.: в 3 т. М.: Современник, 1984. Т. 3. С. 20).

В согласии с традиционными народными представлениями писатель сопоставляет образ народа с образом дерева. Дерево, как в народной, так и православно–христианской традиции — необычайно емкий и многогранный символ, которому принадлежит едва ли не центральное место в национальной культуре, литературе, искусстве. Чаще всего оно становится символом жизни, нередко — универсальной моделью вселенной.

В романе Лебедева с образом дерева связано воплощение главной — национально–патриотической идеи романа. В художественном сознании писателя образ дерева предстает как образ–символ России¹. Лагута же в нем — не листок, не веточка, а корень его. Автор не делает явным подобное сопоставление, но композиционная близость образов и поэтический абрис характера Лагуты выявляют и подчеркивают эту параллель. Лагута с его «руками–корневищами, похожими на корни дубового пня» (с. 79) и есть та опора, надежда, с которой связывается появление молодой поросли и будущей жизнеспособности отечества.

Как и в создании образа Дмитрия, в воплощении характера Лагуты участвуют не только внешность, портрет, речь или жест, а преимущественно сознание. Но, если в образе Дмитрия изображается непосредственный мыслительный процесс, то в образе Лагуты он проявляется в поступке, в соизмерении собственных действий с общенародными интересами и поведением.

Созданию обобщенно–типического образа героя способствует ориентация автора на фольклор, на народное поэтическое творчество, зафиксировавшее в песнях, сказаниях, былинах лучшие черты национальных героев. Изображение в романе времени героической борьбы с татаро–монголами заставляет писателя обратиться к традициям русского народного героического эпоса — к былинам. Жизненная правдивость былинного эпоса, отражение в его широких и емких поэтических обобщениях национального самосознания русского народа, его патриотические идеалы, мечты о социальной справедливости, глубокие нравственные идеи определили интерес писателя к этому рода поэзии. А близость идейных установок и национально–патриотического пафоса обеспечили некоторое типологическое

¹ В уже упоминавшемся очерке писателя «Прикосновение» Лебедев прямо говорит о «вечном дереве по имени Россия» (Личный архив В. А. Лебедева).

сходство героев. Неслучайно фактура образа Лагуты действительно несет на себе черты типологической общности с героями былин — русскими богатырями.

В связи с вопросом о традициях в изображении Куликовской битвы необходимо упомянуть и более близкие по времени источники, нежели фольклор или древнерусская литература. В частности, необходимо оговорить то весьма важное обстоятельство, что в символическом восприятии Куликовской битвы Лебедев следует традициям А. Блока. Отличительная особенность романа «Искушение» заключается в том, что в большей степени, чем кто-либо из других художников, писавших о Куликовской битве, Лебедев увидел в ней событие символическое для всей русской истории. Лебедев как бы подхватывает мысль Блока о том, что «Куликовская битва принадлежит <...> к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди»¹. Как и у Блока, главной темой современного писателя становится «тема о России». Многократным эхом отразились в романе Лебедева поэтические строки Блока: «...Моя Россия, / Ты всех краев дороже мне...»²

Вслед за своим великим предшественником Лебедев ведет разговор не просто об отдаленном историческом событии, но разговор о национальной истории, о совокупности ее событий, о жизненности и повторяемости их.

Глубокая заинтересованность художников в судьбе своей родины порождает личностное, эмоционально-взволнованное восприятие давно произошедших событий: как в поэзии Блока, так и в прозе Лебедева ясно ощутимо стремление перевести повествование о событиях прошлого из плана внешне-объективного во внутренний, субъективный. Отсюда свойственная обоим художникам тяга к таким понятиям, как «душа». И тот факт, что Лебедев снимает блоковский эпиграф при подготовке книжного варианта, не свидетельствует об отказе писателя от ориентации на поэзию Блока. Эпиграф из Блока не только был эмоциональным ключом к роману в целом, но к развитию одной из главных его тем — «темы о России».

¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Наука, 1960. Т. 3. С. 587.

² Там же. С. 287.

Глава 7. Литературный «неформат»

Леонид Бородин в поисках «третьей правды»

Еще одна проблемная зона, связанная с историко–литературной презентацией, с интерпретацией «традиционной прозы» — литературное наследие Леонида Бородина (1938–2011) — оригинального мыслителя и замечательного писателя, на протяжении многих лет возглавлявшего «толстый» журнал «Москва». Без него, как и без В. Липатова, полной и максимально объективной историей русской литературы XX столетия не создать, хотя пути обхода уже давным–давно намечены. До сих пор при выполнении этой задачи одни специалисты ориентировались на презентацию двух генеральных тенденций послевоенного литературного развития, которые были представлены в известном научно–публицистическом диалоге Ф. Абрамова и А. Синявского — в статьях «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954) и «Что такое социалистический реализм» (1957). Мы уже писали о том, что Ф. Абрамов отстаивал необходимость возвращения русской прозы в пространство литературной традиции, еще будем подробно анализировать идею А. Синявского, обусловленную необходимостью модернизации литературных техник. Противостояние было абсолютно очевидным. Одна из интерпретаций этого противостояния принадлежит Л. И. Бородину, утверждавшему, что литература либо «способствует устремлению человека к идеальному бытию», либо «отвлекает его образцами фантастических, то есть попросту выдуманных сюжетов, сколь бы ни претендовали эти сюжеты

на обобщение и типизацию»¹. Представители второй, более многочисленной группы литературоведов пытаются забыть об этом диалоге и представить только одно из обозначенных направлений литературного развития как доминирующее².

Но прошедшие десятилетия не дают возможности сосредоточиться только на генеральных установках литературного развития, даже самых значительных. Дело в том, что именно в «оттепельную» эпоху литературное многоголосие становится почти таким же масштабным, как в первое постреволюционное десятилетие. Между двумя основными противоборствующими позициями с достаточной отчетливостью оформляются множественные переходные, которые, к сожалению, при создании учебников и учебных пособий по истории русской литературы второй половины XX века пока еще игнорируются. Так, почти не говорят о создателях «лирической прозы», сосредоточившись на менее значительной в художественном отношении прозе «молодежной». Уходит из поля зрения исследователей «московская школа», представленная когда-то «прозой сорокалетних». Из литературной обоймы «третьей волны» русской эмиграции исчезает чрезвычайно значительная и интересная фигура Наума Коржавина; из описания поэтических школ второй половины XX века — литературное наследие Ксении Некрасовой... Наконец, в историко-литературном вакууме оказались имена литераторов, перед которыми даже в расцвет «оттепельной» эпохи «не открылись двери» (С. Лен). Такой вакуум до сих пор сопровождает явление, упоминаемое в знаменитой когда-то статье А. Амальрика «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?» (1969). Одна из ключевых идей А. Амальрика — утверждение о существовании не двух («подлинно марксистско-ленинской» и «либеральной»), а трех идеологических платформ для демократизации общественного пространства. Третья — «христианская идеология славянофильского типа» как оригинальный вариант осмысления нового «городского» порядка, основанного «на стремлении человека к благополучию

¹ Бородин Л. Без выбора. Автобиографическое повествование. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 421.

² См. подробнее: Цветова Н. С. Леонид Бородин в поисках «третьей правды» // Вестник СПбГУ. Язык и литература. Т. 18. Вып. 4. 2021. С. 697–712.

и инстинкте самосохранения»¹, «христианская доктрина развития общества», определявшая программу тайной политической организации ВСХОН (Всероссийский социал–христианский союз освобождения народов)².

Именно сторонники христианской доктрины эволюции национального мира с момента ее оформления обрели самую жесткую оппозицию. Оппозитивные аргументы четко сформулированы в лондонском издании знаменитой монографии Г. З. Свирского, посвященной «литературе нравственного сопротивления». Г. Свирский писал: Россию «под националистическими или религиозными знаменами не поднять, не очистить от скверны. Можно лишь потопить в крови». Он же зафиксировал алгоритм всеобщей борьбы против литературных «христианизаторов» России — они исчезли из обихода... их «не ругали: ругань привлекла бы внимание <...> их просто не упоминали, отбросили, по сути — уничтожили»³. Правда, Г. Свирский относил этот весьма актуальный и сегодня способ уничтожения идеологических оппонентов к сталинской эпохе.

И именно третья идеологическая платформа в разных формах и вариантах была представлена не только в творчестве литераторов–членов ВСХОН, но и в произведениях немногих писателей–традиционалистов, прозаиков, благодаря которым, завершается начавшийся в 1960–е годы процесс превращения провинции в «середины русской земли», в центр литературной жизни. Л. Бородину в этой замечательной плеяде принадлежало особое место. Совсем не случайно два солидных тюремных срока по политическим статьям не послужили основанием для полного сближения Л. Бородина ни с яростными защитниками «патриотической идеи», ни с либерально–литературной «тусовкой», ни даже с глубоко почитаемым им А. Солженицыным. А значительность и разнообразие московского круга общения, судя по «автобиографическому повествованию» «Без выбора»

¹ Амальрик А. Просуществует ли Советский Союз до 1984 года? Амстердам: Фонд имени Герцена, 1970.

² Целовальников А. Н. Бородин Л. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Словарь. Т. 1. СПб.: Олма–Пресс Инвест, 2005. С. 265.

³ Свирский Г. З. На лобном месте. Литература нравственного сопротивления (1946–1976). Предисловие Е. Эткинда. Лондон: Новая литературная библиотека, 1979. С. 565.

(2003) сложившегося к началу 1990–х, объяснялись полным погружением в журнальное дело. В жаркое для многих литераторов время самоопределения ни на мгновение не изменявший себе Л. Бородин создавал новую «Москву». Созидательная программа была осознана им четко: «традиционализм в литературе; корректность в публицистическом слове; в политике — поиск форм русской государственности и, наконец, Православие как национальная форма мировидения и миропонимания»¹.

Присутствие Л. Бородина в литературном пространстве становится очень заметным с 1990–х. О нем пишут Л. Аннинский, А. Агеев, Е. Шкловский, С. Куняев, В. Бондаренко, А. Варламов, Ю. Кублановский и др. Уже в 1999 году выходит первое монографическое исследование художественной философии писателя, ядром которой признается православная аксиология².

Начало XXI века, казалось, пообещало развитие и углубление исследовательского интереса. Новое поколение историков литературы и литературоведов сосредоточилось на «философских исканиях автора и героев» (Л. А. Нестерова), на проблеме национального характера (В. И. Дружинина), на жанрово–стилевом своеобразии прозы Л. Бородина (Н. Л. Федченко), но этот интерес оказался недолговременным и неустойчивым.

Наша задача — возвращение в зону историко–литературного поиска повести Л. Бородина «Третья правда» (1979; 1981 — Германия; 1984 — издательство «Посев», 1991 — Россия) как литературного произведения, в котором с наибольшей очевидностью представлена творческая индивидуальность большого писателя — уникальная художественная философия в оригинальной и совершенной художественной форме. При целостном прочтении повести с использованием актуальных методик мифопоэтического анализа становится очевидно, что эта повесть не только воплощает мировоззренческие константы, определявшие жизненное поведение писателя и его единомышленников, не только соотносится с уникальной эстетической реальностью, созданной прозаиками–традиционалистами, но является серьезным

¹ Бородин Л. Без выбора. С. 376.

² Казанцева И. А. Проза Л. Бородина: философский аспект. Комсомольск–на–Амуре: изд–во К.–на– Амуре педагогического университета, 1999. 345 с.

материалом для аксиологически ориентированного поиска оснований для продолжения национальной истории.

В сильную позицию начала текста — в название — Л. Бородин в качестве опорного слова выводит существительное «правда». Особое положение этого концепта в жизненной и художественной философии писателя было зафиксировано в обосновании Солженицынской премии, присужденной ему в 2002 году «за последовательность и мужество в поисках правды». Идеологическую сущность «Третьей правды» сам Бородин подчеркивал неоднократно:

«Поиск правды» — наиболее характерная черта моих героев <...> Правда одна <...> И когда я писал эту повесть, слова «третья правда» у меня стояли в кавычках, это потом уже в издательстве их сняли. Селиванов не находит правды, и правда Рябинина тоже неполна, потому что он пришел в христианство в нечеловеческих условиях, и это тоже отразилось на нем, не случайно последняя вспышка гнева, которая приводит к смерти»¹.

Если читатель достаточно искушен, то хранит в памяти и авторские признания о том, что «обуян» он поиском правды с молодости («*Я готовился жить только по правде*»), и авторскую подсказку из последующего откровения: «Русская правда... должна быть сохранена в душах для необходимого, сначала бы душевного возрождения. А там, глядишь, дорастем и до духовного» (Л. Бородин, 2003).

Оставим пока желание писателя подчеркнуть условность ключевого художественного концепта. Оставим без внимания столь опасное для писателя — «моралиста» (А. Агеев) стремление к прямому руководству читательским восприятием текста, ибо известно, что откровенный писательский комментарий может деформировать, обеднять сюжет. Но постараемся не забыть о декларируемой связи возможности достижения *правды* с национальным *духовным возрождением*.

Сюжетную интригу Бородин закладывает в названии и комментирует в установочном монологе одного из ключевых персонажей, обращаясь не столько к собеседнику, сколько к читателю: «*А ты, поди, думал, что у тебя вся правда на*

¹ *Серафимова В. Д.* Поэтика прозы Л. И. Бородина: диалог с культурным пространством. М.: ИНФА-М, 2018. С. 28–29.

ладошке?» (с. 149). Далее герои рассуждают о существовании *правды белой, красной, о правых и виноватых*.

Современная русская лексикография интерпретирует слово «правда» как многозначное. В основных значениях «правда» соотносится с «истиной»¹. В длившемся даже после смерти диалоге Рябинина с Селивановым «правда» интерпретируется в прямой зависимости от текстовой репрезентации идеологического концепта *справедливость*. Ключевая характеристика непокорного и непокоренного егеря — «*справедливый был*» (с. 68), но судьба выпала ему «*недобрая и несправедливая*» (с. 66). Во имя справедливости Селиванов спасает Людмилу, всю свою жизнь служит Ивану. Справедлив Оболенский в оценке своего дела и своих сподвижников. Для героев Л. Бородина справедливость, провозглашенная новой российской властью ключевым социальным принципом, остается высшей «духовной ценностью», «истиной на деле», «добром или благом»². Трансляция именно этой идеи, судя по приведенному выше писательскому признанию, напрямую связана с замыслом повести.

Замысел подчеркивался, усиливался с помощью прилагательного «третья», которое в данном случае не является логическим определением — «концептом последовательности». Интерпретация эпитета возможна только в логике В. Топорова, напоминавшего о том, что число три — «образ абсолютного совершенства <...> основная константа мифопоэтического макрокосмоса и социальной организации <...> точная модель сущностей, признаваемых идеальными»³. Именно поэтому, бородинская «третья правда» воспринимается как аллюзия *Русской Правде*, к шукшинскому *Нравственность есть Правда*, к *Клятве о правде*, записанной в 1976 году в дневнике Ф. Абрамова, может быть, к солженицынскому *жить не по лжи*.

В основе художественной философии писателя — правда общенациональная, сформировавшаяся в результате многовекового опыта совмещения интересов людей, смыслом существования которых было жизнестроительство, жизнеустройство.

¹ Словарь современного русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2006. С. 594.

² Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 318.

³ Топоров В. Н. Мифология. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 474.

Селиванов, доминирующий в персонажной галерее повести Л. Бородина, с невероятной горячностью произносит слова, под которыми мог бы подписаться в конце концов Григорий Мелехов (М. А. Шолохов, роман «Тихий Дон»): «Ведь красные и белые молотили друг друга мужиком, а если бы он своей правде верен оставался, что тогда было бы?» (с. 116).

Результаты восстановления этой жизнеспасительной общенациональной правды были зафиксированы писателем в сложнейшем художественном концепте, который, перефразируя Ю. Степанова, можно определить как «сгусток художественной философии». Смысловая структура этого концепта презентована в нескольких сюжетных элементах, транслирующих архетипическую основу повествования. Базовый из этих элементов — персонажный ряд *Рябинин — Селиванов — Оболенский*.

Иван Рябинин — литературный герой, структура которого почти полностью традиционна. Имя, по Флоренскому, «самое русское», символизирующее «простоту и кротость»¹. Портрет богатырский («высокий, широкоплечий, кряжистый, силы и выносливости неисчерпаемой»; с. 71; «статный, крепкий»; с. 68). Сравнения довершают, уточняют портретное описание русского богатыря, который по рождению получил огромную силу земли — *как кедр-дубняк* (с. 81), *похож на медведя* (с. 73). Сказочная его сила подчеркивается в давней легенде — *мальчишкой вытащил из болота корову за рога* (с. 73). Служение богатырское — был Иван *непримиримым, упрямым охранником рябиновской тайги*, бежавшим суетной жизни защитником *таежной мудрости* (с. 68).

И судьба богатырская начиналась со сказочной любви к заморской *светловолосой царевне-лебедь* (с. 136), *беленькой, светленькой, с косой до пояса* (с. 102), выразившейся не в любовной страсти, а в чистоте созерцания, уничтоженной неумолимыми тюремщиками. Встреча лебедушки и богатыря становится зачином жизненного пути в соответствии с формулой Г. П. Федотова: «Чтобы жить, человек должен найти утраченные связи с Богом, с душевным миром других людей и с землей. Это значит в то же время, что он должен найти себя самого,

¹ Флоренский П. Имена. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 10.

свою глубину и свою укорененность в обоих мирах: верхнем и нижнем»¹. Хотя путь этот складывался не по эпическим, а по трагедийным законам.

Очевидно, что сказочный канон, которому подчинялось повествование о встрече лебедушки и богатыря, принципиально изменен. Безоблачного счастья, гармоничного соединения двух начал русской жизни, исторического (воплощением которого был дворянин, белый офицер, князь Оболенский) и народно-поэтического (представленного в начальном образе Рябинина) не случилось, лебедушка погибает, сын в детском доме вырастает не Иваном, как матери грезилось, а «Ванькой» (с. 191), как признает после смерти отца Ваньки Оболенского Селиванов.

В неволе, в мученической жизни восстанавливаются связи Ивана Рябинина с Господом, в снах фиксируется иррациональное прозрение героя. Истинное открытие собственной сути, по Бородину, происходит поздно и в бесчеловечных условиях, поэтому душа Ивана не смогла напитаться той жизненной силой, которая дала бы возможность преодолеть грядущие испытания. Для прощания с этим миром он приходит в тайгу. Вопреки собственным ожиданиям и многочисленным знакам, оставленным незваными пришельцами по обочинам его тропы, на мгновение ощущает родовое сходство с ними — с новыми богатырями. Захотел «дед <...> из сказки» (с. 174) помочь им проложить новую тропу и в заповедных местах новое зимовье поставить. Но веселая, бездумная демонстрация молодого «механистически-машинного» (Н. Бердяев) могущества остановила эти намерения. В последние минуты Ивана на этой земле его сознание высветлило страшные картины человеческой жестокости: «<...> картины мелькнули перед глазами, ослепили, обожгли и вырвали с корнем сердце...» (с. 179). «<...> Взмахнув топором, Рябинин кинулся на ближайший бульдозер... Топорик с резиновой ручкой отскакивал от металла, пока не попал на стекло. Вместе с осколками рухнул на землю Иван Рябинин» (с. 179).

Не стало Ивана Рябинина до страшного, неукротимого порыва ярости: «Когда же взлетел на гриву, сердце взлетело...

¹ Федотов Г. Судьба и грехи России (Философско-историческая публицистика): в 2 т. Т. 2. М.: София, 1992. С. 250.

и потянуло за собой ввысь» (с. 178). Так состоялось восстановление целостности бытия, и открылись ему «новые пространства и времена» (В. Н. Топоров).

Идеальное начало в характере русского богатыря, прошедшего вслед за автором в стремлении к правде крестный путь, зафиксировано в словах Селиванова о товарище, с которым сам он мечтал всю жизнь быть плечом к плечу: «<...> чтоб человек был силен и добр, верен и надежен, умен и не болтлив, <...> умел быть близким и не надоедал чтобы не опасен был человек для твоего спокойствия» (с. 81).

Сам Селиванов всю жизнь рядом с Рябининым — герой, в популярной типологии, трикстер, постоянно балансирующий на грани добра и зла, хитростью и изворотливостью отстаивающий свое понимание справедливости. Появление такого персонажа в русской прозе начала 1970–х столь же неожиданно, сколь неожиданным десятилетием ранее оказалось рождение шукшинского «чудика», хотя характер Андриана Никаноровича Селиванова создавался вроде бы по лекалам психологической прозы, подарившей читателям за многие десятилетия уникальные социальные типы. Портретно Селиванов — полная противоположность Рябинина: «невысокого роста, щуплый, пронырливый», «косой» (с. 71), хилый и худосочный (с. 81), сучок трухлявый (с. 71). Одним словом — «не повезло ему в теле и в росте» (с. 81). Но обладал этот «мужик невнушительный» (с. 112) удивительной жизнестойкостью и стремлением «жить по своему желанию и прихоти» (с. 79), которое не предполагало банальной и вполне реальной установки на личное обогащение. И обеспечивалось это совсем не идеальное, если судить с высоты национальной традиции стремление, с одной стороны, почти богатырской «неудержимой удалью» (с. 100), с другой — «деловитостью» (с. 130), сохранением векового «естественного союза» с тайгой (с. 109), с другой, невероятной хитростью и вдохновенным притворством, исключительной склонностью к *лукавству*.

Чрезвычайно значительны ассоциативные концепты, подчеркивающие и углубляющие отношения Рябинина и Селиванова. Основная единица в концептуальном ряду — *рябина*. Иван родился и живет в Рябиновке. Ключевая деталь окружающего его деревенского пейзажа — рябина в каждом «проулке и каждой усадьбе, краса и удовольствие для деревни» (с. 65) как

символ трагической судьбы деревни. Рябинник за четверть века, пока Иван маялся в неволе, поднялся стеной у его дома, словно в напоминание о запрещавшем сажать рябину у крыльца древнем славянском поверье «У кого рябина — у того несчастье». Правда, изворотливый Селиванов и эту приметку смог преодолеть, ухитрился использовать охранительный смысл древней легенды — «проклятое» дерево словно стояло на защите и охране жилища его товарища¹.

Трагический отсчет биографии Ивана Рябинина начался со столкновения с *гадом бровастым* (прецедентная деталь, семантика которой открыта любому читателю, пережившему «эпоху застоя»), к которому не знающий компромиссов егеря стал *приставать с законом* (с. 150). Результат — несправедливый суд: «Закричал Иван в суде лихим голосом о правде <...>, но распилили человека пополам, душу распилили в день цветения, в день радости» (с. 150).

В первые дни лагерной жизни приснился Ивану странный сон, будто вырастает на его таежной тропе *колючая проволока*, которую не обойти, дом превращается в темницу, из которой не найти выхода к свету, *а вся земля — одни круги и квадраты заборов и запреток!*.. (с. 151). Весь мир, люди, населяющие его, *искажаются силой неправды!* И тогда на помощь ему приходят *люди из другого мира... — без конца и края, без начала и конца* (с. 152), люди, открывшие ему глаза на жизнь, пребывавшую в нем *неуслышанной и неувиденной* (с. 153).

Обретение веры ярче всего проявляется в изменившемся облике героя. Селиванов, с некоторой завистью называвший когда-то товарища *то кабаном, то лосем, то битюгом, то верзилкой, то медведем, а то молчуном-бугаем*, после 25-летней разлуки при свете лампы уловил «жутковатое сходство: На нем была рубаха навыпуск, перекрытая белой бородой, серебрившейся в свете лампы каждым волоском. На голове — необычный расчес волос, во всей фигуре особый склон плеч. Но главное — лицо. Оно было не просто спокойное, а как бы нездешнее, несущее в себе такие тайны, которых ни касаться, ни разгадывать было нельзя» (с. 137).

¹ Агапкина Т. А. Рябина // Славянские древности: в 5 т. М.: МО, 2009. Т. 4. С. 516.

Это сходство паразит молодого художника — случайного попутчика в иркутском поезде, заставит затихнуть скандальную городскую продавщицу, остановит парней — бульдозеристов, зверски прорывавшихся к рябининскому заветному зимовью. Примерно так же придет однажды к герою распутинского рассказа «Видение» (1997) Николай Чудотворец в знак обретения уникального состояния энтелехии (Может быть, неслучайно впервые опубликовал В. Распутин лучший свой рассказ именно в бородинской «Москве»). Но у Бородина это, скорее, преподобный Серафим Саровский — «русский богатырь из Курска», который после перенесенных им несправедливых обид и болезни, исцеленный Пресвятой Девой, «преодолеl все ступени человеческого совершенствования, превратившись «в удивительно светлого старца, духоносного наставника всей России»¹. Хотя, если бы не серебро в волосах, да особая статья, можно было бы обнаружить и определенное сходство с особенно почитаемым писателем «великим подвижником православия», предсказавшим «краткое время царства антихриста» Иоанном Кронштадтским².

В структуре образа *хулигана и браконьера* Селиванова совсем иные семантические доминанты, символизирующие его абсолютную укорененность в той жизни, которая возникла на огромных пространствах «России исторической» после свершившейся национальной трагедии, которой считал Л. Бородин Октябрьскую революцию, уничтожившую единство национального духа, национального бытия. Неслучайно Селиванов сердится, когда путают его имя, заменяя его «городским» вариантом Андрей (мужественный, храбрый, словно утверждая знаменитую формулу П. Флоренского «По имени и житие»). А фамилия Андриана от имени предка *Селивана* — Бога лесов, полей и стад)³.

Дерево Селиванова — береза: то *березовый батожок* оказывается в руке, то, готовясь к важной встрече, присядет на *березовую колодину*, то волокушу перематает *березовыми прутиками*,

¹ Энциклопедия православной святости: в 2 т. М.: Лик пресс, 1997. Т. 2. С. 47–148.

² Бородин Л. Без выбора. С. 157.

³ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжков А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа–Пресс, 1995. С. 311, 47.

то в *березняке* пытается скрыться от погони... Береза в мифологическом сознании воспринималась двойственно: с одной стороны, как дерево, дающее силу и здоровье, «счастливое», с другой стороны, — как опасное, связанное с душами умерших и нечистой силой»¹, которое укрывает от опасности, помогает играть выбранную роль, что для почти постоянно лицедействующего Андриана важно.

Понятно, что не в Селиванове, а в Рябинине, в его судьбе, с наибольшей очевидностью проступают автобиографические черты. Но именно Селиванову Л. Бородин передал сокровенное ожидание экзистенциальной поддержки, потребность в которой, с точки зрения писателя, с наивысшей подлинностью была выражена его любимым Н. Гумилевым:

Я жду товарища, от Бога
В веках дарованного мне
За то, что я томился много
По вышине и тишине ².

Именно Селиванова реабилитирует бывший белый офицер Николай Александрович (прецедентное в данном случае имя — имя последнего российского императора) Оболенский — Рюрикович, потомок древнейшего рода, берущего начало от князей черниговских, подарившего России видных государственных и военных деятелей. Судьба Оболенского — прямое воплощение исторической судьбы России, потерявшей себя в годы эсхатологических испытаний. Но именно он, человек, обладавший высоким чувством Родины, вернувшийся в Россию, чтобы умереть на родной земле, почувствовал, что столь разные Рябинин и Селиванов — *люди, еще русские* (с. 105). Его дочь, спасенная *«хитрым, расчетливым таежным добытчиком»*, станет воплощением так и несостоявшейся рябининской надежды на продолжение идеальной жизни в соответствии с высоким человеческим предназначением.

В данной Оболенским общей характеристике Рябинина и Селиванова значительные смыслы. Как это ни парадоксально

¹ Русская мифология. Энциклопедия / сост. Е. Мадлевская. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С. 228.

² Бородин Л. Без выбора. С. 282.

звучит, их понимает Селиванов, интуитивно ощущавший необходимость объединения с Рябининым, который в новых жизненных условиях больше нуждается в защите, чем он сам, необъяснимую тягу к Оболенскому, обязательства перед его дочерью и внуками. Пространство, в котором волею судьбы и не без участия Селиванова сойдутся Рябинин, Селиванов, Оболенский — тайга, своеобразный «потенциальный образ», не поддающийся логическому определению.

У Л. Бородина *тайга* — художественный концепт, который несет в себе не только индивидуально–авторские семантические компоненты, но и «априорные смыслы и значения, принадлежащие национальной эстетической традиции»¹. Воплощаются эти смыслы и значения в сознании Рябинина и Селиванова, для которых *тайга* — место изначального существования многих поколений, пространство *выживания*, в котором герои обрели «право вольного голоса и свободы» (с. 80). Это ядро огромного *байкальского мира* (с. 68) — одухотворенного, имеющего антропоморфный облик, всевидящего и всеслышающего пространства, которое онемело после смерти отца Людмилы (с. 119). Сибиряк Бородин признавался: «...в моей привязанности к байкальским местам было нечто чрезвычайно счастливое, и это с очевидностью выявлялось всякий раз, как удавалось попасть в родные места: я получал реальную поддержку для продолжения жизни и быть самим собой, то есть быть таким, каким я мог себе нравиться» (с. 208). Именно поэтому в исповеди своей назовет писатель тайгу полем *духа, единого национального духа*. Только на периферии «байкальского мира» — Иркутск, за ним «тесный и шумный мир», созидаемый людьми, которых Селиванов *не уважал, презирал даже* (с. 80), мир *небайкальский* (с. 210).

Для Селиванова и Рябинина тайга имеет единый центр — *Чехардак* — заповедный, труднодоступный, скрытый от постороннего глаза, разместившийся *промеж трех грив* (с. 86).

«Если с главной гривы смотреть на таежные сопки, внизу походили они на пьяных мужиков, прыгающих друг через друга в дурацкой забаве — чехарде» (с. 126).

¹ Миллер Л. В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. На материале русской литературы: дис. ... д-ра филологич. наук. СПб., 2004. С. 164.

В названии этом есть еще одна «забава» — напоминание о существительном «чердак» — так именуется верхняя, пограничная между небом и землей часть устроенного, созданного человеком жизненного пространства — земного дома. Очевидная языковая игра, к которой всегда питал склонность русский человек, заставляет воспринимать Чехардак как вариант «оси» мироздания, столпа («брус во всю Русь»), «золотой горы» соединяющей преисподнюю, землю и небо, с которой может начаться освоение пространства по вертикали и по горизонтали — «круговой охват пространства»¹. Именно поэтому приведет Л. Бородин умирать на Чехардак Оболенского, олицетворяющего уже потерянную часть нации, носителя утраченной части общей национальной правды — одного из представителей «проигравшего поколения» в терминологии Т. Никоновой². Совсем не случайно именно здесь полковник Бахметьев передаст свое оружие отцу Селиванова, словно для защиты удивительного природного пространства, которое ни при каких условиях до сей поры не подчинялось земной власти.

Ведущая к сердцевине этого мира тропа как естественная возможность освоения пространства по горизонтали связана с образом жизни героев, который при определенном сходстве имеет значительную разницу. Один проложил и скрыл от чужих глаз свою тропу, чтобы «дышать таёжным воздухом, хвоей кедровой, мхами брусничными», который питает его жизненные силы, но готов подарить даже трактористам — *мазурикам* великие природные богатства.

Другой же недоверчив, ему кажется, что только с его присутствием «обретала тайга полноту лица и цельность сути» (с. 109) и открывалась ему в разговоре с тайгой — «бесконечном и добром» (с. 180). Совсем не случайно не Ивану, а Селиванову принадлежат очень значительные в этом отношении слова: «...небо само и есть то место, где живет человек вместе с землей и со всем, что на ней и вокруг него» (с. 125).

1 Черная Л. А. Антропологический код древнерусской литературы. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 70.

2 Никонова Т. А. «Платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни». М. Булгаков // Русская литература XX века. Ч. 1. Человек и художественная реальность в литературе 1890–1940-х годов. Изд. 2-е, испр. и доп. Воронеж: ВГУ, 2016. С. 384–385.

Такое мировидение вполне допускает блестяще спланированное преступление во имя сохранения сакрального центра — Чехардака. В основе его — та самая «первобытная духовность», поднимающая человека над биосоциальными инстинктами, утверждающая непререкаемость абсолютных начал и непреложность идеального — как действующую силу миропорядка¹. При внешней оторванности Селиванова от глубин человеческого бытия, которые открыты, например, Оболенскому — старшему, открываются Рябину, прорыв Андриана Селиванова к глубинам национального самосознания возможен. О вероятности, допустимости такого прорыва написано уже много. Р. Штайнер и К. Г. Юнг предполагали, что «первобытная духовная реальность в своей основе является христианской»². Совсем недавно опубликована работа М. Ю. Елеповой, посвященная героине «Чистой книги» Ф. Абрамова Махоньке, персонажу онтологически родственному Ивану Рябину, распутинской старухе Дарье, многим героям В. Белова и В. Астафьева. Авторитетный исследователь утверждает: «То, что внешне представляется как атавизм язычества, на самом деле оказывается трансцендентально связанным со сложнейшими вопросами христианской патристики. Ещё Достоевский, по мысли А. В. Моторина, видел в русском язычестве черты первобытной праведности «которые, будучи преображенными христианским духом, удержались и после принятия Крещения. Знаменательно, что буквально последней цельной мыслью Алеши Карамазова в последнем романе писателя стала именно мысль о таком преемстве между языческой (точнее — первобытной, сохранившейся в язычестве) и православной праведностью...»³

В случае Селиванова, в силу его природных качеств, трагических обстоятельств, повлиявших на становление его натуры, такое движение требует особой, очень мощной поддержки.

¹ Плеханова И. И. Принципы художественной игры Петрушевской. М.: Флинта, 2019. С. 14.

² Дандес А. Регрессивный принцип в теории фольклора // Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. М.: Вост. лит., 2003. С. 68.

³ Елепова М. Ю. «Чистая книга» Федора Абрамова: к философии романа // Творчество Федора Абрамова в контексте эпохи. Архангельск: САФУ, 2020. С. 25.

Именно отсюда тоска этого персонажа по другу, по неодинокству, интуитивная тяга к Ивану, к Оболенскому.

Было бы вполне естественно, если бы бывший политический заключенный Л. Бородин объяснил все произошедшее с его героями новым российским государственным устройством. Но особое писательское зрение, жизненный опыт дали ему возможность увидеть происходящее в глобальном контексте. Именно поэтому актуализируемая Селивановым проблема государственной власти — сюжетная периферия. Рябинин, семья и четверть века жизни которого были уничтожены государственной машиной, о государстве почти не вспоминает. Отношение героев Бородина близко к бердяевскому пониманию государства как неизбежного зла. В их представлении государство не является инструментом идеального мироустройства. Они мечтают о первенстве закона, жизненность и справедливость которого проверена веками. «И ежели живут мужики, так закон меж их сам устанавливается!» — так считает Селиванов. И аргументы в пользу собственного понимания закона, не ограничивающего свободу и самостоятельность человека, приводит веские: «Ежели ты дом ставишь, то у моего дерево валить не будешь, и мысли такой не придет. Это закон! А человек не должен жить по закону, который не будет соблюдаться без револьвера» (с. 94).

Звучит как иллюстрация к известным работам К. С. Аксакова, И. С. Аксакова, в которых утверждалось, что русский народ «негосударственный» по духу, его представление о праве опирается на православные устои и природный порядок жизни, что силу славянского государства «составляют народные установления, а не бюрократические формы правления»¹. Вспоминается идея идеального мироустройства по А. Платонову, также требовавшего подчинения естественному ходу вещей, который поддерживается вековым жизненным укладом, соответствует природному и человеческому закону, ибо свободен человек только тогда, когда он живет по закону, который понимает и принимает.

И тут же уточнение Ивана, обладающего не только родовой памятью, но и уникальной интуицией, которая в конце его жизни укрепляется верой, сохраняющей прообразы вещей, дающей человеку «наиболее полную, устойчивую, наиболее

¹ Аксаков И. С. Славянский вопрос. Кн. 1. СПб.: Росток, 2015. С. 249.

древнюю систему ценностей»¹: «А на что она, воля, <...> когда без облика человеческого останешься. Она звериная воля, получается?» (с. 142).

Если попытаться оценить жизнь героев Л. Бородина рационально, по законам логики, то придется признать, что единственный из выживших Селиванов не просто выжил, а вырастил дочь Ивана, сохранил рябининский дом, пробует вернуть к жизни внука своего товарища. И кажется, Селиванов прав, когда задает почти в финале беспощадные вопросы: «А что Иван сделал за свою жизнь путного? Кто больше сделал добра?» (с. 166). Правда «ловкого» и «хитрого» Селиванова принадлежит вполне определенному историческому времени, маркируется не менее определенными земными событиями и фактами, сродни правде солженицынского Ивана Денисовича. Но, замечает Л. Бородин, «путался» он всю жизнь, «словно кляча в порванной упряжке» (с. 144). А в финале не допускается в небесное пространство, к другу, которому была предназначена принципиально иная траектория развития на основании отождествления истинной жизни с чистой совестью. Более того, после прощания с Рябининым Селиванов вместе с Ванькой Оболенским, героем, имевшим абсолютно реальный прототип, названным Л. Бородиным «персонажем не просто значительным, но и значимым» (с. 431), «побежали от дома в сторону тракта. Громадный скотовоз заглотнул их в свою кабину и помчал прочь от солнца, которое перед заходом цеплялось за вершины сосен» (с. 186).

Несколько метафор использует Л. Бородин для безжалостной оценки селивановского будущего. Возможно, не на своей тропе он будет завершать жизнь, потому что мчится вместе с младшим Оболенским вперед по широченному тракту на громадном *скотовозе*. И еще одна важная деталь — направление этого бешеного движения: «громадный скотовоз заглотнул их в свою кабину и помчал прочь от солнца» (с. 186). Трагическое, эсхатологическое, но естественное движение после огромной череды потерь, случившихся в процессе выживания — в страшных испытаниях обезбоженного человеческого существования.

И велик соблазн такое приближение к финалу принять как знак окончательного крушения надежд на обретение «третьей

¹ Гулыга А. Русская идея и её творцы. М.: Соратник, 1995. С. 29.

правды» — *правды–справедливости*. Но аксиологическая суть сюжета повести все–таки сложнее, она выше его событийной основы. На наш взгляд, положительная идея Бородина раскрывается в удивительных и трагических «скрещеньях» судеб его героев. С одной стороны, Бородин уловил и зафиксировал в трагедии Рябинина приближающееся завершение героического этапа национальной истории. Символом этого завершения стала гибель и вознесение богатыря — сказочного героя, за всю свою многотрудную жизнь «души не замаравшего», но не выдержавшего прямого столкновения с «железным» веком (с. 144).

Не принадлежит будущее и Оболенским. Потомок знаменитого княжеского рода и русского богатыря — Иван Оболенский исчезнет из поля зрения Селиванова, растворится в темноте. Наташа Оболенская — провинциальная учительница, в которой почти ничего не осталось от ее прекрасной матери.

На первый взгляд, энергией преодоления судьба наделила только Селиванова. Ему удалось изжить многие свои страхи и предубеждения, удалось заслужить любовь родной дочери Ивана Рябинина, логический результат его жизни — целый список добрых дел. Но именно в этой судьбе отразился весь трагизм новой, той самой «городской» реальности, подавляющей национально–исторические стереотипы, деформирующей аксиологические основы национального бытия. Л. Бородин уловил в истории жизни и передал в бесконечных мучительных сомнениях именно этого персонажа множественные проявления нового содержания векового конфликтного диалога православия и индивидуализма, которое до него фиксировали философы, писавшие о том, что «никогда еще в истории человек не становился настолько проблематичным для себя», как на излете XX столетия¹. Эта проблематичность и в неспособности осознать последствия своих дел и поступков, которые демонстрируют новые покорители Сибири, и в смысле самоуничтожающей рефлексии, терзающей Селиванова, утратившего веру, не единожды преступавшего природный закон в желании выжить.

Обретение правды как нравственного идеала героями Л. Бородина не состоялось. Но писатель их не судит, не обвиняет,

¹ Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 31.

констатирует факт общечеловеческих, общенациональных потерь. Цивилизация уничтожает время, лишая человека исторической памяти — канула в Лету правда Оболенского и Рябинина. Мазурикам, которых цивилизация окончательно вытолкнула из национального пространства, эта правда не просто не доступна, им она уже не нужна. Так печально завершаются размышления писателя о возможности обретения человеком в новых социальных и исторических условиях той степени свободы, которая дает «сыну неба и земли» (с. 126) возможность жизнеустроительства в соответствии с «третьей», читай, подлинной и единственной правдой, предполагающей совмещение «Божьей воли, природно-космического и естественно-исторического начал» (Ю. Н. Давыдов). Но продолжает терзаться неутолимой тоской шукшинских «чудиков» по несбыточному Селиванов, втянутый в вихрь бешеного движения по общему тракту, по которому несутся в неизведанное будущее «рожденные в трясиных суеты рабы машин и золота рабы»¹.

Для Л. Бородина принципиально важен этот герой, осуществляющий себя во всей сложности современных человеческих отношений, но постоянно возвращающийся к представлению о правде «как этическом выборе в пользу справедливости». И невероятная селивановская воля к жизни — одна из гарантий сохранения ментального пространства России — пространства активного духовного поиска, осуществляемого в стремлении к справедливости под сенью нравственного закона, формировавшего нашу национальную историю.

¹ Бородин Л. Без выбора. С. 441.

Глава 8. Терцевская концепция развития литературы

«Что такое социалистический реализм» А. Синявского–Терца

Знаменитая статья Абрама Терца / Андрея Синявского (1925–1997) «Что такое социалистический реализм» была написана более полувека назад, в 1957 году¹, спустя три года после знаменитого абрамовского выступления — в период подъема так называемой «волны ревизионизма», когда в советской литературной критике вспыхивали яростные споры о природе социалистического реализма и о его происхождении, о соцреализме как новом методе литературы или как о способе реализации в эстетической форме генеральных директив партии, о многообразии стилей соцреализма vs о его однообразии и выхолощенности². Несмотря на давний характер споров, в которые включался тогда Терц, до сегодняшнего дня его статья остается искомым материалом, эксплуатируемым современными учеными для создания портрета социалистического реализма, работа Терца и сейчас привлекается в качестве убедительного аргумента в дискуссиях о методе соцреализма³.

¹ С. И. Сухих ошибочно датирует статью Терца 1952 годом (см.: *Сухих С. И. Эволюция доктрины соцреализма во второй половине XX века // Вестник НГУ им. Н. И. Лобачевского. Сер. Филология. 2013. № 2 (1). С. 302.*

² Подробнее о творчестве А. Синявского / А. Терца см.: *Богданова О. В., Власова Е. А. «Филологическая проза» Андрея Синявского. СПб.: Алетейя, 2022.*

³ См.: *Дубровина Н. В. Социалистический реализм: метод или стиль // Вестник ТГУ. 2011. Вып. 7 (99). С. 181–185; Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм» // Вестник Санкт-Петербургского*

Действительно, Терцу–Синявскому удалось в эссеистическом дискурсе актуализировать магистральные черты социалистического реализма как метода, поставить его в ряд литературных направлений прошлого, соизмерить потенциал соцреализма с принципами классицизма, романтизма, критического реализма. По мысли Терца, сформулированной с очевидным ироническим пафосом, в соцреализме нашли отражение *традиция* и *новаторство*. С одной стороны, социалистический реализм — это направление, которое вобрало в себя черты утопически–идеального и утопически–идейного *романтизма* и которое оказалось максимально сближенным с рационалистически выверенным абсолютистским *классицизмом*, но, с другой стороны, это направление таково (по Терцу), что в наименьшей степени ориентировано на принципы собственно *реализма* и его типологического правдоподобия, поскольку главенствующей целью нового метода стало «правдивое, исторически–конкретное изображение действительности *в ее революционном развитии*»¹ (с. 17).

По Терцу–иронисту, «старые, или, как их часто называют, критические реалисты <...> — Бальзак, Лев Толстой, Чехов — правдиво изображали жизнь, как она есть. Но они не знали гениального учения Маркса, не могли предвидеть грядущих побед социализма и уж во всяком случае не имели понятия о реальных и конкретных путях к этим победам. Социалистический же реалист вооружен учением Маркса, обогащен опытом борьбы и побед, вдохновлен неослабным вниманием своего друга и наставника — коммунистической партии» (с. 4–5). Потому, по Терцу, социалистический реализм — «самое целенаправленное искусство современности» (с. 5), «насквозь телеологичное» (с. 6), ибо его конечная цель — «коммунизм, известный в юном возрасте под именем социализма» (с. 6). Соцреалисты «бессильны устоять перед чарующей красотой коммунизма» (с. 9).

Ироническое видение Терца всякое движение в мире, все процессы эволюции — в быту и в бытии — включает в «триумфальное

университета. 2006. Сер. 2. Вып. 1. С. 107–118; *Спиридонова Л. А.* Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 420 с.; и др.

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Терц Абрам.* Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988, — с указанием страниц в скобках.

шествие к коммунизму»: «Первобытнообщинный строй нужен для того, чтобы из него вышел рабовладельческий строй; рабовладельческий строй нужен для того, чтобы появился феодализм; феодализм нам необходим, чтобы начался капитализм; капитализм же необходим, чтобы возник коммунизм...» (с. 10).

На пути достижения некоего идеала, несомненно, стоит искусство, литература. Терц остроумно – двусмысленно цитирует знаменитое Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»: «Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства» (с. 17–18), с одной стороны, цитатно иллюстрируя высокое целеполагание советской литературы, с другой – «от обратного» напоминая посвященному читателю судьбы Анны Ахматовой и Михаила Зощенко, героев–жертв ждановского постановления 1946 года.

Не обходится Терц и без заявлений действующего генсекретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева: «Литература и искусство являются составной частью общенародной борьбы за коммунизм... Высшее общественное назначение литературы и искусства – поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма» (с. 18). В статье Терца мощно и намеренно звучит ироническая риторика: «Кому, как не партии и не ее вождю, лучше всего известно, какое искусство нам нужно?» (с. 20).

Обосновывая достижения советской литературы, намечая ее дальнейшие перспективы, Терц включает в текст статьи цитаты из произведений «больших и маленьких социалистических реаллистов» (с. 5) – М. Горького, В. Маяковского, А. Фадеева, И. Эренбурга, Л. Леонова, С. Бабаевского, К. Федина, М. Исаковского, В. Ильенкова и др., апеллирует к образцам классической русской литературы – произведениям А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и др. Обращаясь к цитации, филолог–Синявский последователен и логичен. Как научный сотрудник ИМЛИ и преподаватель МГУ и Школы МХАТ он хорошо знает литературный материал, умеет его грамотно эксплицировать и интерпретировать. Между тем интертекстуальный пласт статьи Терца представляет для исследования особый интерес – возникает вопрос: каким оценкам следовал Терц–Синявский в своих размышлениях о русской классической

и современной литературе, на какую (чью) аксиологию он опирался. Важно осмыслить, насколько объективными или субъективными, традиционными или новаторскими оказывались представления Терца–Синявского о русской классике, могли ли они служить «базисом» (с. 13) *основополагающих* выводов критика–исследователя о сущности социалистического реализма, его генезиса и последующей эволюции в направлении к новейшей литературе начала XXI века.

Совершенно очевидно, что основная тональность статьи «Что такое социалистический реализм» — ироническая, насквозь пронизанная намеренными преувеличениями и утрированными обобщениями. Уже только первый абзац, открывающий статью Терца–Синявского, сформирован оценочностью риторических вопросов: «Что такое социалистический реализм? Что означает это странное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Да и существует ли в природе это иррациональное понятие? Может быть, его нет? Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького? Фикция, миф, пропаганда?» (с. 3) — где обороты «режущее ухо», «иррациональное понятие», «грубая демагогия», «старческая причуда», «фикция», «миф» и др. задают ракурс несогласия, который будет иронически опровергаться в ходе дальнейшего повествования. Между тем аксиология центрального понятия «социалистический реализм» уже маркирована эмоционально–выделенными эпитетами и тем самым над–текстово уже квалифицирована автором. Этико–эстетическая точка отсчета в анализе задана — дальнейшее доказательство будет развиваться «от противного» (посредством литоты), с учетом иронического противостояния, гротескового противоположения.

Однако за стилистикой иронии и гротеска, которых придерживается нарратор, можно разглядеть и взвешенные литературоведческие суждения Синявского, отделить их от сарказма Терца. Именно такой — дифференцирующий — подход позволяет осознать, каковыми были собственные представления Синявского о характере и логике развития русской литературы. Интертекстуальный план эссе обретает первостепенное значение.

Когда Абрам Терц апеллирует к поэтическим строкам революционной апологетики, к восторженно–хвалебному пафосу литературы революционной поры, то, кажется, не возникают сомнения относительно объективности исследователя, идейной и эстетической значимости приводимых им образцов советской литературы и их интерпретации. Глубоко ценя поэзию Владимира Маяковского (факт, хорошо известный), Терц–Синявский принимает искренность поэта–бунтаря и, учитывая идеалы времени, *исторически объективно* трактует пафос поэзии Маяковского 1920–х годов — жертвенную преданность делу революции, высокую миссию служения ей поэта.

Терц привлекает строки из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924), созданной на смерть великого вождя, обо­жествляемого и восхваляемого поэтом–глашатаем:

Пятиконечные звезды
выжигали на наших спинах
панские воеводы.
Живьем,
по голову в землю,
закапывали нас банды
Мамонтова.
В паровозных топках
сжигали нас японцы,
рот заливали свинцом и оловом,
отрекитесь! — ревели,
но из
горящих глоток
лишь три слова:
— Да здравствует коммунизм!

В. Маяковский (с. 15).

Обращаясь к поэме Маяковского его докризисных 1920–х годов, Терц находит объяснение жертвенной преданности поэта, созвучию идей Ленина, здравницы во имя принципов и дела коммунизма, находящих отражение в сознании поэта–про­летария. И хотя (с точки зрения противника советской ли­тературы) Синявский–Терц не разделяет идею жертвенности во имя «чарующей красоты коммунизма» (с. 9), но стихи Мая­ковского и их революционный пафос органично встраиваются

автором–исследователем в историю русской литературы начала XX века, отражая объективный пафос революционной поэзии 1920–х годов.

По наблюдениям Терца (и литературоведа Синявского), истинная целеустремленность литературы соцреализма именно в 20–е годы обретала формульные клише и вырабатывала законы: «В этом смысле каждое произведение социалистического реализма еще до своего появления¹ обеспечено счастливым финалом, по пути к которому обыкновенно движется действие. Этот финал может быть печальным для героя, подвергающегося в борьбе за коммунизм всевозможным опасностям. Тем не менее он всегда радостен с точки зрения сверхличной цели, и автор от своего имени или устами умирающего героя не забывает высказать твердую уверенность в нашей конечной победе» (с. 21). Терца не ограничивает, не дисциплинирует принцип историзма — эссеист легко нарушает границы хронологии: «Даже если это трагедия, это "Оптимистическая трагедия", как назвал Вс. Вишневский свою пьесу с гибнущей центральной героиней и с торжествующим коммунизмом в финале...» (с. 21) — автор не критически микширует тенденции двадцатых и тридцатых годов (время создания «Оптимистической трагедии» — 1932). Однако Терц достигает цели: ему удается наметить генеральные векторы телеологических устремлений советской литературы и, соответственно, эксплицировать идеологические основы социалистического реализма.

Наблюдения Терца — исследователя ироничны, намеренно тенденциозны и упрощенны, но в главном точны. Так, характерологически квалификационны наблюдения Терца относительно системы названий в произведениях литературы соцреализма: «Стоит сравнить некоторые названия западной и советской литературы, чтобы убедиться в мажорном тоне последней "Путешествие на край ночи" (Селин), "Смерть после полудня", "По ком звонит колокол" (Хемингуэй), "Каждый умирает в одиночку" (Фаллада), "Время жить и время умирать" (Ремарк), "Смерть героя" (Олдингтон), — "Счастье" (Павленко), "Первые радости" (Федин), "Хорошо!" (Маяковский), "Исполнение желаний" (Каверин), "Свет над землей" (Бабаевский),

¹ То есть до появления термина «социалистический реализм» в 1930–е годы.

"Победители" (Багрицкий), "Победитель" (Симонов), "Победители" (Чирсков), "Весна в Победе" (Грибачев) и т. д.» (с. 21–22). Очевидно, что приведенный список мог быть более сложным и разнообразным, дополненным драматико–трагичными мотивами и образами советской литературы, но Терцу важно акцентировать однонаправленность соцреализма, подчеркнуть устремленность к единой и всеобщей гуманной цели — к коммунизму (через социализм).

Специалист по творчеству Горького, защитивший кандидатскую диссертацию по теме «Роман М. Горького "Жизнь Клима Самгина" и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX вв.» (1952), Синявский компетентно констатирует: «Горький, писавший в советские годы в основном о дореволюционном времени, большинство своих романов и драм ("Дело Артамоновых", "Жизнь Клима Самгина", "Егор Булычев и другие", "Достигаев и другие") заканчивал картинами победоносной революции, которая была великой промежуточной целью на пути к коммунизму и конечной целью для старого мира» (с. 22).

Иронические ноты наррации Терца не ускользают от внимания реципиента, одновекторность аргументации в эссе очевидна, но «революционный период» развития литературы соцреализма в своих опорных доминантах очерчен исследователем если и непоследовательно, то перспективно.

Ожидаемо, что в историческом «обзоре» литературы соцреализма Терц первым называет имя Максима Горького. По наблюдению историка от–литературы, «Мать» Горького — это роман «о превращении темной, забитой женщины в сознательную революционерку» (с. 24), «написанная в 1906 году, эта книга считается *первым образцом социалистического реализма*» (с. 24). Сегодня подобная точка зрения многократно и весомо оспорена¹, доказана ее несостоятельность, но важно, что для Терца–исследователя репрезентативны

¹ См.: Захарова В. Т. Проза М. Горького Серебряного века. Н. Новгород, 2008; Оляндэр Л. К. Максим горький: текст и гипертекст. Луцк: Волынская обл. тип., 2005; Примочкина Н. Н. Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003; Спиридонова Л. А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013; Уртминцева М. Г. Паратекстуальность ранней публицистики М. Горького (1895–1901) / М. Г. Уртминцева, П. Е. Янина // Научный диалог. 2019. № 7. С. 192–2007.

знаковые тексты советской литературы и первый среди них — горьковская «Мать».

В ряд *пред*-соцреалистических произведений советской литературы Терц ставит и «Мещан» (1901) «самоуверенного и прямолинейного» (с. 25) Горького, герои которого отличаются «способностью поучать окружающих и произносить пышные монологи по поводу собственной добродетели» (с. 25). Согласно автору эссе, «крикливые декларации» героев Горького «претенциозны», «красивые фразы» отдают хвастовством (с. 25).

Сентенция одного из героев пьесы «Мещане» — «Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют...» (с. 32) — становится для Терца исходной точкой для портретирования образа положительного героя советской литературы.

По Терцу, еще «в 1901 году <...> он <Горький> набросал первую схему положительного героя и тут же обрушился на тех, кто "родился без веры в сердце", кому "ничто, никогда не казалось достоверным" и кто всю жизнь путался между "да" и "нет": "Когда я говорю — да или — нет... я это говорю не по убеждению... а как-то так... я просто отвечаю, и — только. Право! Иногда скажешь — нет! я тотчас же подумаешь про себя — разве? а может быть, —да?" ("Мещане")» (с. 41).

По выражению Терца, этим людям (героям), вызывавшим раздражение Горького «уже своей неопределенностью», «буревестник революции» крикнул «Нет!» и назвал их «мещанами» (с. 41): «В дальнейшем он до предела расширил понятие "мещанства", свалив туда всех, кто не принадлежал к новой религии: мелких и крупных собственников, либералов, консерваторов, хулиганов, гуманистов, декадентов, христиан, Достоевского, Толстого...» (с. 41–42), потому что (с иронией добавляет Терц) «Горький был принципиальным человеком, единственно верующим <в коммунизм> писателем современности» (с. 42).

Терца не ограничивает хаотичность и алогизм приводимой им аргументации, нарратор–эссеист с видимой очевидностью выпрямляет тенденцию и выстраивает динамику доказательств так, чтобы выразительнее обрисовать «фикцию» и «миф» соцреализма.

В ряду типологически значимых текстов соцреализма у Терца оказывается и «Педагогическая поэма» (1933–1935)

А. С. Макаренко, «воспитательный роман, в котором показана коммунистическая метаморфоза отдельных личностей и целых коллективов» (с. 24). В полемике спора Терц опускает то существенное обстоятельство, что написанный еще в 1920–е годы роман долгое время не принимался к печати, поскольку предложенная в нем система воспитательного процесса «есть система не советская»¹. Вмешательство Горького и помощь при публикации романа *частями* в «Литературном альманахе», а не отдельным монографическим изданием остается за пределами аргументации Терца, но подчеркивается движение к цели, борьба с «пережитками буржуазного прошлого в своем [их] сознании», перевоспитание «преступников, вступивших на путь честного труда» «под влиянием партии или под воздействием окружающей жизни» (с. 24).

Терц не может обойти вниманием «судьбоносный» роман Н. Островского «Как закалялась сталь» (1934). По Терцу, «как только персонаж достаточно перевоспитается, чтобы стать вполне целесообразным и сознавать свою целесообразность, он имеет возможность войти в ту привилегированную касту, которая окружена всеобщим почетом и носит название "*положительного героя*". Это святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение» (с. 24–25). Положительный герой советской литературы встает в центр размышлений нарратора–исследователя и репрезентируется с видимой долей сарказма.

Между тем если положиться не на тенденцию, а обратиться к персоналиям, то смещение точки зрения с потока на личность позволит понять, насколько сам Терц находился в рамках устоявшихся принципов советского литературоведения, в какой мере доверял ему и полагался на него.

Так, в ходе аргументации Терц неоднократно обращается к примерам из романов Леонида Леонова, одного из классиков соцреализма, признанного столпа советской литературы. Роман Леонова «Русский лес» (1950–1953) признается одним из типологически значимых и характерных (даже характерологических) текстов соцреализма.

¹ Макаренко А. С. Педагогическая поэма. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. С. 43.

Терц иронично приводит определение Леоновым центрального героя — это «человеко–гора, с вершины которой видно будущее» (с. 25), и дает ему пространную характеристику. Положительный герой, по Терцу, «лишен недостатков, либо наделен ими в небольшом количестве (например, иногда не удержится и вспылит), для того чтобы сохранить кое–какое человеческое подобие, а также иметь перспективу что–то в себе изживать и развиваться, повышая все выше и выше свой морально–политический уровень. Однако эти недостатки не могут быть слишком значительными и, главное, не должны идти вразрез с его основными достоинствами. А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию и т.д., и т.п. Важнейшие из них, пожалуй, — это ясность и прямота, с какими он видит цель и к ней устремляется» (с. 25).

Из «лучшего произведения социалистического реализма» (с. 30), романа Леонова «Русский лес»¹, в качестве иллюстрации Терц выбирает сцену допроса Поли Вихровой, когда в разговоре с гитлеровским офицером «отважная девушка» (с. 30) некоторое время разыгрывает роль сторонницы немцев, но осуществляет это с большим трудом: «...ей морально тяжело говорить по–вражески, а не по–советски. Наконец она не выдерживает и открывает свое истинное лицо, свое превосходство над немецким офицером: "Я девушка моей эпохи... пусть самая рядовая из них, но я завтрашний день мира... и вам бы, стоя, стоя следовало со мной разговаривать, если бы вы хоть капельку себя уважали! А вы сидите предо мной, потому что ничто вы, а только лошадь дрессированная под главным палачом... Ну, нечего сидеть теперь, работай... веди, показывай, где у вас тут советских девчат стреляют?"» (с. 30–31).

Можно согласиться с долей сатирической характеристики Терцем образа юной героини «Русского леса». Однако представляющий в эссе «Что такое социалистический реализм» экспертом–знатоком Терц с очевидностью упускает из виду глубинный план романа Леонова. Иронизируя по поводу

¹ Терц не забывает напомнить, что за роман «Русский лес» Леонов первым получил «Ленинскую премию (введенную недавно правительством вместо Сталинских премий)» (с. 30).

«положительности» положительных героев «Русского леса», Терц не принимает во внимание подтекст романа, имплицированную линию «отрицательного» героя Грацианского, антагониста профессора Вихрова.

Между тем, как доказательно продемонстрировано А. Большевым, в романе «Русский лес» Леонов «ведет очень тонкую игру с советской цензурой: все "антикультовые" инвективы, разумеется, тщательно замаскированы, на поверхности же — демонстрация лояльности, принимающая порой <...> чрезмерный характер»¹. По наблюдениям Большева, «именно Грацианский, при всей его непривлекательности, является в "Русском лесе" подлинной проекцией сокровенного авторского опыта».

Синявский — Терц не углубляется в трактовку «лучшего» произведения, но идет по самому простому и самому прямому пути: прибегает к банальным «перевертышам», чтобы «очень по-советски» реинтерпретировать достижения советской литературы.

Упрощенно выпрямленными и намеренно выхолощенными в статье Синявского — Терца предстают и произведения литературы XIX века. Стремясь выписать — разоблачить «традицию» советской литературы, Терц фривольно трактует классику, подвывая ее под тенденцию, которая была им избрана.

«Там, в прошлом столетии, господствовал совершенно иной тип героя, и вся русская культура жила и мыслила по-другому. По сравнению с фанатической религиозностью нашего времени XIX век <...> мягок и дрябл, женствен и меланхоличен, полон сомнения, внутренних противоречий, угрызений нечистой совести. Может быть, за все сто лет по-настоящему верили в Бога лишь Чернышевский и Победоносцев» (с. 32–33).

Иронический ракурс, изначально эксплуатируемый Терцем, допускает границы игры со смыслами русской классики. Однако обращает на себя внимание то обстоятельство, что мощный потенциал отечественной литературы XIX века заставляет Терца — шутника становиться вдумчивым аналитиком и (невольно, незаметно для нарратора) ослаблять сарказм

¹ Большев А. О. Alter ego социалистического реализма («Русский лес» Л. Леонова) // Большев А. О. Исповедь под маской обличения. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2009. С. 17.

и гиперболизацию. Так, обращаясь к поэме М. Лермонтова «Демон», Терц–Синявский весьма репрезентативно констатирует философические противоречия русской души (и культуры):

«Помните, что произошло с Демоном? Он полюбил Тамару — эту божественную красоту, воплощенную в прекрасную женщину, — и вознамерился уверовать в Бога. Но как только он поцеловал ее, она умерла, убитая его прикосновением, и была отнята у него, и Демон вновь остался один в своем тоскливом неверии» (с. 35). По Терцу, «то, что случилось с Демоном, переживала в течение века вся русская культура, в которую он вселился еще до появления Лермонтова. С таким же неистовством бросалась она на поиски идеала, но стоило ей взлететь к небу, как она падала вниз. Самое слабое соприкосновение с Богом влекло отрицание, а отрицание Его вызывало тоску по неосуществленной вере» (с. 35).

Синявский–Терц на короткое время снимает маску шута и всерьез размышляет о «противоречиях <...> духа» (с. 36), населяющего русскую литературу XIX века. «Центрального героя этой литературы — Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Лаврецкого и многих других — называют обычно "лишним человеком", за то, что он — при всех заключенных в нем благородных порывах — не способен найти себе назначение, являя плачевный пример никому не нужной бесцельности. Это, как правило, характер рефлектирующий, склонный к самоанализу и самобичеванию. Его жизнь полна неосуществленных намерений, а судьба печальна и немного смешна» (с. 36).

Чуть позже Терц–Синявский добавляет: «Лишний человек девятнадцатого столетия, перейдя в двадцатое еще более лишним, был чужд и непонятен положительному герою новой эпохи. Больше того, он казался ему гораздо опаснее отрицательного героя — врага, потому что враг подобен положительному герою — ясен, прямолинеен и по-своему целесообразен, только назначение у него отрицательное — тормозить движение к Цели. А лишний человек — какое-то сплошное недоразумение, существо иных психологических измерений, не поддающихся учету и регламентации. Он не за Цель и не против Цели, он — вне Цели...» (с. 42).

Терц ошибается: Бельтова, Рудина, Лаврецкого едва ли можно отнести к типу «лишних людей», историческая ниша которых —

первая треть XIX века, но важнее другое — Синявский педагогически — профессионально эксплицирует рефлектирующий характер героя литературы XIX века, однако сознательно «выпрямляет» его дальнейшими рассуждениями о «роковой роли» (с. 36) женского персонажа.

«Русская литература знает великое множество любовных историй, в которых встречаются и безрезультатно расстаются неполноценный мужчина и прекрасная женщина. При этом вся вина, разумеется, ложится на мужчину, который не умеет любить свою даму, как она того заслуживает, то есть деятельно и целеустремленно, а зевает от скуки, как Печорин Лермонтова, пугается предстоящих трудностей, как Рудин Тургенева, или даже убивает свою возлюбленную, как пушкинский Алеко и лермонтовский Арбенин» (с. 36–37). Терца — эссеиста не регламентирует хаотизация иллюстративного материала и анахронический дискурс — в рассуждениях о русской литературе XIX века вновь (как и в разговоре о литературе советской) автор последовательно придерживается тенденции.

По Терцу, в русской литературе «женщины — все эти бесчисленные Татьяны, Лизы, Натальи, Бэлы, Нины — сияли подобно идеалу, непорочному и недостижимому, над Онегинскими и Печоринскими, любившими их так неумело и всегда невпопад. Они и послужили в русской литературе синонимом идеала, обозначением высшей Цели» (с. 37). Как полагает эссеист, «Татьяна была необходима, чтобы было без кого страдать Евгению Онегину <...> потерять <ее> и всю жизнь мучиться в бесцельности существования» (с. 38). Уверенный слог Терца (почти) заставляет согласиться, что любовь женщины к центральному персонажу могла в русской литературе стать отражением «глубинной метафизики бесцельно мятущегося духа» (с. 37).

Для специалиста — литературоведа едва ли не каждое утверждение Терца спорно. И дело не в ироническом снижении, которое приписывает эссеист *бесцельно* мятущемуся герою, а в самой литературной фактологии, которую искажает Терц. В русской прозе (поэзии) любовь женщины никогда не становилась целью героя, тем более героя «лишнего» или «странного». Появление рядом с Печоринским образом не одной, а трех героинь становится ступенчатым, поэтапным доказательством незаменимости цели и смысла жизни любовью женщины. Лермонтов сознательно

выстраивает систему различных типов женщин – героинь, которые могли оказаться рядом с центральным персонажем, чтобы шаг за шагом обнажить невозможность подмены любовью бытийного смысла. Число *три* – та художественная множественность и бесконечность, которая иллюстрирует трагизм поиска героя на этом пути и невозможность замены одного другим. Демонический смех Печорина над телом Бэлы – это трагический смех над самим собой, наивным героем, легковерно предположившим, что любовь женщины и «цель» (по Терцу) могут быть взаимозаменяемы¹. И хотя Терц «подтасовывает» факты, создает мнимую реальность литературы прошлого, но он последовательно проводит нужную ему мысль, формирует искомую перспективу.

Произвольность аргументации Терца подчас достигает уровня некомпетентности. Так, по словам эссеиста, «в советской литературе переоценка лишнего человека и быстрое превращение его в отрицательного персонажа получили большой размах в 20–е годы – в годы формирования положительного героя. Когда их поставили рядом, всем стало ясно, что бесцельных героев нет, а есть лица целевые и антицелевые, что лишний человек – всего–навсего умело замаскированный враг, подлый предатель, требующий немедленного разоблачения и наказания...» (с. 42). И если абрис оценок советского литературоведения с поправкой на иронический дискурс наррации может быть принят, то дальнейший вывод ложен и алогичен: «Об этом писали Горький в "Жизни Клима Самгина", Фадеев в "Разгроме" и многие другие» (с. 42). Можно предположить, что Синявский–ученый прекрасно понимал, что его соавтор Терц продуцирует очевидные «натяжки» и «перегибы», однако эта бифокальность (= двусмысленность) нужна Терцу ради заострения угла восприятия. Очевидная демагогия автора–фантома становится одним из ведущих приемов его эссеистической аргументации.

«Фактическую ошибку» допускает Терц, когда апеллирует к поэме А. Блока «Двенадцать». В представлении Терца,

¹ См. об этом подробнее: Богданова О. В. К истории романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: гипотеза и ретроспектива // Богданова О. В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб., 2019. С. 113–160.

«красногвардеец Петька, сам не желая того, сгоряча, убивает свою возлюбленную — проститутку Катьку. Это нечаянное убийство и муки утраченной любви воссоздают старую драму, известную нам со времен Лермонтова ("Маскарад", "Демон") и во многих вариантах представленную в творчестве самого Блока (не от блоковских ли Пьеро и Коломбины пошли бестолковый Петька и толстоморденькая Катька со своим новым кавалером, франтоватым Арлекином—Ванькой?)» (с. 38).

В приводимом размышлении уже совсем не слышится ирония Терца — скорее наоборот, на передний план выступают мысли Синявского. Однако и здесь Терц вновь актуализирует весьма поверхностную интерпретационную аксиологию. Вряд ли типологически можно было бы поставить в один ряд убийство Катьки в «Двенадцати» и убийство Веры в «Маскараде», кроме как в опоре на мотив ревности. Но, как и в случае с «Русским лесом», Терц вновь игнорирует глубинные пласты интерпретируемого текста. Поэма Блока символична, по-розенкрейцеровски символична (неслучайна догадка Терца о возможном сопоставлении ее с «Балаганчиком»), и главное в ней — семантическое смыкание символических и библейских мотивов, в частности, эксплицируемых мотивов грешников — «убийцы» и «блудницы», мотивов преступления и искупления¹. Но, как и в предшествующих интерпретациях произведений русской литературы, Терц остается в рамках советского (= *антисоветского*) канона, который им упрощенно категоризируется в форме «перевертыша», инвертируется, и это обеспечивает ему основания для генерализирующих выводов о природе социалистического реализма.

Пожалуй, наиболее убедительными и утвердительно парадоксальными в статье «Что такое социалистический реализм» предстают интертекстуальные сопоставления нового литературного направления с классицистической русской литературой XVIII века.

Размышляя о намеченной связи, Терц замечает: «Вернувшись к восемнадцатому веку, мы сделались серьезны и строги. Это не значит, что мы разучились смеяться, но смех наш перестал

¹ См. об этом подробнее: Богданова О. В. Поэма А. Блока «Двенадцать» (мистико-поэтическая философия). СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 126 с.

быть порочным, вседозволенным и приобрел целенаправленный характер: он искореняет недостатки, исправляет нравы, поддерживает бодрый дух в молодежи. Это смех с серьезным лицом и с указующим перстом: вот так делать нельзя! <...> На смену иронии явилась патетика — эмоциональная стихия положительного героя. Мы перестали бояться высоких слов и громких фраз, мы больше не стыдимся быть добродетельными. Нам стала по душе торжественная велеречивость оды. Мы пришли к классицизму» (с. 47).

По Терцу, «наше требование — "правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии" — ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под "революционным развитием" мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом» (с. 48).

Между тем, по ироничному наблюдению Терца, в советской литературе термин «классицизм» не утвердился: «Должно быть, он смущал своей простотой и вызывал в памяти нежелательные аналогии <...> Мы предпочли скромно назваться соц. реалистами, скрыв под этим псевдонимом свое настоящее имя. Но печать классицизма, яркая или мутная, заметна на подавляющем большинстве наших произведений» (с. 54).

В качестве аргумента Терц обращается к цитатам из Г. Державина, в частности, из его оды «На взятие Измаила», проводит параллель с советской литературой и квалифицирует ее главный признак — отсутствие иронии: «Иронии не было в Державине, ее не было в Горьком — за исключением некоторых ранних рассказов. В Маяковском она захватила лишь редкие вещи в основном дореволюционного времени. Маяковский вскоре узнал, над чем нельзя смеяться. Он не мог позволить себе смеяться над Лениным, которого воспевал, так же как Державин не мог иронизировать над Императрицей» (с. 46). Прецедентные цитаты вновь черпаются Терцем преимущественно из хорошо знакомого ему по диссертационной работе Горького и любимого им Маяковского.

Не ограничиваясь только принципами классицизма, Терц успешно (и традиционно) квалифицирует Горького как романтика. Горький «всегда тосковал по "возвышающему обману" и защищал право художника приукрашивать жизнь, изображая ее лучше, чем она есть» (с. 48). Терцевское *всегда* может быть легко оспорено¹, но это частность. Важнее другое. По Терцу, Горький потому «пользовался у нас известным успехом», что «он тяготеет к идеальному, желаемое выдает за действительное, любит красивые побрякушки, не боится громких фраз» (с. 49).

Горький становится предметом всепроникающей иронии Терца. «"Безумство храбрых — вот мудрость жизни!" — уверял молодой Горький, и это было уместно, когда делалась революция: безумцы были нужны. Но разве можно назвать пятилетний план "безумством храбрых"? Или руководство партии? <...> *Да вы не читали Маркса, товарищ Горький!*» (с. 52).

В саркастическом запале Терц переходит «на личности», обращается к форме прямого диалога с «оппонентом» и в итоге отказывает Горькому в праве «выразить нашу ясность, определенность»: «Он машет руками, и восторгается, и мечтает о чем-то далеком, тогда как коммунизм почти построен и нужно его лишь увидеть» (с. 53).

Анахронизмы Терца несчетны. Факты искажены. Эмоциональный памфлет облачен в форму панегирика. «Все смешалось...» в эссе Терца–Синявского. Однако погруженный в рассуждения о русской литературе Синявский–Терц в конце концов отходит от стилистики всепроникающей иронии и сарказма и всерьез обращается к рассуждениям о законах эстетики соцреализма. И этот интертекстуальный ракурс эссе Терца особо примечателен.

Синявский–Терц в 1957 году едва ли не первым заговорил об *эстетической сущности* канонизированного искусства соцреализма, причем в ходе аргументации исследователь–эссеист выстраивал исторические параллели и привлекал обширную

¹ См. работы: Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм» // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 2. Вып. 1. С. 107–118; Примочкина Н. Н. Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003; Спиридонова Л. А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013; и др.

доказательную базу. Для ситуации 1950–х годов примечательно суждение Терца: «...искусство не боится ни диктатуры, ни строгости, ни репрессий, ни даже консерватизма и штампа. Когда это требуется, искусство бывает узкорелигиозным, тупо-государственным, безындивидуальным, и тем не менее великим. Мы восхищаемся штампами Древнего Египта, русской иконописи, фольклора. Искусство достаточно текуче, чтобы улечься в любое прокрустово ложе, которое ему предлагает история...» (с. 59).

Вопреки доминирующему обличительно–разоблачительному пафосу статьи «Что такое социалистический реализм» Терц — в итоге — успешно выявляет эстетическую природу «канонов» и «штампов» соцреализма и намечает перспективы развития русской литературы. И этот ракурс статьи, на наш взгляд, становится определяющим и судьбоносным для истории развития современного отечественного искусства. Мысль Терца об эстетике соцреализма послужила мощным толчком к рождению новейшей литературы, литературы вначале андеграунда (1950–е), а впоследствии и литературы постмодернизма и пост(пост)реализма (рубеж XX и XXI вв.). Именно вслед за Синявским–Терцем и его размышлениями о канонизированной сущности эстетики соцреализма и его собственных эстетических законах в недрах русской советской литературы стали появляться произведения (теперь уже классиков) постмодернизма — Дмитрия Пригова и К°, Владимира Сорокина и последователей, играющих в неистовый соцреализм, экспериментирующих с типологическими канонами советской литературы, моделирующих в произведениях новейшей литературы (пост– или псевдо–) советскую художественную (пост– и псевдо–) реальность.

Традиционно у истоков литературного постмодернизма филологами–исследователями ставятся Вен. Ерофеев¹, А. Битов², но рядом с ними, несомненно, (и, может быть, даже в первую очередь) должно стоять имя Абрама Терца. По–своему и намеренно

¹ См.: Богданова О. В. «Вся жизнь — Петушки». Драматизированная проза и прозаизированная драма Вен. Ерофеева. СПб.: Алетейя, 2022.

² См.: Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский Дом»: «версия и вариант» русского постмодерна. СПб.: Филологический ф–т СПбГУ, 2002.

исказив объективную картину советской литературы и принципов социалистического реализма, упрощенно и спорщески примитивно интерпретировав произведения классиков соцреализма, прежде всего Горького и Маяковского, Терц сумел иронически категоризировать и концептуализировать принципы эстетики соцреализма, тем самым подтолкнув современных писателей к игре с соцреализмом, к игре в соцреализм.

Терц: «Наша беда в том, что мы недостаточно убежденные соцреалисты и, подчинившись его жестоким законам, боимся идти до конца по проложенному нами самими пути <...> достичь необходимой для художника цельности» (с. 59). Именно в этом, намеченном Терцем, направлении в дальнейшем и пойдет литература андеграунда 1950–х годов, чьи создатели наденут на себя маску «убежденных соцреалистов» и пойдут «по проложенному пути», создавая постмодерную пародию «утрированными пропорциями» и «преувеличенными размерами» (с. 59).

Синявский–Терц по существу прорисовывал магистральные линии (обозначил теорию и практику) будущих постмодернистических романов. В форме утверждения через отрицание эссеист обличительно декларирует: «Вместо того, чтобы идти путем условных форм, чистого вымысла, фантазии, которыми всегда шли великие религиозные культуры, они стремятся к компромиссу, лгут, изворачиваются, пытаются соединить несоединимое: положительный герой, закономерно тяготеющий к схеме, к аллегории, — и психологическая разработка характера; высокий слог, декламация — и прозаическое бытописание; возвышенный идеал — и жизненное правдоподобие. Это приводит к самой безобразной мешанине. Персонажи мучаются почти по Достоевскому, грустят почти по Чехову, строят семейное счастье почти по Льву Толстому и в то же время, спохватившись, гаркают зычными голосами прописные истины, вычитанные из советских газет: "Да здравствует мир во всем мире!", "Долой поджигателей войны!" Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма» (с. 60). И эти принципы станут основополагающими в дальнейшей разработке эстетики «полуискусства» — пародийного авангардизма, постмодернизма, постреализма, полагающихся на

«вторичность», «подражательность» и «имитацию» как базовые принципы *нового (новейшего)* искусства¹.

Риторика вопросов Терца: «Но неужто мечты о старом, добром, честном "реализме" — единственная тайная ересь, на которую только и способна русская литература? Неужели все уроки, преподанные нам, пропали даром и мы в лучшем случае желаем лишь одного — вернуться к натуральной школе и критическому направлению?» (с. 63) — найдет реализацию в принципах постмодерной литературы (шире — искусства и культуры), чтобы продолжить неоднозначную историю развития отечественной литературы.

Призыв Терца: «В данном случае я возлагаю надежду на искусство фантазмагорического, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания. Оно наиболее полно отвечает духу современности. Пусть утрированные образы Гофмана, Достоевского, Гойи, Шагала и самого социалистического реалиста Маяковского и многих других реалистов и не реалистов научат нас, как быть правдивыми с помощью нелепой фантазии» (с. 63–64) — найдет отклик в произведениях «московских концептуалистов», «метареалистов», «куртуазных маньеристов», постмодернистов, «турбореалистов», «постреалистов» и проч., породив мощное крыло новейшей литературы, объективно лидирующее (лидировавшее) на рубеже XX–XXI веков.

Мечта Терца–Синявского — «Может быть, мы придумаем что-нибудь удивительное» (с. 64) — нашла свою художественно–эстетическую реализацию в отечественной литературе новейшего времени.

¹ См. об этом подробнее: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90–е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф–т СПбГУ, 2004.

Постмодернизм в контексте русской литературы 1960–х — 2010–х гг.

В современной русской литературе выплеск постмодерна, или накопившегося за несколько предшествующих десятилетий «андеграунда», произошел в середине 1980–х годов, в период «горбачевской перестройки». Складывалось ощущение, что литература «русского постмодерна» возникла как реакция на общественную ситуацию в стране, на изменение политического строя, на ре- или де-конструкцию государственного устройства и что новая действительность породила потребность новых поэтических средств, продиктовала новые законы отражения реальности, т.к. новизна литературы сер.1980–х — 1990–х годов в основном сводилась именно к изменению поэтики, к трансформации художественной формы, редко — к новым ракурсам какой-либо темы. Однако вызревание новых приемов и манеры письма, равно как и смещение «идеологических» акцентов, возникло не-вдруг, а происходило постепенно и питалось открытиями литературы предшествующего подпериода. Находясь в зависимости от государственно-политической системы и идеологии, тем не менее литература «до-постмодернистского» периода не всецело определялась директивами партии и правительства в области литературы и искусства, она в себе самой обнаруживала тенденции, которые далеко отстояли от канонов и установлений советской литературы социалистического реализма. Изменения социально-политических условий в обществе несомненно способствовали выработке новых перспектив в литературе, но в свою очередь и сами обнаруживали зависимость от новаций искусства.

Появление «нового», а точнее традиционного для русской литературы, героя дало толчок развитию всех тематических направлений в прозе тех лет. В 1957 году появилась повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», о которой впоследствии, перефразируя известные слова, В. Быков сказал: «Все мы вышли из бондаревских "Батальонов..."». Действительно, именно с «Батальонов...» началась «новая волна» военной прозы, получившая название «окопной прозы», или «прозы лейтенантов». Грандиозная панорама военных событий, данная

в 1940–1950-е годы в романах А. Чаковского и К. Симонина, была потеснена изображением «пяди земли», узкого окопа, клочка земли вокруг одного орудия, многогеройная композиция уступила место изображению одного–двух героев, объективированная манера повествования была сменена исповедью–монологом, романские жанры заслонены небольшими повестями и рассказами (проза В. Астафьева, Г. Бакланова, В. Богомолова, Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьева, Е. Носова и др.). Изменение угла зрения героя, смена ракурса воспринимающего сознания породили новое видение событий военного времени, расширили границы военной темы, обнаружили причинно–следственную связь обстоятельств войны с социально–политическими процессами 1920–1930-х годов. Наряду с традиционными аспектами военной темы на первый план были выдвинуты проблемы предательства, измены, дезертирства, плена, власовщины, и их корни были обнаружены не в упрощенно–примитивной формуле «кулацко–мелкобуржуазного» происхождения отдельного героя, а особенностях общественно–политического устройства советского государства, которое в свою очередь выявило генетическое родство с тоталитарной системой фашизма. В литературе о войне обнаружила себя тенденция дегероизации. Таким образом, уже в военной прозе, очевидно дистанцированной от литературы постмодерна, нашли свое отражение те моменты, которые можно рассматривать как начало формирования внутрилитературных условий, способствовавших появлению постмодерна в современной русской литературе: проза данного направления обнажала теневые стороны военной темы, в условиях жесткой цензуры преодолевала границы дозволенного, обнаруживая сопротивление стереотипу и системе в целом. Отчасти на этом направлении и на этом основании в конце 1960-х годов был написан «военно–иронический» роман В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (1975 — публ. во Франции, 1988/89 — публ. в России).

Почти одновременно и параллельно с военной прозой шло развитие лагерной литературы, отсчет которой принято вести с рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959 — время создания, 1962 — публ.). В силу специфики лагерной темы проза данного направления (А. Солженицын,

В. Шаламов, Г. Владимов, Е. Гинзбург, Л. Жигулин, Л. Бородин и др.) изначально была пронизана духом антисистемности, противоречивости. В самом ее основании отчетливо просматривалась параллель «тоталитарное советское государство // лагерь строго режима», сумма составляющих которой возрастала от произведения к произведению. Неслучайно, что на материале данной темы появилось одно из первых произведений литературы постмодерна — «Зона» С. Довлатова (сер.—кон. 1960–х — время создания «записок надзирателя», нач. 1980–х — окончательное оформление текста, 1982 — перв. публ. в *Ann Arборе*) и одно из самых ярких произведений кон. 1980–х гг. «Ночной дозор» М. Кураева (1988).

В 1960–1980–е гг. среди указанных направлений объективно лидировала деревенская проза. Именно в ней мощно и художественно весомо отразились глубинные процессы «разлада» народной жизни, именно в ней были сделаны попытки разглядеть в событиях революции и гражданской войны, коллективизации и колхозного движения в целом истоки трагических конфликтов современности, именно писатели–деревенщики заговорили о взаимозависимости социальных «великих переломов» и нравственной деградации современного человека. В прозе Ф. Абрамова, В. Астафьева, Л. Бородина, В. Белова, С. Залыгина, Б. Можая, Е. Носова, В. Распутина, В. Шукшина осмысление этих проблем осуществлялось через образ героя «простого», «незаметного», «ординарного», героя «из самой гущи народной». И уже только это следует считать значительным вкладом «деревенской прозы» в развитие современного литературного процесса.

В рамках «деревенской прозы», во многом ориентированной на прошлое, на идеалы традиционной крестьянской жизни, такого рода герои (особенно герои старшего поколения, старики и старухи) обретали черты праведников, героев цельных и идеальных: «нам свойственно идеализировать прошлое» (Н. Бердяев). Но чем меньше герой деревенской прозы был связан с прошлым, чем более он был причастен к настоящему, тем яснее в его характере обнаруживался «слом», «крен», «сдвиг», «беспокойство» и душевная неустроенность. Наряду с героями цельными и идеальными в деревенской прозе появился тип современного героя — героя «промежуточного», маргинального,

стоящего «одной ногой на берегу, другой — в лодке» (В. Шукшин). «Беспорядок» в душе такого героя прогнозировал кризис личностного начала, девальвации духовных ценностей, его двуликость и раздвоенность, процесс деперсонализации, нашедший свое отражение в «иронически–авангардистской» (Н. Иванова) прозе В. Пьецуха.

Если деревенская проза опиралась на национально–почвенническую традицию, на основы народно–крестьянского уклада жизни, то городская проза — преимущественно на культурную, интеллектуальную традицию. В критике городскую прозу нередко противопоставляли деревенской, но по сути оба направления возникли и развивались не только не в противовес, но параллельно друг другу, имея точки соприкосновения. Как и в деревенской прозе, в городской остро стоял вопрос о самооценности личности, о (не)развитости личностного начала, о девальвированной «самости» современного человека. В творчестве городских прозаиков герой также подчеркнуто не–активный и не–цельный. «Я» героев городской прозы многолико и многоголосо, не адекватно и не идентично само себе. В героях Ю. Трифонова происходит непрекращающийся «обмен», рефлексия, звучит мотив «чужой», «другой жизни». Герои А. Битова (еще не названные героями–симулякрами) — это герои «без истинного лица», с мозаично–цитатным сознанием, они «производят впечатление», «мерещутся», живут «не–своей», «краденной» жизнью, в «ненастоящем времени», проводят дни «в поисках утраченного назначения»¹. Постмодернистская формула «мир как текст» едва ли не впервые отчетливо звучит у Битова:

¹ «...западные критики увидели в романе Битова поразительную близость к эстетическим параметрам постмодернизма: «Первое впечатление, которое получает информированный западный читатель от «Пушкинского дома», состоит в том, что автор, кажется, использовал опрокидывающие литературные приемы каждого постмодернистского писателя, которого он читал, так же как и некоторых, которых он не читал. Сюда входят эссеизм Музиля... надтекстовый аппарат Борхеса... набоксовское обнажение искусственности повествования... свойственная Эко озабоченность интертекстуальными связями... повторения и множественность повествовательных версий, характерные для Роб–Грийе», — пишет Рольф Хеллебааст в статье о романе Битова, опубликованной в международном журнале «Стиль» (цитируется по кн.: *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 122).

герой «Пушкинского Дома» — филолог, изучающий тексты русской литературы, сам «становится частью текста»¹. Элементами интертекстуальности, игрового и абсурдистского начала, максимальной слитности автора и персонажа (аннигиляции образа автора — то, что в постмодернистской поэтике будет носить определение «смерти автора») пронизаны и насыщены и содержательный, и формальный планы литературного произведения. Битова интересует не сам предмет, а способы его отражения в художественной реальности². На уровне артистизма стиля проза Битова изысканно–изоцтренна: «фраза его что–то значит сама по себе ... превосходит самое себя; не является простой информацией, а заключает более глубокий смысл»³. То есть и в городской прозе можно наблюдать зачатки или родство литературе постмодерна. (В качестве косвенного доказательства «родства» можно привести тот факт, что в 1979 году Битов с рассказом «Прощальные деньки» стал участником альманаха «Метрополь», который, по словам Виктора Ерофеева, явился «"визитной карточкой" литературы постмодерна»).

Наконец, проза «сорокалетних» (В. Маканин, Р. Киреев, А. Ким, А. Курчаткин и др.), ближе других направлений стоит к литературе постмодерна. Литературой «общей срединности», литературой «взаимоусредненной массы», «поколением коммуналки», «прозой промежутка», «барачным реализмом» (Л. Анненский) называли «сорокалетних», и уже только эти определения указывают на существование связи с литературой постмодерна. Но важнее другое: именно проза «сорокалетних» привнесла в литературный процесс 1960–1980–х годов представление о возможности «безопорности», о герое «никаком» (или «каком есть», или «ни то, ни се»), герое амбивалентном, изменяющемся (и изменяющем), герое–конформисте,

¹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. С. 155. «Лева знает, по какой модели он должен встретиться с дедом или общаться с отцом, ибо эти модели описаны в литературе <...>» (Там же. С. 152). М. Липовецкий говорит о «фиктивном бытии» Левы Одоевцева (*Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 292*)

² Ср. В. Курицын о постмодернистской поэтике: «важна не правда, а замысловатость ментальных операций» (*Курицын В. Русский литературный постмодернизм. С. 194*).

³ Бурсов Б. (Предисловие) // Битов А. Воскресный день. М., 1980. С. 3.

«нормально – аномальном», безиндивидуальном («роевом»)¹ (по В. Маканину — «человеке свиты»² или герою, у которого все «в меру»: «Живу, как все, типичен в меру и в меру счастлив...»³). В прозе «сорокалетних», более чем в каком-либо другом направлении, автор обнаружил (как это будет в постмодерне) свое «равнодушие» к герою, выступил в роли хроникера, бесстрастного и безучастного, принимающего все «как есть», не могущего вмешаться (даже на уровне оценки) в происходящие события (т.н. «смерть автора», ранее уже отмеченная у А. Битова). Изображаемые события остались без маркированности «хорошо – плохо» («кризис иерархической системы миропонимания в целом»)⁴: все происходящее «объективно» (то есть «бесконтрольно» и «неизбежно – неотвратимо»), «нормально» (то есть «привычно – обыденно») и «как есть» (у В. Маканина в «Повести о Старом Поселке (Провинциал)»: «А жизнь идет...» и «надо проще...»). Игровое, абсурдистское начало представлено в прозе «сорокалетних» ничуть не меньше, чем в прозе городской (достаточно вспомнить рассказы А. Курчаткина). Уровень стилевой изысканности и живописности прозы «сорокалетних» (последнее особенно характерно для А. Кима) необыкновенно высок⁵.

¹ «Эта типичность и похожесть на других любопытна сама по себе... Похожесть не только обедняет. Она ведь в общем – то и оберегает человека. Страхует его. Так сказать, в генетическом смысле. Как ни верти, в этой неуловимости, неотличимости от других несомненно есть что – то защитное...» (В. Маканин, «Повесть о Старом Поселке (Провинциал)», 1966). Или: «...и без усилий системы люди могут хотеть усредняться, растворяться, спрятаться в массе — тем и быть счастливы» (В. Маканин, рассказ «Скучающие шофера», 1992).

² Рассказ «Человек свиты» (1974).

³ «Повесть о Старом Поселке (Провинциал)» (1966).

⁴ Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГУ, 1997. С. 117.

⁵ Среди замечательных особенностей прозы А. Кима можно отметить и «около – постмодернистскую» растворенность голосов персонажей. См., напр., повесть «Лотос»: «Нам грустно было смотреть на столь великую скорбь человека, и я коснулась плачущего лица моего сына незримым крылом, и мне стало вдруг тепло, спокойно, я внезапно уснул, припав головой к подушке матери <...>» (Ким А. Лотос // Ким А. Нефритовый пояс. М.: Сов. писатель, 1981. С. 376). Уже только формы личных местоимений («нам», «я», «я») и родовые формы глаголов («коснулась» и «уснул») свидетельствуют о наличии трех повествователей внутри единого «монолога».

Таким образом, условия и предпосылки для возникновения «другой», неканонической, нетрадиционной литературы постмодерна 1990–х годов сложились уже в недрах литературного процесса 1960–1980–х.¹ Образ героя–«негероя» или героя–«антигероя» обозначился уже в творчестве писателей–семидесятников. Роль и участие автора в судьбах и ситуациях были ограничены. Тематические рамки литературы были раздвинуты настолько, что «запретных» тем к середине 1980–х гг. фактически не осталось. При всех минусах своей подцензурной соцреалистической судьбы русская литература 1960–1980–х гг. сложилась как литература мыслемкая и эстетически полнозначная, на определенном этапе выполнившая свою «учительную» и «пророческую» роль. Однако период ее «пассионарности» в силу объективных обстоятельств к сер. 1980–х гг. закончился². В ситуации «безвременья» угасание литературы, как и в начале XX века, преодолевалось на пути формалистических поисков, оттачивания техники и приема, стиля и слова, в отказе от служебной функции искусства³.

¹ Ср.: «...мы можем констатировать только одно: в русской культуре 60–80–х годов действительно возникают предпосылки постмодернистской ситуации» и «кризис всей этой словесности не может быть объяснен только кризисом советской идеологии...» (*Липовецкий М.* Русский постмодернизм. С. 120, 117). По Липовецкому, культурологические факторы, которые привели к возникновению и формированию литературы (культуры) русского постмодерна — это «делегитимация идеологического и, шире, утопического дискурса», «кризис иерархической системы миропонимания», «осознание симулятивности «общественно бытия» в целом» (С. 210–211).

² Так, например, кризис «деревенской прозы» наиболее отчетливо проявился в «кризисе традиционалистского отношения к прошлому как образцу» и «деградации, не только идеологической (в сторону националистического фундаментализма), но и эстетической (в сторону прямолинейной публицистики и соцреалистического канона) ее ведущих авторов» (*Липовецкий М.* Русский постмодернизм. С. 116). См. также: *Чалмаев В.* Воздушная воздвиглась арка // Вопросы литературы. 1985. № 6; *Левина М.* Апофеоз беспочвенности // Вопросы литературы. 1991. № 9–10; *Ермолин Е.* Пленники Бабы Яги // Континет. 1992. № 2; *Лейдерман Н.* «Почему не смолкает колокол» // Лейдерман Н. Та горсть земли. Свердловск: УРГУ, 1988; и др.).

³ Причем, формирование и развитие русского постмодерна шло не «по указке запада», не с ориентацией на уже сложившуюся западную теорию, а автономно — «в ситуации полной изоляции от постмодернистской теории», контурируясь изнутри художественно–эстетической реальности русской литературы. Липовецкий назвал это качество зарождавшегося русского постмодерна «автохронностью»: «Автохронность» русского

В середине 1980–х годов в условиях изменившейся общественно–политической и литературной ситуации в современной литературе действительно обнаружилось формалистические тенденции и на этом фоне произошло «открытие» «новой» литературы, первоначально получившей в критике названия «другая проза» (С. Чупринин), «андеграунд» (В. Потапов), «проза новой волны» (Н. Иванова), «младшие семидесятники» (М. Липовецкий), «литература эпохи гласности» (П. Вайль, А. Генис), «актуальная литература» (М. Берг), «сундучная литература» (Ч. Гусейнов), «литература эпилога» (М. Липовецкий), «артистическая проза» (М. Липовецкий), «расхожий модернизм» и «типичный сюр» (Д. Урнов), «бесприютная литература» (Е. Шкловский), «Кракелюры» (С. Касьянов), «плохая проза» (Д. Урнов), и, наконец, много позже утвердившейся в определении литературы постмодернизма (или постмодерна).

Что касается термина «postmodern, postmodernismus» (нем.), «postmodernisme» (фр.), «postmodernism» (англ.), то он многозначно и сложно был подвержен интерпретации на Западе. Не меньше (а скорее и больше) сложностей в его «переводе» на русский язык, в его «адаптации» к русской традиции. Однозначной терминологической фиксации и в России данное понятие не получило.

В настоящее время для обозначения новых тенденций в современной русской культуре и в литературе широко используются два термина — «постмодерн» и «постмодернизм». М. Липовецкий, например, достаточно последовательно использует термин «постмодернизм»¹. М. Эпштейн дифференцирует понятия «постмодерность» и «постмодернизм»: «постмодернизм как первая стадия постмодерности»². Л. Зыбайлов и В. Шапинский полагают, что «термин «постмодерн» указывает на *состояние эпохи* (выд. авторами. — О. Б.) после Нового времени (модерна,

постмодернизма делает его эксперименты наиболее чистыми: здесь не проверка эстетической теории художественной практикой, но радикальная попытка изнутри традиционных форм художественности расширить их границы...» (Липовецкий М. Русский постмодернизм. С. 197).

¹ Липовецкий В. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГУ, 1997.

² Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000.

современности), «постмодернизм» означает *ситуацию* в культуре и *тенденции* ее развития в послесовременную эпоху»¹. В известной степени им вторит И. Скоропанова: «На основе понятия "постмодерн" возникло производное от него понятие "постмодернизм" (? — О. Б.), которое, как правило, используют применительно к сфере философии, литературы и искусства, для характеристики определенных тенденций в культуре в целом <...> До настоящего времени термин "постмодернизм" устоялся не окончательно и применяется в области эстетики и в литературной критике наряду с дублирующими терминами "постструктурализм", "поставангардизм", "трансавангардизм" (в основном в живописи), "искусство деконструкции", а также совершенно произвольно»². В. Курицын же не только в теории, но и в своей критической практике использует термины «постмодернизм» и «постмодерн» как «абсолютные и простые синонимы»: слово «постмодернизм» «по видимости и слышимости — передает не совсем то значение, что обычно вкладывается в иноязычные аналоги <...> термин «постмодернизм» достаточно неудачен <...> Что касается варианта «постмодерн», он еще более некорректен <...> Однако <...> в соответствии с успевшей сложиться у нас традицией — мы употребляем слово «постмодерн» как абсолютный и простой синоним слова «постмодернизм», помня при этом, что под обоими словами имеется в виду не то, что они означают «сами по себе»³. С той же свободой относится к этим двум терминам и философ-теоретик И. Ильин⁴.

Несмотря на размытость и неопределенность самого понятия и термина, обозначающего новые тенденции в жизни и в культуре, исследователи пытаются вывести «формулу» постмодернизма. Так А. Генис, в опоре на исследование В. Вельша,

¹ Зыбайлов Л., Шапинский В. Постмодернизм. М.: Прометей, 1993. С. 3. Ср.: у В. Вельша «постмодерн <...> понимается как состояние радикальной плюральности, а постмодернизм — как его концепция» (*Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987. С. 4*).

² Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2000. С. 9.

³ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. С. 8–9.

⁴ См. напр.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Наука, 2001. С. 764–766.

предлагает следующее определение: *постмодернизм = авангард + массовая культура*, которое, будучи адаптировано к отечественным условиям, трансформируется в иные составляемые: *русский постмодернизм = авангард + литература соцреализма*.

Между тем эта формула, как и всякое упрощение, не вполне верна и не универсальна, так как, например, по В. Курицыну, «высшее художественное воплощение «авангардной парадигмы» — советская культура»¹. Или, например, по Б. Гройсу, соцреализм есть промежуточная ступень в отношениях модернизма и постмодернизма («Полуторный стиль», 1995). А по М. Эпштейну, модернизм и постмодернизм — это не два различных литературно-эстетических феномена, но единая культурная парадигма².

Что же касается постмодернизма с его стремлением к множественности и полиструктурности, то он всегда включает в себя больше, чем две составляющие, то есть *(русский) постмодернизм = авангард(модернизм) + литература соцреализма + классическая литература + фольклор + мифология + ∞*.

Однако дело не в «формуле» и даже не в самом термине, а в том круге понятий, которые эксплицирует (и имплицитно) постмодернизм. Это *многообразие, разнообразие, своеобразие*, это интерференция, диффузия, гетерогенность, гибридность, паралогичность, дихотомия и синкретизм, это обратная перспектива, деиерархизация, отказ от причинно-следственной линейности и стирание границ центра и периферии. Но, по В. Вельшу, «подход постмодернизма по своей сути не равнозначен призыву к эклектическому цитированию и использованию легко заменяемых декораций. Напротив, требуется, чтобы отдельные архитектурные единицы — слова не звучали подобно словесным отрывкам, но наглядно представляли логику и специфические возможности того или иного используемого языка.

¹ *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. С. 70. Или: «<...> социалистический реализм (особенно начиная с конца сороковых до конца пятидесятых) был лебединой песней «авангардной парадигмы» (Там же. С. 78). Хотя тот же исследователь соглашается с А. Генисом, утверждая, что «соцреализм был культурой массовой» (Там же. С. 79).

² См.: *Эпштейн М.* От модернизма к постмодернизму: Диалектика «гипер» в культуре XX века // НЛЮ. 1995. № 16. С. 113.

Только тогда выполняется постмодернистский критерий многоязычия, в противном же случае мы получим неорганизованный хаос»¹. В. Курицын: «постмодернизм — состояние *стабилизированного хаоса*»².

Применительно к современной русской литературе не только термин, понятие, но и само явление постмодерна не отличается некой концептуальной точностью и целостностью и не может быть охарактеризовано единым набором атрибутивных признаков. Постмодерн внутренне неоднороден, писателей постмодерна отличает индивидуалистичность («лица необщее выражение»), к литературе постмодерна отнесены авторы, далеко отстоящие друг от друга по своим художественно-этическим и художественно-эстетическим принципам и пристрастиям (прозаики Ю. Алешковский, М. Берг, Л. Ванеева, А. Верников, Г. Головин, Вен. Ерофеев, В. Ерофеев, С. Довлатов, А. Иванченко, С. Каледин, М. Кураев, Э. Лимонов, А. Матвеев, В. Москаленко, В. Нарбикова, Л. Петрушевская, И. Полянская, Вал. Попов, Е. Попов, В. Пьецух, С. Соколов, В. Сорокин, Т. Толстая, Е. Харитонов, М. Харитонов, И. Яркевич и др., поэты М. Айзенберг, С. Гандлевский, А. Еременко, И. Иртенев, Т. Кибиров, Вс. Некрасов, Д. Пригов, Л. Рубинштейн и др., драматурги В. Арро, С. Богаев, А. Казанцев, Н. Коляда, Л. Петрушевская, В. Сигарев и др.)³. Между тем неизбежны попытки квалифицировать явление и выделить некоторые определяющие для всех писателей данного направления конститутивные черты.

¹ *Вельш В.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // *Путь.* 1992. № 1. С. 121. Или: «Многим кажется, что главное в постмодерне — отход от стандарта жесткой рациональности, что нужно только как следует вымешать коктейль и сдобрить его солидной дозой экзотики <...> Но эта мешанина из всякой всячины порождает только безразличие, а этот псевдопостмодерн не имеет с постмодерном ничего общего <...> Подлинный постмодерн абсолютно не похож на этот суррогат. И эта несхожесть достигается в постмодерне разрушением целого, но не с выдачей лицензии на хаотизацию, а в предоставлении широкого выбора дифференций» (Там же. С. 130).

² *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. С. 41.

³ Внутри постмодернизма на рубеже веков выделились две полярные тенденции: «крайне левое» направление — концептуализм и «крайне правое» — метафоризм (к последнему приближен и «Орден куртуазных маньеристов»).

Первое, что обращает на себя внимание при предварительном и поверхностном знакомстве с литературой вышеперечисленных авторов, — это «пощечина общественному вкусу»: «вызов и выпад» (С. Чупринин), «наперекорность» и «оппозиционность» (В. Потапов), «нарушение правил поведения» (Н. Иванова). И хотя данные определения вряд ли можно отнести к категориям литературоведческого анализа, но в отношении к описываемому явлению именно они являются той исходной общей характерной чертой, которая сближает различных авторов и позволяет говорить о некоем относительно едином направлении. Именно эта «категория» опосредует все прочие принципы, особенности и составляющие литературы постмодерна.

Опорные в художественном произведении образы героя и автора выглядят в литературе постмодерна действительно вызывающе. По наблюдениям критики, мир этой прозы «населен почти исключительно людьми жалкими, незадачливыми, ущербными бесспорно» (С. Чупринин). Герои — «люди толпы», «люди из захолустья», обитатели задворок и помоек, представители низовых, деклассированных слоев общества. Социальная детерминированность принципиального значения не имеет, главное, что все они периферийны относительно центра. Их личности деформированы, черты аморфны, характеры аномальны. Их «одичалые» души, «тусклые» и «выпотрошенные», страдают «хронической нравственной недостаточностью» (Е. Шкловский). Стертость личностного начала — «тиски безликости» (Е. Шкловский) — составляет определяющую черту «маленького человека» современной литературы.

Существенно изменена позиция автора. Автор скрыт и замаскирован в герое–рассказчике, дистанцированность автора и героя снята, их голоса слиты. Это позволяет обеспечить «нулевой градус письма» (П. Вайль, А. Генис)¹, то есть отсутствие нравственно–маркированной оценочности и переход от традиционной роли «учителя» и «наставника» к роли «равнодушного летописца» и не вмешивающегося в ход событий хроникера (как следствие — признак «неслужебности» творчества).

Образ реальности, создаваемый художниками постмодерна, лишен «земного тяготения и элементарного порядка вещей»

¹ «Термин», идущий от «Нулевой степени письма» Р. Барта.

(Е. Шкловский). Закономерное уступает место случайному. Реальность постмодернистов алогична и хаотична. В ней уравнено высокое и низкое, истинное и ложное, совершенное и безобразное. Реальность фантазмагорична. Она не имеет устойчивых очертаний, лишена точки опоры. Реальность трагична и катастрофична. Абсурд всепроникающ.

Способы и средства, служащие отражению этой реальности в искусстве, также «наперекорны» и нетрадиционны: достаточно обратиться к языку литературы постмодерна, который, с одной стороны, преимущественно (хотя и не всецело) сводим к языку улицы, к бранной и нецензурной лексике, окрашен всеми оттенками «чернушно-порнушной» сферы, насквозь ироничен¹, с другой — вычурно красив, непостижимо витиеват, изысканно артистичен.

Принципиально важно то обстоятельство, что аномальный герой, обезличенный автор, фантазмагорически абсурдная реальность для постмодернистской литературы являются не отклонением от нормы, а собственно нормой, той точкой отсчета, которая составляет центр постмодернистского мироздания.

По существу, на этом — образ героя, образ автора, образ реальности — исчерпывается (в самом общем смысле) сходство или родство представителей литературы постмодерна, т.к. пути и способы воплощения художниками-постмодернистами вычлененной «образной» системы уникально-разнообразны и неповторимо-субъективны. Диапазон художественно-поэтических средств и приемов, используемых в литературе постмодерна, огромен, их комбинаторность едва ли не беспредельна.

В современной критике предлагаются различные варианты дифференции русского постмодерна², среди них отчетливо выделяются классификации Н. Ивановой и М. Липовецкого.

Н. Иванова в современном литературном постмодернистском движении выделила «три течения»: «историческое (генетически <...> связанное с прозой Ю. Домбровского, В. Гроссмана,

¹ Очевидно, здесь можно довериться В. Шкловскому, который отмечал, что «новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства» (*Шкловский В. Сентиментальное путешествие*. М.: Новости, 1990. С. 235).

² Уже упоминалось, например, о попытке систематизации литературы постмодерна И. Скоропановой через хронологический принцип.

Ю. Трифонова), «натуральное» (близкое к социальной «новомировской» прозе 1960–х и к жанру физиологического очерка) и направление иронического авангарда»¹. По мнению критика, «первое представлено ярким именем Михаила Кураева»; второе, «более обширное», — именами Геннадия Головина, Сергея Каледина, Виталия Москаленко; к третьему «со всей мерой условности» она относит Вячеслава Пьецуха, Татьяну Толстую, Евгения Попова, Виктора Ерофеева, Валерию Нарбикову².

По мнению М. Липовецкого, в современном литературном процессе могут быть выделены так же три «ветви»: «аналитическая (Т. Толстая, А. Иванченко, И. Полянская, В. Исхаков)»; «романтическая (В. Вязьмин, Н. Исаев, А. Матвеев)» и «абсурдистская (В. Пьецух, Е. Попов, Вик. Ерофеев, А. Верников, З. Гареев)»³, которые, как видно, не совпадают с выделенными Н. Ивановой.

Обе классификации были предложены в 1989 году, и ни один из критиков в последующих работах не вернулся к ним, не отредактировал, не прокомментировал и не развил их данных. По-видимому, постмодернистский «хаос» не давал оснований к его упорядочению, а по мере развития постмодернистских тенденций еще и усиливал «хаотическую» составляющую литературы, так как на пути самоопределения отдельные художники все больше проявляли свою яркую индивидуальность, не поддающуюся систематизации. «Мера условности», на которой настаивала Н. Иванова, свидетельствовала о размытости границ различных «течений» или «ветвей», потому одни и те же авторы оказались разнесенными (причисленными) различными критиками к различным группам, едва ли не противонаправленным по своим формо-содержательным признакам. Единого критерия для вычленения «ветвей-течений» установить не удалось, и, как показало время, в этом не было необходимости⁴.

¹ *Иванова Н.* Намеренные несчастливцы (о прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7. С. 239–240.

² Там же. С. 240.

³ *Липовецкий М.* «Свободы черная работа» // Вопросы литературы. 1989. № 9. С. 41–42.

⁴ Об этих проблемах и тенденциях см. также: *Богданова О. В.* Современный литературный процесс. К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2001.

«Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева: претекст русского постмодернизма

Если в советской литературе роль «основоположника» метода социалистического реализма «единожды и однозначно» сыграл М. Горький со своим романом «Мать», то в постмодернизме «пальма первенства» передается то В. Набокову с его «Лолитой» и «Даром», то М. Булгакову с «Мастером и Маргаритой», то повествованию А. Терца «Прогулки с Пушкиным», то А. Битову с «Пушкинским Домом», то Вен. Ерофееву (1938–1990) с его поэмой «Москва — Петушки» (1970).

Поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки», по словам автора, написанный «нахрапом» с 19 января по 6 марта 1970 года, впервые был опубликован в Израиле в 1973 году, затем во Франции в 1977 и в России в 1988–1989 году¹.

Уже в 1970–е годы, когда поэма ходила в самиздате, она поражала редкостной новизной, мерой «неофициальности» и «нетрадиционности». Избранный автором образ героя — повествователя (сентиментально — интеллектуального алкоголика), иронический ракурс повествования, приемы тотального пародирования, неожиданный для своего времени интертекстуальный фон, игровая манера письма разрушали привычные нормы восприятия текста. В романе «ограниченного хождения» (В. Муравьев), написанном «о друзьях и для друзей», то есть условно говоря для узкого круга посвященных людей, со множеством биографических и автобиографических деталей, житейско — бытовое превращалось в художественно — эстетическое, общественно — значимое уступало место незначительно — частному, сферой раскрытия и реализации личности (характера) становился не общество или государственная система, а приятельская, по сюжету — случайная компания попутчиков, условием оценки окружающей действительности — не здравый смысл и рассудок, а сомнение и отчаяние. Контекст русской и мировой литературы (шире — культуры), из которого во многом была

¹ В сокращенном виде — «Трезвость и культура» (1988. № 12; 1989. № 1–3). В полном виде: *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки: Поэма. М.: СП «Интербук», 1990.

соткана канва повествования, породил систему «отсылок»: формировал смысловую многозначность, многоплановость, многоуровневость текста — его полисемичность¹.

Один из первых и, может быть, самый важный вопрос, возникающий у исследователей «Москвы — Петушков», вопрос о новом *типе героя*, отразившем (или предугадавшем, предопределившем) в современной русской литературе новое (постмодернистское) мировоззрение.

Итак, кто же такой главный герой «Москвы—Петушков»?

Имя — Веничка (*лат.* «благоденный»).

Фамилия — Ерофеев.

Возраст — «стукнуло тридцать прошлой осенью» (с. 60)².

Сфера профессиональных интересов — «экс-бригадир монтажников ПТУСа» (с. 42), автор нескольких литературных «вещиц» (возлюбленная героя «одну <...> вещицу <...> читала», с. 55) и «автор поэмы «Москва — Петушки» (с. 42)³.

Семейное положение — кажется, холост, имеет сына трех лет, который знает «букву "ю", как свои пять пальцев» (с. 51).

Детали портрета: «бездомный и тоскующий шатен» (с. 20), с глазами, полными «всякого безобразия и смутности» (с. 25).

Особые приметы (физиологические): никто из приятелей—собутыльников Венички не видел, чтобы он «по малой нужде» («до ветру») ходил (с. 33), и он «за всю свою жизнь ни разу не пукнул» (с. 37). (Обращает на себя внимание выделенность именно физиологических — «низких» — черт, тогда как в традиционном герое предшествовавшей литературы автор обращался к чертам нравственной, духовной неординарности личности).

Черт внешнего вида героя автор не дает, хотя известно, что Веничка исповедует чеховский принцип «в человеке все должно быть прекрасно...» (с. 107), правда, кажется, не всегда может его реализовать. Ибо «взгляд со стороны» на героя таков: вышибала

¹ Подробнее о «Москве — Петушках» Вен. Ерофеева см.: Богданова О. В. «Вся жизнь — Петушки». Драматизированная проза и прозаизированная драма Вен. Ерофеева. СПб.: Алетейя, 2022.

² Здесь и далее ссылки на произведения даются по изд.: Ерофеев Вен. Москва — Петушки и др. Петрозаводск, 1995, — с указанием страниц в скобках.

³ Близость автора и героя (сближение, идентификация «я=он»), как известно, характерная и конститутивная черта постмодерна.

у входа в вокзальный ресторан взглянул на Веничку, «как на дохлую птичку или как на грязный лютик» (с. 23), директор Британского музея во время «ангажемента» воскликнул: «Это в таких-то штанах чтобы я вас стал ангажировать? <...> Это в таких-то носках чтобы я вас ангажировал?..» (с. 107) (обратим внимание на стилевую окраску: не «брюки», а «штаны»; в носках — не цвет, а запах: «стал передо мной на карачки и принялся обнюхивать мои носки», с. 107) и тогда же лорды заключили: «чучело», «пугало», «пыльный м...к» (с. 108).

Пожалуй, единственной чертой внешней характеристики персонажа становится чемоданчик, с которым герой «сроднился» и который часто и нежно (пока не украли) «прижимал к сердцу» (с. 23, 29). Ласкательно-уменьшительный суффикс передает трепетное отношение хозяина к самому предмету и к его содержанию (гостинцы и выпивка, с. 27).

Уже первая, хрестоматийно известная фраза, открывающая повествование о Веничке: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмельюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало, — и ни разу не видел Кремля» (с. 18) — задает образ героя-пьяницы («напившись или с похмельюги») — и в дальнейшем повествовании эта характерологическая черта персонажа подтверждается и закрепляется.

Избрание в качестве ведущего персонажа героя-пьяницы весьма точно отражает общественную ситуацию конца 1960-х — начала 1970-х гг., когда обнаружил себя кризис «положительного героя» советской литературы. Почти одновременно с не-героями («пассивными» героями) деревенской прозы, не-героями («конформистами») городской прозы, не-героями («маргинальными», «амбивалентными» героями) прозы «сорокалетних» Веничка стал первым литературным представителем не-героя поколения сторожей и дворников, истопников и ассенизаторов, будущих писателей-постмодернистов, которые вслед за писателями начала века обнаружили, что «истина — в вине».

Не-герой Ерофеева — спившийся интеллеktуал, социально-пассивный, общественно-индифферентный, но достаточно умный, наблюдательный и пронизательный, образованный, начитанный и эрудированный, весьма ироничный,

неброско асоциальный и аполитичный: «Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы — по плевку. Чтобы по ней подниматься, надо быть пидорасом, выкованным из чистой стали с головы до пят (всп. метафору Н. Тихонова: «люди — гвозди». — О. Б.). А я — не такой» (с. 44)¹.

Ерофеев моделирует образ героя, находящегося вне литературного закона тех лет: лишенного социальной детерминированности и значимо-общественной мотивированности, «политически неграмотного» и «морально неустойчивого». Вместе с тем, герой Ерофеева подчеркнuto вырисован по типу «как все»: писатель создает образ знающего, бывалого, умудренного опытным человека («по опыту...», с. 18; «все знают...», с. 19 (трижды на одной странице); «дети знают...», с. 27, 28 и др.), — *типического* для своего времени и круга.

Отрицательный с точки зрения «литературного кодекса» тех лет, герой Ерофеева — пьяница, персонаж не из числа образцовых. Но он создается автором так, что герой постепенно начинает восприниматься как положительный (хотя и иронический) персонаж. Художник теоретически верно и эстетически чутко смягчает «отрицательность» черт своего героя, не делая из него злодея или убийцу, «социально опасного» алкоголика, «пьяницу и дебошира», а только «тихого пьяницу», в котором, как и в любом комическом персонаже, по Проппу, «отрицательные качества не должны доходить до порочности»². «Опьянение смешно только в том случае, если оно не окончательное. Смешны не пьяные, а пьяненькие. Пьянство, доведенное до порока, никогда не может быть смешным»³. Таковым и рисует своего героя Ерофеев.

Писатель не только не сосредоточивается на отрицательных сторонах натуры героя (в частности, на тяге к алкоголю), но и не разрабатывает глубоко положительные качества характера Венички (что во многом лишило бы образ комизма), но во

¹ Признать доминирующим пафосом повествования Ерофеева обличительный и социальный, как это сделал С. Чупринин, — значит вульгаризировать замысел автора, навязать тексту то, что ему не присуще. Однако и категорически отказать Ерофееву в наличии асоциальных тенденций нельзя.

² *Пропт В.* Проблемы комизма и смеха Изд. 2–е. СПб.: Изд. СПбГУ, 1997. С. 172.

³ Там же. С. 55.

имя жизненной вероятности и эстетической убедительности не лишает его ни тех, ни других. Образ Венички наделяется множественными и разнообразными чертами, что и придает ему художественную выразительность и колоритность.

Особенно важно (и принципиально — с точки зрения поэтики постмодернизма), что писатель отказывается от привычной для своего времени оценочности, обличительно-разоблачительной ноты («В мире нет виноватых», с. 145). Пьянство Венички не только не мешает, но скорее способствует причисленности его к миру героев (по Ерофееву) «положительно положительных», в числе которых оказываются не только собутыльники, но и ангелы (с. 21), и дети (с. 157–158), и Антон Чехов (с. 143), и Модест Мусоргский, «весь томный, весь небритый», который, бывало, леживал «в канаве с перепоем» (с. 81), и Фридрих Шиллер, который «жить не мог без шампанского» (с. 81), и «алкоголик» и «алкаш» «тайный советник» Иоганн фон Гете, у которого «руки <...> как бы тряслись» (с. 86) и мн. др.

Внешняя социальная несостоятельность, асоциальность, воплощенная в романе посредством мотива пьянства, избавляет героя от зависимости в этом мире, порождает некое ощущение не-зависимости, освобожденности от условностей этого мира, дарует герою «свободу выбора»¹.

На сюжетном уровне весь текст представляет собой «клинически достоверную картину» похмельной исповеди философствующего алкоголика, рассчитанный чуть ли не до миллиграмма сюжет: «<...> исповедь» его прямо-таки на граммы подсчитана»².

По мере приближения к Петушкам постепенно хмелеющий герой Ерофеева, поли-, диа- и моно-логизируя, раскрывает и обнажает свою «сокровенную» душу, что не могло быть предметом художественного осмысления в предшествующие десятилетия. Однако герой не только не отвратителен в своих излияниях, но симпатичен и, как уже отмечалось, по законам нарождавшейся постмодернистской поэтики, не только тезка, но до известной степени «alter ego» автора.

¹ Ср.: В. Муравьев о «самом главном в Ерофееве» — «свободе» // Театр. 1991. № 9. С. 94.

² Муравьев В. Предисловие... С. 13.

Веничка Ерофеев отправляется на электричке из Москвы в Петушки в поисках «упоения». На этом пути Москва (синонимом могут выступать Кремль или Красная площадь) и Петушки оказываются полярно разнесенными пунктами. Если в литературе предшествующих десятилетий, как правило, искомой и вожденной целью «путешествия» становились Москва и Кремль (ср.: В. Маяковский: «Начинается земля, как известно, от Кремля»), то герой Ерофеева, как известно, его «сам ни разу не видел» (с. 18). И если в романе «Петушки — это место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин» (с. 46), где «первородный грех, может, он и был, — там никого не тяготит» (с. 46), где его ждут любимая женщина («белобрысая» «блудница») и ребенок и где «свет» («Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грезы в Купавне — к свету в Петушках», с. 68), то исходный (по сюжету он же и конечный) пункт путешествия Венички — Москва и Кремль — ассоциируются с дьявольским началом («муки», «чернота», «тьма», Сатана, Сфинкс — «некто, без ног, без хвоста и без головы» (с. 131), эриннии — богини мщениия, понтийский царь Митридат с ножиком в руках, убийцы и т. д.). То есть уже на фабульном (а опосредовано и на идейном) уровне в романе Ерофеева обнаруживает себя не характерный 1960–70-м гг. идейно-социальный «перевертыш», постмодернистское деконструирование общепринятых представлений об иерархичности (главное — неглавное, центр — периферия, социальное — асоциальное, логичное — иррациональное и т.п.).

По своей сути пьянство ведущего персонажа — не проявление слабости характера, не следствие «социальных пороков», не «протест против существующих порядков», как могло быть трактовано в традиционно-советской литературе, а «самоизвольное мученичество», страдание, возложенное им на себя сознательно и добровольно. Его характер создается как характер человека жалостливого, смиренно принимающего неправедность мира, покорно терпящего небрежение окружающих, кротко переносящего выпавшие на его долю незаслуженные испытания, героя «маленького» и «лишнего». Принцип жизнепонимания героя заключается в том, что «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» (с. 19),

ядро которого явно дискуссионно отталкивается от горьковского: «Человек <...> это звучит гордо!». По форме же пьянство героя дает автору возможность правдивого высказывания по формуле: «что у трезвого на уме, то у пьяного на языке».

Герой Ерофеева оказывается на грани философского понимания трагически–серьезной сущности жизни, но, по воле автора, облакает его в балаганно–шутовскую, пародийно–ироничную внешнюю форму. М. Липовецкий определил этот тип поведения героя как «культурный архетип юродства», шутовство, скрывающее за собой мученичество¹. Но, кажется, более точное и правильное по отношению к тексту романа Ерофеева определение героя — «дурак».

Как показывают наблюдения, после группы слов с корнем от «пить» («пьяница», «пьянчуга», «выпить», «напиться» и т.д.) и примыкающих к ним слов со смысловым значением «опохмелиться», следующей по частотности употребления и в определенном смысле близкой по семантическому наполнению оказывается группа слов с корнем от «дурак»: «дурак» (с. 22, 29, 30 (трижды на одной странице), 41, 48, 50, 51, 65, 66, 67, 85 и т.д.), «дурной человек» (с. 29, 30), «придурак» (с. 43), «крошечный дурак» (с. 51), «не дурак» (с. 65–67), «сдуру» (с. 43), «дурачина», «дурачиться», «одурачивание», «одурачить» (с. 59) и по смыслу близкая к ним — «бестолочь» (с. 41), «глупый» и даже «глупый–глупый» (с. 50), «простак», «примитив» (с. 19, трижды на одной странице), «идиот», «пустомеля» (с. 50), «очумелый», «угорелый», «умалишенный» (с. 59) и т. д.

В этой связи уместно привести слова современника Ерофеева Василия Шукшина о том, что «герой нашего времени — это всегда дурачок, в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда его времени...»²

Пьяница в романе Ерофеева становится современным воплощением русского фольклорного дурака, и основой для переноса значения с инварианта на вариант становятся не только внешнее подобие, но и «народные» выражения: «напиться до дури», «напился, как дурак» и т.п. В тексте Ерофеева сближение этих

¹ См., напр.: *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом // Знамя. 1992. № 8. С. 213–217.

² *Шукшин В.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1985. Т. 3. С. 618.

понятий находит свою реализацию: в рассказе о неудавшемся бригадирстве причиной «низвержения» героя послужило то, что Алексей Блиндяев «сдуру или спьяну» (с. 43) в один конверт вложил и сообразительства, и «индивидуальные графики».

Герой Ерофеева «валяет дурака», дурачится и дурачит окружающих¹. Но, как известно, нередко «дурак лучше многих умников»: «Дурак русских сказок обладает нравственными достоинствами, и это важнее наличия внешнего ума» (В. Пропп). И хотя герою Ерофеева не отказано в уме и наблюдательности, для писателя было важнее найти (в противовес одержимым, правильным и все знающим Героям советской литературы) героя, в котором «вдох и слеза перевесят расчет и умысел» (с. 152), то есть героя «ни в чем не уверенного» (с. 25) и жалостливого, «деликатного» и «застенчивого» (с. 33), «тихого и боязливого» (с. 25), носителя как раз тех черт, обладателями которых чаще всего оказываются дураки и пьяницы. «О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам. «Всеобщее малодушие» — да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства!» (с. 25). Осколок горьковской крылатой фразы становится обозначением того «краеугольного камня», от которого отталкивается Ерофеев.

Дураки и пьяницы видят мир искаженно, делают неверные умозаключения, но это именно то, что было нужно Ерофееву: деконструировать известную систему ценностей, отказаться от привычных схем, усомниться в верности идеологии, заставить иначе взглянуть на, казалось, очевидное. Пьяный, дурашливый герой Веничка Ерофеев остроумно и весело, комично и незлобливо высказал серьезные и откровенные соображения о том, «что есть истина», которые были на уме у трезвого и вдумчивого писателя Венедикта Ерофеева.

¹ Ср. у Гоголя: «Дурак на дураке сидит и дураком погоняет» (Гоголь Н. Мертвые души // Гоголь Н. Собр. соч.: в 8 т. М.: Художественная лит-ра, 1984. Т. 6. С. 68).

Герой–пьяница предстал в романе Ерофеева подобно сказочному герою–дураку добрым, благодушным, жалостливым, сердечным, кротким, мягким, стеснительным, незлобивым, отзывчивым, сострадающим, доброжелательным, непосредственным и тем самым поколебал основу «правильного», «разумного» и «все–знающего» героя Героя. Писатель открывал новый тип характера, хотя и не вполне еще отказавшегося от представления о иерархичности мира. Герой постмодернистской литературы пойдет дальше, он усомнится в вечных ценностях, откажется от представления о необходимости нравственного закона внутри нас, асоциальность героя достигнет первобытного состояния (и т. д.), чего пока еще не происходит с героем Ерофеева, в сознании которого все еще строго дифференцированы свет и тьма (Москва, Кремль — Петушки), все еще теплится надежда на второе пришествие («Я не знаю вас, люди, я вас плохо знаю, я редко на вас обращал внимание, но мне есть дело до вас: меня занимает, в чем теперь ваша душа, чтобы знать наверняка, вновь ли возгорается звезда Вифлеема или вновь начинает меркнуть, а это самое главное», с. 152), все еще согревает душу любовь к женщине и ребенку: («молитва» о сыне: «Сделай так, Господь, чтобы он, если даже и упал бы с крыльца или печки, не сломал бы ни руки своей, ни ноги. Если нож или бритва попадутся ему на глаза — пусть он ими не играет, найди ему другие игрушки, Господь. Если мать его затопит печку — он очень любит, когда его мать затопляет печку — оттащи его в сторону, если сможешь. Мне больно подумать, что он обожжется... А если и заболит, — пусть, как только меня увидит, сразу идет на поправку...», с. 52).

Таким образом, выбор Ерофеевым героя–пьяницы (современного заместителя героя–дурака) стал определяющим для философии и поэтики постмодернизма. Писатель открыл дорогу образу не «венца творения» (с. 33): Веничка — не великий, а маленький, не суровый, а жалостливый, не справедливый, а сострадающий, не цельный, а разбросанный, не уверенный, а сомневающийся, не поучающий, а ищущий, не напористый, а деликатный, не громогласный, а тихий, он — «другой» (термин). «Другой» герой задал «другое» направление в развитии «другой» литературы и, в частности, в самом повествовании «Москва — Петушки».

Интересующей «маленького» человека темой разговора стала не общественная жизнь (хотя в очень узком ракурсе и общественная жизнь тоже: «О позорники! Превратили мою землю в дерьмовый ад — и слезы заставляют скрывать от людей, а смех выставлять напоказ!..», с. 140; или «шаловливый» и «двусмысленный» пароль революционеров: «Но правды нет и выше», с. 117 и др.), а «безгранично расширенная» «сфера интимного» (с. 33), в ином, чем у Венички, понимании, но касающаяся и проблем гомосексуализма (с. 113, 135–136, 155); проблемами, занимающими его внимание, — не глобальные катаклизмы, а «узко специальные области» (с. 65), например, икота («Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес соленые рыжики собирать. Да плюньте вы ему в его соленые рыжики! Давайте лучше займемся икотой, то есть исследованием икоты в ее математическом аспекте...», с. 65–68)¹. Реалиями его пространства становятся не жизненно правдоподобные коллизии и детали, а смешение и неразличение сна и яви, пьяного бреда и проблесков опохмельного сознания, то есть абсурд; взгляд на окружающее — не ясен и прозорлив, а туманен и сонлив; его путь — не прям, а замкнут кругом (образы «тумана», «сна», «тьмы», «видений», «галлюцинаций», «круга», «кольца», «зеркала»², «окна» станут основополагающими образами эстетики постмодернизма — ср., например, Пьецух, Кураев, Толстая или Пелевин). Опорой в умозаключениях становится не столько жизненный опыт, сколько опыт «второй реальности» — культуры (во многом — «маскульта»). Истина — не абсолютна, точка отсчета — произвольна. Стиль изложения — не строго реалистический, а иронико-мистический, язык — не нормативный, а разговорно-жаргонный, уличный, бранно-нецензурный.

Герой Ерофеева в силу своей «хмельной» природы облачается в различные одежды, примеряет различные маски, играет различные роли (о чем уже говорилось в связи с драматургичностью

¹ Ср.: у Гоголя «тяжба» героя «Мертвых душ» начинается с продолжительной отрывки и икоты.

² Не просто «случайный» образ зеркала, но принцип «голой зеркальности» «работает» как в тексте, так и в жизненных судьбах (философии) персонажей Ерофеева (с. 88).

нарратива Ерофеева — принцип «qui pro quo»¹. И, пожалуй, самой неожиданной и парадоксальной «маской», «ролью», уподоблением героя становится «параллель» образа Венички к образу Христа².

Действительно, уже ранее отмеченный образно–параллельный ряд «пьяница — дурак — юродивый — блаженный» с включением в него сопоставления «ангелы — дети», кажется, вполне может быть завершен образом сына Божьего, Христа, тем более что законы иронического повествования допускают «комизм самозванства» (В. Пропп), а ирония Ерофеева — особого свойства: по словам В. Муравьева — «противоирония». «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности» (М. Эпштейн). Кажется, именно это позволяет понять обилие библейских (хотя и травестийных, сниженных) реминисценций в поэме и объяснить «кошунственное» уподобление Венички Христу.

Религиозные мотивы со всей очевидностью присутствуют в тексте Ерофеева и формируются уже только образами Господа, ангелов, апостола Петра (с. 153), Сатаны, травестированными реминисценциями из Ветхого и Нового Завета («Песнь Песней» царя Соломона, воскрешение Лазаря, распятие и т.д.), обращениями–молитвами (с. 52), но (что еще более важно) поддерживаются религиозным чувством самого автора. В. Муравьев: «Москва — Петушки» — глубоко религиозная книга <...>, «у самого Венички был очень сильный религиозный потенциал». Хорошо известен тот факт, что Ерофеев крестился и принял католичество.

Отталкиваясь от сказанного и пока безотносительно к тексту, зададимся вопросом: могла ли в сознании верующего человека возникнуть даже «безобидная» шутейно–комическая параллель «я — Христос». Возникает сомнение относительно возможности такого «богохульства». Воистину: «Взгляните на <...> безбожника: он рассредоточен и темнолик, он мучается и он

¹ Шекспировский тезис «вся жизнь — театр» не звучит в повествовании Ерофеева, но станет одной из ведущих составляющих мировоззрения постмодернистского героя.

² Из воспоминаний Г. Ерофеевой, вдовы писателя: «Наверное, нельзя так говорить, но я думаю, что он подражал Христу» (Театр. 1991. № 9. С. 89).

безобразен» (с. 68). Кажется, только в голове «поверхностного атеиста» (с. 68) могла родиться мысль о сопоставлении Венички и Искупителя. Существо проблемы заключается в другом: не в параллели и сопоставлении, а в следовании заповедям Христа, в ученичестве, то есть в апостольстве. Именно «апостольской», а не «божественной» сущностью наделяет автор своего героя.

В уподоблении героя Христу один из самых «сильных» аргументов критики — сцена распятия героя: «он (один из четырех убийц. — О. Б.) приказал всем остальным держать мои руки, и как я ни защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего <...> Они вонзили мне свое шило в самое горло... (через 20 лет Ерофеев умрет именно от рака горла. — О. Б.)» (с. 158), в которой прочитывается параллель Веничка — Христос, четверо убийц — римские легионеры («классический профиль»), распявшие Христа¹.

Другим важным моментом «разночтения», с которым сталкивались исследователи «Москвы — Петушков», был и остается *вопрос жанра*. Единственное, в чем сошлись в большинстве критики, было то, что произведение Ерофеева тяготеет к жанру романа, хотя, как явствует из текста, сам автор определил свое повествование как «поэму» (с. 42). В этой связи критиками были сделаны многочисленные попытки уточнения видовой разновидности жанра, и повествование Ерофеева было квалифицировано как «роман-анекдот», «роман-исповедь» (С. Чупринин и др.), «эпическая поэма» (М. Альтшуллер, М. Эпштейн, А. Величанский), «поэма-странствие» (М. Альтшуллер), «роман-путешествие» (В. Муравьев и др.), «плутовской роман» и «авантюрный роман» (Л. Бераха), «житие» (А. Кавадеев, О. Седакова и др.), «менишья, путевые заметки, мистерия <...> предание, фантастический роман» (Л. Бераха), «фантастический роман в его утопической разновидности» (П. Вайль и А. Генис), «стихотворение в прозе, баллада, мистерия» (С. Гайсер-Шнитман) и мн. др. Каждый из исследователей делал попытку обосновать

¹ Очень подробно и аргументировано доказывают параллель «Веничка — Иисус» Е. Смирнова (Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 222–224) и М. Липовецкий (Липовецкий М. «С потусторонней точки зрения» (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки») // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург: УрГУ, 1996).

предложенную дефиницию, но, как правило, анализ сводился едва ли не к механическому вычленению каких-либо присущих некой жанровой разновидности черт, и на этом основании «Москва — Петушки» попадали в разряд то одной, то другой традиции.

Самым распространенным и, на первый взгляд, самым обоснованным стало отнесение повествования Ерофеева к жанру романа-путешествия. В качестве «ближайших предшественников» назывались «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Путешествие из Москвы в Петербург» А. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, а также «Чевенгур» и «Происхождение мастера» А. Платонова, и в плане уточнения поджанра — «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна. Несомненно и то, что «неожиданное» обозначение «Москвы-Петушков» автором как «поэмы» указывало на традицию гоголевского повествования-путешествия «Мертвые души».

Действительно, Ерофеев использует в качестве «жанрового кода», кажется, все внешние атрибутивные признаки повествования-путешествия, предлагает необходимо-привычные аксессуары путешествия.

Маршрут указан: исходный пункт — Москва, конечный — Петушки. Причем, масштаб маршрута — не только конкретный и вполне реальный промежуток железнодорожного пути, но и в традициях жанра путешествия — вселенский: «Москва — Петушки» = «вся земля»: «<...> во всей земле <...> во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков» (с. 50).

Средство передвижения избрано: электричка (именующаяся в тексте поездом).

Вокзал отправления и расписание предложены: Курский вокзал, «четвертый тупик» (с. 27), отправление в 8.16.

Время в пути: «ровно 2 часа 15 минут» (с. 129).

Пункты следования не только обозначены, но даже уточнены станции следования без остановки: «Остановки: Серп и Молот, Чухлинка, Реутово, Железнодорожная, далее по всем пунктам, кроме Есино» (с. 27).

Для полноты и правдоподобия картины даются *день недели* — пятница и *время года* — осень («темнеет быстро», с. 129), так же как и многое другое.

Таким образом, антураж путешествия обеспечен, все его внешние признаки налицо.

Однако жанр повествования (в данном случае — роман–путешествие) может быть квалифицирован исходя не только из внешних признаков текста, но основываясь на существенных (конститутивных) чертах повествования. Так, если традиционное путешествие «совершается», как уже отмечалось, ради активного движения интриги, с целью выявления динамики характера героя (–ев), во имя разнообразия встреч, картин, впечатлений и т.п., то у Ерофеева дело обстоит иначе: ни одна из доминантных черт романа–путешествия в данном случае «не работает», «привычных» составляющих путешествия у Ерофеева нет.

Традиционного для жанра романа–путешествия разнообразия картин в романе Ерофеева отметить нельзя. В отличие от иных героев–путешественников ерофеевский герой не смотрит в окно, картины за окном не сменяют друг друга, и даже когда во второй половине романа герой все–таки вглядывается в законное пространство, картины не возникает: в наступившей ночной тьме различимы только безликие огни. Пейзажные декорации не чередуются и в привычном смысле пейзажа в романе вообще нет.

Смены географического пространства в романе Ерофеева не происходит, варьируются только ничего не говорящие непосвященному читателю «вывески» («Различия, лопааясь, превращаются в идентичности...»¹), которые по сути и не принадлежат пространству, ибо отражают не названия отдельной станции, а обозначают «перегон» от станции до станции (Москва — Серп и Молот, Серп и Молот — Карачарово, Карачарово — Чухлинка, Чухлинка — Кусково и т. д.), следовательно, возникают только в подсознании героя, автоматически отмечающего передвижение от одного пункта к другому. Физическое перемещение героя за пределами вагона электрички не составляет ось романа.

Разнообразие встреч и характеров, задаваемых романом–путешествием, у Ерофеева также нет, т.к. «мистические

¹ *Бераха Л.* Традиции плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург: УрГУ, 1996. С. 80.

собеседники» героя (ангелы, Господь) и «пассажиры–попутчики» (Митричи, Он и Она, Тупой–тупой и Умный–умный) заданы в романе раз и навсегда, их «качественный» состав не реконструируется, а их число минимализировано.

Если говорить о главном герое повествования, то изменение направления его мыслей (что и составляет основу интриги романа) мотивируется не какими–либо внешними обстоятельствами, но целиком проистекает и подчиняется неуправляемому и бесконтрольному «потoku сознания» героя. Новая тема разговора возникает спонтанно, хаотично и ни в какой мере не зависит от обстоятельств «путешественнического» свойства. Герой «беспричинно» может вспомнить то, что происходило 10 лет назад, 2 недели назад, задуматься о том, что будет через 2 часа или завтра. И наряду с этим ровно ничего не помнить о том, что произошло несколько часов назад. То есть повествование Ерофеева развивается не благодаря, а вопреки «дорожно–путевой» интриге и мотивировано совершенно иными законами.

Что же касается других персонажей, которые в традиционном жанре путешествия приносят с собой новые темы разговора, привносят иные ракурсы или оттенки в уже начавшуюся беседу, то у Ерофеева они не разнообразят мысли и действия главного героя, но, как уже отмечалось, становятся его тенями–двойниками, тавтологично дублирующими ведущий персонаж, излагая сходные мысли не только тем же языком, что уже отмечалось в связи с образом Семеныча и что может быть прослежено на примере Черноусого (с. 82–87), но и весьма сходными графическими построениями (графики Венички и лемма Черноусого). Мелкие различия только подчеркивают и усиливают сходство. Даже Господь и ангелы говорят (в самом широком смысле) «на языке» героя.

Фиксированность системы образов в романе Ерофеева дополняет статичность *характера персонажей* и прежде всего центрального персонажа. Если можно принять эстетическую «скованность» персонажей второго ряда, ограничение их художественной характерологии, создание образа одной–двумя устойчивыми чертами, то образ Венички, который по законам романного жанра предполагает некую динамику, не развивается, не формируется по ходу повествования, но лишь раскрывается в своих отдельных составляющих.

Наконец, *продвижение по сюжету* также ни коим образом не связано с движением поезда. Изменение места в пространстве не является тем стержнем, который определяет ход повествования, сюжетные эпизоды не имеют «координатно–географической» мотивации, фабульная линия не обнаруживает зависимости от маршрута. С равным успехом для развития повествования опохмельный герой Ерофеева, подобно рассеянному герою Маршака, мог бы сесть «в отцепленный вагон», и это едва ли значительным образом скорректировало бы сюжет и фабулу.

Таким образом, можно заключить, что Ерофеев использует прием маскировки сюжета «под путешествие» только на внешнем уровне и к каноническому жанру романа–путешествия повествование Ерофеева вряд ли можно отнести. Тем более, что путешествие разворачивается в замкнутом круге, кольцевая композиция романа лишает сюжет динамики. Отсюда логичным и по своему гениальным выглядит предположение М. Альтшуллера о том, что герой Ерофеева «никуда не уезжал»: «Если подъезд, в котором был распят Веничка, тот самый, в котором он проснулся утром, чтобы идти к Курскому вокзалу (а это, очевидно, так, иначе не нужно было героя загонять в подъезд, эффективнее было убить его у кремлевской стены), то он и не выходил никуда. Все, что произошло с ним, — это мгновения перед смертью, кошмары меркнущего сознания, последние видения умирающего»¹.

Значительно большее характерологическое значение, чем законы жанра путешествия (в данном случае — мнимого путешествия, ложного путешествия, не–путешествия), для выявления своеобразия «Москвы — Петушков» имеют законы драматургической организации текста: не нарративность, а сценичность, и прежде всего — диалогизм, который реализуется на нескольких уровнях.

Во–первых, наличие *различных субъектов разговора*: Веничка — Веничка (как варианты: Веничка — веничкино сердце, с. 45, 129; Веничка — веничкин разум, с. 45, 129), Веничка — читатель, Веничка — Ангелы (которых герой не

¹ Альтшуллер М. «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург: УрГУ, 1996. С. 77.

только слышит, но в какой-то момент и видит, с. 54), Веничка — Господь (равно как и Сатана), Веничка — пассажиры-попутчики (равно как и Сфинкс, царь Митридат, эринии, камердинер и др.), Веничка — сын (с. 52), Веничка — Горький (с. 91), Веничка — «княгиня» (с. 140) и многие другие. Ерофеев создает многочисленные маски имплицитных героев, тем самым обеспечивая внутритекстовую коммуникативно-полилогическую ситуацию. «Сценические» по своей сути монолог, диалог и полилог вытесняют нарративную повествовательность романа и составляют основу текста «Москвы — Петушков».

Во-вторых, моно-, диа-, поли-логическое построение повествования дополняется принципом драматургической инсценировки, театрализованного проигрывания текста, *ролевого оформления образа* главного героя: Веничка — посетитель привокзального ресторана, играющий роль пассажира экспресса, едущего в Пермь (с. 23), Веничка-Шаляпин-Отелло, «репетирующий» «бессмертную драму» «в одиночку и сразу во всех ролях» (с. 32), Веничка — «Каин» и «Манфред» (с. 34), Веничка-бригадир-«маленький принц» (с. 41), Веничка-бригадир-Наполеон («Один только месяц — от моего Тулона до моей Елены», с. 43), Веничка — «следователь» (с. 78), Веничка — Шехерезада (=Шахразада) (с. 110, 112), Веничка — «милая странница» (с. 126–127), Веничка — «старший лейтенант» (с. 126–127), Веничка — Президент (с. 120) и т.д. Комический прием «qui pro quo» («один в роли другого») усиливает драматургичность образа ведущего персонажа.

Наконец, драматургический диалогизм повествования Ерофеева поддерживается *стилистически*. Например, различием в «моно(диа)логе» Венички с Веничкой местоименного оформления обращения к самому себе посредством «я» и «ты». Из воспоминаний о покупке гостинцев для любимой и ребенка: «Это ангелы *мне* (выд. нами. — О. Б.) напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов. Хорошо, что купил... А когда *ты* (можно было бы предположить использование формы «я.» — О. Б.) их вчера купил? Вспомни...» (с. 22). Или: «— Да брось ты, — отмахнулся я *сам от себя*, — разве суета *мне твоя* нужна? Люди разве *твои* нужны? До того ли *мне* теперь?..» (с. 21). То есть внутри речи одного персонажа (в данном случае — Венички), внутри разговора героя

с самим собой, звучат различные местоимения, «внутренний монолог» превращая во «внутренний диалог».

Диалогизации повествования служит и система *обращений* героя не только к другим персонажам («ангелы», «Господи», к попутчикам — «черноусый», «декабрист» и т. д.), но и к самому себе: «Ничего, ничего, — сказал я сам себе, — ничего. <...> Все идет как следует. Если хочешь идти налево, *Веничка*, иди налево, я *тебя* не принуждаю ни к чему...» (выд. нами. — О. Б.).

Эмоционально-окрашенные *риторические фигуры* способствуют созданию впечатления живой разговорной речи, то есть в свою очередь также работают на диалогическую драматизацию текста. *Вопросы-ответы*: «Вы, конечно, спросите: а дальше, Веничка, дальше что ты пил?..» (с. 18 и др.) или «Ведь, правда, интересное мнение?..» (с. 42); *восклицания*: «О, тщета! О эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия всех магазинов!» (с. 20); *императивы*: «Вот, полюбуйтеесь...» (с. 42) или знаменитое «Встань и иди...» (с. 35 и др.); *рассказовые формулы речи*: «Вот сейчас я вам расскажу...» (с. 33) и др.

Последний пример демонстрирует то, что именно диалогизм (а не маршрут путешествия, не смена впечатлений, не названия новых станций) движет действие.

Теперь, если вновь вернуться к поиску традиции, которой следует Ерофеев, и вспомнить столь часто упоминаемого критикой Гоголя, то становится очевидным, что «образцом для подражания» в данном случае оказываются не столько «Мертвые души», как повествование-путешествие, а драматическая пьеса «Ревизор», на внешнем композиционном уровне организованная образом дороги. (Sic: Близок Ерофееву и заключительный гоголевский пассаж «Ревизора»: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..»¹).

Таким образом, можно заключить, что Ерофеев создавал свое произведение, с одной стороны, следуя традиции классического реалистического повествования (преимущественно гоголевского иронического «правдивого» изображения «человека, взятого из нашего же государства»²), обозначая связь

¹ Гоголь Н. Собр. соч. Т. 4. С. 91.

² Там же. Т. 5. С. 256.

с литературной традицией и задавая знаки понимания героя, с другой — отталкиваясь и дистанцируя свой текст от традиции соцреалистической прозы (о чем еще будет речь далее) и тем самым оправдывая неожиданность стиля и манеры повествования. Однако и в том и в другом случае писатель нарушал сложившиеся правила, избегал привычной нормы, ломал устоявшийся шаблон принципов развертывания романа (или повести (!): настало время усомниться и в этом определении¹), что и послужило началу поиска «синкретических» путей, впоследствии воплотившихся в разрушении жанрового канона и доминировании гибридных форм в постмодернизме.

¹ В журнальной публикации («Трезвость и культура») «Москва — Петушки» значились как повесть.

Глава 9. Современная литературная ситуация

«Лицом к лицу...»

Можно предположить, что ответ на вопрос, поставленный в предыдущем разделе, принят, с оговорками, но принят. Можно игнорировать бесконечные сетования по поводу исчезновения предмета описания, нивелирующие смысл любых разговоров о современной литературе констатации: общество демонстрирует интерес исключительно к масскульту, «попсовизация» культуры уже произошла, трагически искажена национальная литературная традиция и читательский интерес к серьезным изданиям достиг катастрофического уровня падения... Но особенного торжества эти допущения не принесут, так как не удастся обойти вызов, сформулированный С. Есениным почти сто лет назад и до сих пор не преодоленный. Помните знаменитое поэтическое признание «Лицом к лицу лица не увидать...».

Уникальность нынешней литературной ситуации заключается в том, что очередные «поминальные мотивы» звучат на фоне активизации литературного интернета, многочисленных сообщений в печатных СМИ о появлении новых лауреатов многочисленных литературных премий, об открытии огромного количества книжных ярмарок, сопровождающихся встречами с «властителями дум» и мощнейшим пиар–сопровождением событий, призванных засвидетельствовать интенсификацию, как минимум, книгоиздания.

Объяснить эти противоречия можно, если предположить, что на наших глазах происходят институциональные изменения, как минимум, движущих сил литературного процесса, пока неотрефлексированные в достаточной степени, а потому

затрудняющие постижение сути сегодняшних литературных и окололитературных событий. Изменения, в первую очередь, касаются диалога автор–читатель. В советские времена читателю жилось легко — на самое важное и значительное указывали литературные критики: писателям подсказывали, о чем и как писать; читателям авторитетно указывали на тексты, которые следует читать. Особенно активно авторитетными «толстыми журналами» и иными специализированными изданиями пропагандировалась точка зрения критиков, облеченных особым доверием партийных секретарей по идеологии. Их оценки транслировались и через партийную печать, и через массовые газеты и журналы. «Чуждых» литераторов, используя, например, анонимные передовые статьи в «Литературной учебе», партия называла поименно. Мы начинали с исследования событий, спровоцированных Постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946)!

В более поздние времена идеологическое руководство литературным процессом приняла на себя и с неменьшим энтузиазмом осуществляла либеральная творческая интеллигенция — носительница свежих передовых взглядов и убеждений. По свидетельству А. Битова, которому можно верить, «свободная» критика успешно использовала для «выравнивания» представлений о литературном ландшафте хорошо известные со времен партийной диктатуры методы и средства («интрига, клевета, сговор, групповщина, бойкот, подстава, провокация и т. п.»)¹.

Но сегодня, кажется, появляется возможность услышать не только идеологически ангажированные мнения. «Иные голоса» пробиваются сквозь «рыночные» заслоны литературного пиара, обеспечивающего хорошо спланированную и оплаченную издателем предпродажную подготовку нужного текста. А читателю все равно не становится легче, потому что годы диктатур разрушили представление об этико–эстетическом равновесии, необходимом для преодоления эпохи хаотического, бессистемного поиска той онтологической модели литературного развития, которая примирит романтиков и прагматиков, либералов и консерваторов. Доказательства «разрухи» обнаруживаются

¹ Битов А. Между Лесковым и Рифеншталь // ЛГ. 2016. № 14. 6–12 апреля. С. 10.

легко. У меня в руках все еще актуальное пособие «Современная русская литература. Для старшекласников и поступающих в вузы» (Второе издание. Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации. М.: Вентана–Граф, 2007. Тираж 2000 экз.). Листаем. Первые вопросы вызывает набор, перечень литературных явлений, событий, привлечших внимание авторов. Не меньше вопросов по содержанию разделов. «Новая реалистическая проза» — В. Маканин, Л. Улицкая, А. Волос, А. Слаповский? «Военная тема в современной литературе» — «Веселый солдат» В. Астафьева, «Генерал и его армия» Г. Владимова, «Крещение» О. Ермакова, «Алхан–Юрт» А. Бабченко, «Диверсант» А. Азольского. Понятно, что тут вопросов возникает еще больше! Поэзия — И. Бродский и поэтическая обойма из имен М. Айзенберга, С. Гандлевского, Т. Кибилова, Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна. Этот раздел и вовсе вызывает недоумение. Ведь только в Петербурге прекрасно работает, например, А. Кушнер... Понятно, что всех не назовешь! Понятно, что критиковать результаты такой сложной работы легче, чем ее выполнить самому. Но взялся за гуж...

При этом преподаватель, вузовский или школьный, все равно по долгу службы, по предназначению своему должен каким-то образом пробелы в работе целых научных коллективов преодолеть — предложить описание основных литературных потоков, предъявляющее все существующее разнообразие литературных текстов и творческих индивидуальностей, игнорируя разногласия, которые не являются определяющими. Литературная критика — не помощник. Кто объяснит, почему в одних списках Е. Гришковец числится ничтожным беллетристом, в других — неосентименталистом? Почему «постреалист» М. Шишкин вместе с Астафьевым в какой-то момент может оказаться среди «элитарных» писателей? Типологий много, ярлыков много, но использовать их трудно, потому что основания, в соответствии с которыми эти многочисленные типологии создаются, а ярлыки навешиваются, почти в ста процентах случаев не прописаны. Были в прежние времена отрицательно оценочные обозначения такого рода ситуаций — «вкусовщина», «групповщина», «дедовщина».

С нашей точки зрения, в этой ситуации есть смысл вернуться к старым аналитическим методикам, которые сегодня

успешно используются в одной из наиболее актуальных отраслей гуманитарного знания — в коммуникативной стилистике, предлагающим рассматривать текст, художественный текст в том числе, как основную коммуникативную единицу, типологические характеристики которой, формируемые и возникающие в процессе текстопорождения, определяются авторской сверхзадачей.

Ради чего текст создается? Какую миссию он выполняет? Вариантов ответов на этот вопрос немного. В зависимости от ответа на него, на наш взгляд, можно выделить три основных литературных потока.

Первый, по объемам самый значительный, массовая литература — детективы (от Д. Донцовой до А. Марининой), литературный гламур (О. Робски и т. п.), «альтернативно-историческая» проза (В. Суворов и пр.), псевдодокументалистика (биографии и автобиографии «звезд», написанные литературными рабами), женские (дамские) романы в мягких розовых обложках (например, «Девушка с приветом» Н. Нестеровой), фэнтези, в частности, петербурженки Е. Хаецкой и т. п. Это литературный поток, обладающий антипушкинским пафосом, демонстрирующий превращение литературного труда в периферийное занятие, не имеющее прямого отношения к литературному творчеству, связанный с обслуживанием священной в обществе потребления досуговой сферы. Книжная продукция такого типа институционально нацелена на выполнение развлекательной функции. Если считать, что любой процесс текстопорождения зависит от автора, адресата и предмета описания, анализа, изображения, то в данном случае доминирует его зависимость от читателя, который нацелен на отдых, передышку от жизни многотрудной, на отвлечение от серьезных проблем. Именно поэтому массовый текст сюжетно и стилистически стереотипен. Вспомните, как выглядит развязка в романах Д. Донцовой? Ее героиня однажды обязательно расскажет читателю, как все случилось на самом деле. И уставшего от фабульных хитросплетений адресата это несколько не огорчит. Автору массового текста персонажи почти безразличны. Он сосредоточен на изображении событий, интригующих событий главным образом. Текстовая материя массовых текстов описывается медиалингвистами. Можно использовать эти книги на уроке литературы? Наверное, можно. Но

в свободное от серьезных занятий время (если оно вдруг обнаруживается!) и в тех контекстах, и с применением тех аналитических методик, которые блестяще продемонстрировали авторы монографии «Массовая литература сегодня» (Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня. М.: Флинта–Наука, 2010. 424 с.).

Другое дело — популярная беллетристика, литературный поток, возникший между массовой и высокой литературой. О. В. Богданова и Н. В. Ковтун, на наш взгляд, напомнили об удачном терминологическом обозначении для этого явления — мидл–литература (от В. Пелевина и вездесущей Л. Улицкой и до активно использующего стратегии интернет–коммуникации Д. Глуховского).

Абсолютный властелин такого текста — автор. Его главная цель — самовыражение. К читателю такой автор достаточно требователен. Потребитель мидл–литературы — «филологически грамотный партнер»¹, который способен принять усложненную форму повествования, отреагировать на активизируемые контексты. Но, надо отдать ему должное, сам автор такому высокому собеседнику вполне соответствует как «высокий профессионал письма, подчиненного собственно эстетической функции»². Объект его интереса прежде всего — герой, одинокий, утративший или утрачивающий связи с окружающим его миром и людьми, не способный ответить на вопрос о смысле собственного существования. Персонаж этот легко узнаваем, знакомы его бесплодные в силу утопичности попытки разными, но известными способами установить контакт с весьма недружелюбной по отношению к нему реальностью.

Литературный поток этот сложен, формируется под значительным влиянием моды, транслируемой интернет–читателем. Под крышей этого наименования запросто можно объединить неосентименталиста Е. Гришковца, «последышей» русского литературного постмодерна В. Сорокина и В. Пелевина, «элитарного» М. Шишкина, «постреалистов» Ю. Буйду и М. Бутова.

¹ Богданова О. В., Ковтун Н. В. Коммуникативные стратегии в «мидл–литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Улицкой // Вестник Санкт–Петербургского государственного университета. Сер. 9. 2014. Вып. 1. С. 14.

² Там же. С. 15.

При пиар-поддержке участники этого потока выдерживают тиражи в пять-десять тысяч. Для сравнения приведем такую цифру: общий тираж произведений М. Зощенко, например, около двух миллионов экземпляров; полуторамиллионным тиражом был издан А. И. Солженицын в начале 1990-х, в 2010 — архимандрит Тихон (Шевкунов).

На аксиологическое содержание сочинений одного из популярных литераторов этого ряда недавно с определенной долей юношеского максимализма отреагировала прагматичная студентка-второкурсница факультета прикладных коммуникаций СПбГУ: «Кому может быть интересен этот пубертантно-недозревший взгляд на жизнь, пошлости, которые произносятся мнимыми интеллектуалами снисходительно-неторопливо!».

Третий литературный поток формируют писатели, которые удерживают своего адресата часто даже вопреки литературному промоушену — давлению реальной рыночной экономики. Это писатели-традиционалисты — «новые реалисты» (З. Прилепин, С. Шаргунов и др.), «неокритицисты» (Р. Сенчин, В. Маканин, Л. Петрушевская, А. Титов), онтологические или метафизические реалисты (А. Ким, А. Варламов, Д. Ермаков, О. Шевченко, Л. Сычева) и «внесистемные» писатели, не примыкающие ни к одному из манифестируемых направлений. Так, студенты СПбГУ много лет с удовольствием читают московского прозаика А. Уткина. Тираж трех его романов разошелся в петербургском «Доме книги» в течение нескольких месяцев. Сюда же следует отнести писателей старшего поколения (В. Распутина, Д. Гранина, М. Кураева и др.), которые продолжают удерживать своих старых поклонников и приобретают новых несмотря на то, что современная критика почти игнорирует их новые произведения, из учебников по истории литературы исключены старые. Например, в этом году самым востребованным художественным текстом на первом курсе факультета прикладных коммуникаций стала популярная в 1970-е годы повесть Федора Абрамова «Пелагея». Наверное, социология литературы могла бы объяснить этот интерес состоянием общественной аксиологии. Невероятной популярностью пользуется роман Д. Гранина «Мой лейтенант» — возможно, одно из самых значительных произведений маститого прозаика, увенчанного многочисленными наградами и литературными премиями.

После многих лет, когда публичное пространство было заполнено разного рода медийными «шумами», на литературной сцене появились «новые реалисты»: С. Шаргунов, Р. Сенчин, М. Елизаров, С. Самсонов, Д. Данилов, Г. Садулаев, Д. Гуцко и другие.

О «новых реалистах» заговорили после манифеста «Отрицание траура», написанного в 2001 году С. Шаргуновым, провозгласившим: «Реализм не исчерпывается. Реализм, нескончаемо обновляясь вместе с самой реальностью, остается волшебным моложе постмодернизма» («Новый мир», 2001, № 12). Весьма смелую для того времени идею неисчерпаемости реализма как художественного метода в последующем блестяще подтвердила художественная практика самого С. Шаргунова и многих его товарищей. *«Весело агрессивные, драчливые, навязчиво присутствовавшие в литературном пространстве»*¹, противопоставлявшие себя и либералам, и почвенникам, они соответствовали вполне определенным социальным запросам, отражали свежие общественные настроения начала нового тысячелетия: нацеленность не на сведение счетов с прошлым, но на анализ современной реальности; запрос на «новое государственничество», сформировавшийся в условиях ностальгии по советским временам и усталости от либерализма; интерес не к буржуазным ценностям, но к харизме, бравате, красно-коричневому нонконформизму А. Проханова, Ю. Мамлеева, Э. Лимонова; главное — усталость от «постмодернистского пересмешничества» и от образов «звероватых русских»². Но с течением времени становится ясно, что масштабность «нового реализма» как историко-литературного явления определяется в соотношении с литературными достижениями самого З. Прилепина, продемонстрировавшего способность к глубокой и мощной художественно-философской рефлексии, создавшего актуальные варианты вполне традиционных для русской классики сюжетов и жанров — «Я пишу книги про войну, про революцию и про любовь» (с. 337).

Презирующий «литературные байки» З. Прилепин предложил «редкий товар» — «сильный мужской роман, неразъединенный

¹ Прилепин З. Книгочет. Пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: АСТ, 2012. С. 209.

² Там же.

сарказмом». Несмотря на мощное давление литературного контекста, он никогда не грешил писанием книг, в которых «автор ухмыляется в каждой строке». Наследуя великую русскую традицию, зафиксированную в девятнадцатом веке Н. А. Некрасовым, призывавшим отставить иронию «отшившим и нежившим», предпочитал идти за А. Блоком, в веке двадцатом посвятившем специальную статью «проклятому» «недугу», «искажающему лики наших икон», чернящему «сияющие раны наших святынь»¹. З. Прилепин использовал и использует единственную форму ироничного письма — самоиронию, оружие сильных и умных, причем, преимущественно в публицистических и литературно-критических сочинениях в особой текстовой функции (оценочной).

Именно Прилепин преодолел главный конфликт традиционалистов XX века — конфликт «здравомыслящих» и «блаженных». Его интересуют не столько межличностные столкновения, сколько разномасштабные события, фиксирующие «ощущение эпохи и пространства», социальные и экономические аспекты которых, как правило, перекрываются их метафизической и онтологической сутью. Кажется, что в художественной интерпретации интересующих его конфликтов прозаик шел за своим литературным учителем Л. Леоновым, сочинения которого когда-то В. Солоухин сравнил с русской лепешкой: откусишь малый кусочек, а нажувешь полный рот. Задача художника, — уверен автор самой популярной сегодня, признанной крупнейшими леоноведами жэзээловской книги о Л. Леонове, — не объяснить, но дать возможность почувствовать, догадаться. Прилепин усвоил удивительную способность русских классиков удерживать читательское внимание на том объекте, за которым «воздух» — разные возможности для восприятия.

Читателя покоряет прилепинский герой, чаще всего воплощенный в автобиографическом образе повествователя. Необычный для нынешних времен персонаж откровенно признается: «Нет ощущения холода, слякоти. Пелена ветра, тумана и снега не настигает меня». «Трезвый и внимательный» в отношении к себе и к миру, живущий «реальным занятием, большой

¹ Блок А. А. Ирония // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 345–350.

работой, настоящим трудом», он исповедует старомодную уверенность в том, что только работа «делает мужика». При этом нисколько не стесняется своего нежного отношения к любимой женщине, прекрасно знает, «что такое ладонь сына и дыхание дочери», благодарен людям «радостным», способным «сердцем и глазами» «смотреть на солнце и видеть огромный свет», свободен от соблазна «беспочвенных понтов», хранит спасительную память о прошлом, в общем, не маргинал.

Прилепину удалось создать уникальную повествовательную манеру, свободную от «старообразных» подробностей, предполагающую внимание к деталям, в которых «кроется дух», которые «мало кто теперь умеет <...> заметить и описать!». И передаются эти детали чаще всего с помощью метафор, созданных с нарушением известной логики. Например, зрение героя может зафиксировать темноту, «густую, как песок». Ощущение счастья он фиксирует, используя странное, интертекстуальное по природе своей сравнение «тугое, как парус» (рассказ «Жилка»). Воспринимаются прилепинские алогизмы легко, естественно. Совсем не случайно один из лучших современных европейских прозаиков Г. Грасс отмечал поразительную «органичность» его поэтики: «Рассказ "Жилка" Захара Прилепина — это очень поэтический текст, и эта поэтика — она не навязана, а органична. Герой рассказа изолирован от мира, "чужой как метеорит". И эта дистанция — самое сильное, что есть в рассказе»¹.

Причем, своя «словесная походка» появилась у молодого писателя очень рано, уже к концу первого десятилетия нового века. И определялась она особым «слухом», способностью ощутить температуру слова, уловить «густой лад речи» своих современников (например, В. Личутина), вернуть смысл «простым! человеческим! ясным! (обратите внимание на графику. — Н. Ц.) Словам! Прилепинские герои по-особому, например, способны произнести «теплое» «спаси... бо...». Графическая фиксация уникального звучания привычного слова становится напоминанием об этимологии, скрывающей забытые современным человеком глубинные смыслы этикетной формулы. Также нельзя не заметить, что огромную смысловую нагрузку имеет у З. Прилепина повествовательная интонация — неторопливая, всегда раз-

¹ URL: <http://www.zaharprilepin.ru> (официальный сайт писателя).

меренная, при любых условиях сохраняющая привязанность к эпическому ритму вечной жизни. У него все живое и живет: «Деревня кривится заборами, цветет лопухами, размахивает вывешанным на веревки бельем»¹. В конце мистического рассказа «Смертная деревня» смятение героев улетучивается, как только «из-под зубов» «брызнуло живым» надкусанное яблоко (с. 521).

В 2014 году З. Прилепин опубликовал, словно в продолжение, развитие распутинско-астафьевской литературной программы, свой главный на сегодняшний день роман «Обитель».

Можно предположить, что толкование собственной сверхзадачи Прилепин вложил в уста отца Иоанна, одного из основных персонажей «Обители»: «Если Господь показывает тебе весь этот непорядок — значит, он хочет пробудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце»². Значительность создаваемой З. Прилепиным картины русского мира, видимо, обусловлена распутинским (см. «Мой манифест») видением пути национального спасения — восстановлением порядка в человеческих сердцах: «Ты не согрешил сегодня — Русь устояла» (с. 185).

Масштабность литературного опыта З. Прилепина, за которым идет его литературное поколение, во многом определяется тем, что система эстетических координат, в которой он работает, транслируемые им представления о мире и человеке соответствуют классической литературной традиции. Именно в этом русле рождается новая литература со старой сверхзадачей — нацеленностью на создание текста, отражающем действительную реальность жизни в факте, событии, в судьбе персонажа, постижение которых заставляет автора и читателя «узнавать в себе родное»³.

¹ Прилепин З. Дорога в декабре. М.: АСТ, 2013. С. 363.

² Прилепин З. Обитель. Роман. М.: АСТ, 2014. С. 168.

³ Плеханова И. И. Валентин Распутин и Александр Вампилов. Диалог художественных систем. Иркутск: ИГУ, 2016. С. 325.

Роман Захара Прилепина «Обитель»

Роман З. Прилепина «Обитель» (2014) — произведение очевидно этапное, дающее возможность утверждать, что появился прозаик, способный создать на историческом сугубо документальном материале художественное исследование исключительно хрупкого в силу его изначальной подчиненности идее святости русского мира, непостижимого, предельно закрытого для «чужих» характера русского человека.

Моделью русского мира в XX веке, по Прилепину, стали Соловки — архипелаг в пространстве Беломорья, где весной 1920 года одновременно с установлением Советской власти началось размещение лагеря особого назначения (СЛОН). Написано о Соловках немало. Из общеизвестного — очерк М. Горького «Соловки», «Погружение в тьму» А. Волкова, «Неугасимая лампада» Б. Ширяева. О Соловецком лагере оставили воспоминания бывшие его узники П. Флоренский, А. В. Розанов, А. Клиnger, Д. Лихачев, наконец, четыре года проведший на архипелаге и строительстве Беломорканала Н. Анциферов. И вот первая странность — писатель, заявивший на первых страницах романа о том, что его задача следовать задокументированной исторической правде, не оставляет в своей «Обители» почти никого из этой славной плеяды, из тех, кого «запросто не встретить на улицах Москвы и Петрограда» (с. 43). История вторгается в художественное пространство романа мимолетным упоминанием «бывшего повара Льва Троцкого», профессора Императорской академии художеств Бразе (с. 62)¹, начальника лагеря Ногтева, да бесспорным наличием прототипа Федора Эйхманиса Теодорса Эйхманса — латышского стрелка, первого коменданта СЛОНа. Такое ощущение, что писатель сознательно исключает из поля зрения тех, кто мог претендовать на разрушение единства интересующего его пространства, постижение которого стало судьбой молодого москвича Артема Горяинова. Основания для выбора именно этого персонажа в качестве ключевого

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Прилепин З. Обитель*. Роман. М.: АСТ, 2014, — с указанием страниц в скобках.

зафиксированы в семантике его имени: «невредимый, здоровый, здравый»¹.

Особую художественную нагрузку в первой книге несет сакральный образ Соловецкого архипелага, формировавшегося в национальном культурном сознании на протяжении пяти веков. Основные географические доминанты этого пространства воспроизведены в романе достаточно точно, их названия вполне соотносимы с современным «туристическим» представлением о мистическом северном архипелаге: Филиппова пустынь, Секирная гора, Савватиевский скит, озеро Красное, Никольские ворота, Преображенский собор, бухта Благополучия, канал, соединяющий Данилово озеро с Порт-озером. Правда, храм святого Онуфрия на погосте уже не единственный действующий на островах, да озеру Трудовому вернули историческое имя — Святое. Хотя градация этих историко-культурных символов в романе не «музейная». Она соотносится с режимной жизнью и производственными задачами пятнадцати соловецких рот. Самая страшная, одиннадцатая — это располагавшийся на Секирке у Свято-Вознесенского скита мужской карцер, факт существования которого затмевал в сознании главного героя удивление, вызванное новостью о проведении спартакиады, об открытии музея иконописи, библиотеки, школы, театра, об издании журнала, работе радиоузла, пушхоза, типографии, смолокурни, лесопилки, электростанции, железной дороги, метео- и биостанции, о процветании питомника лиственниц и хвойных деревьев, розария...

Но уникальность создаваемого художником образа мира даже не в этом. Любое романное пространство предлагает редуцированный образ реальности. Главное — направление, смысл этой редукции. Читатель «Обители» очень скоро понимает, что важнее всего в этом романе предлагаемая художником концепция мира — свод законов, по которым осуществляется предлагаемый образ мира, создаются описания, располагаются предметы и выделяются признаки ключевых объектов². Эти законы

¹ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З. Рыжкова Л. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 66.

² Фарина Е. Введение в литературоведение. СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 26–36.

определяют характер художественной, текстовой репрезентации авторского видения русского мира, заставляют художника в первой книге отодвинуть на дальний план событийный компонент повествования, задают не только конституциональные характеристики времени, но и «аскетизм», системность предметного заполнения художественного пространства.

Первое, на что обращаешь внимание, — соловецкие пейзажи Прилепина. Современные путеводители называют в числе главных достопримечательностей Соловков «удивительную северную природу... архипелага»¹. Рекламные фотографии прежде всего презентуют леса, неподвижную водную гладь, картинно покойное закатное солнце, сказочных животных и птиц, таинственные островные каменные лабиринты. Отец Павел Флоренский писал своим близким: «Краски неба — самое красивое, что есть на Соловках»². По сути, это одна из наиболее распространенных аранжировок вечной мелодии архипелага, которую попытались угадать первые насельники монастыря, открывшие великие просторы Русского Севера для воплощения идеи святости.

Пейзажи «Обители» принципиально иные: «сумрачные» с почти всегда «тихими», как «вымершими лесами». «Здесь и цветы весной не пахли, и деревья осенью» (с. 409). И бесконечными казались героям «рассатанившиеся» (с. 405) «белого цвета» дожди, «тяжелые», «сумрачные», «бешеные» (с. 436) и «колкие» (с. 16) ветры. Даже солнце, традиционно олицетворяющее для православного человека волю Бога и возможности ее осуществления, им виделось словно «замешанным на свете фонарей» (с. 223), передвигавшимся по какой-то странной, непривычной, алогичной траектории, разрушавшей представление о начале и завершении этого движения. Пейзажной доминантой, как и Флоренскому, Прилепину видится соловецкое небо. Но у Прилепина оно иное: неостановимо вращающееся из-за стремительно плывущих по нему разноцветных, розовых и фиолетовых пенящихся облаков, «объемное», будто бы

¹ Монах Онуфрий (Поречный). Соловки. Иллюстрированный путеводитель. Соловецкий мужской монастырь, 2010. С. 3.

² Флоренский П. Письма с Дальнего Востока и Соловков. М.: Мысль, 1998. С. 128.

«засасывающее в себя все запахи» (с. 409), мутное во время частых штормов. Писателю удается сделать почти невозможное — его пейзажи внутренне оживают. И обедненность соловецкой природы, уничтожаемой дисгармонизирующей природные связи деятельностью человеческого сообщества, заставляет Василия Петровича произнести страшные слова: «Вокруг вас — какофония! Какофония и белибердовые сказки» (с. 394).

Наиболее значительным знаком случившихся превращений в романе становится образ чайки. Со времен Чехова этот образ соотносится с постоянно обновляющейся, как сказал бы Ю. Лотман, «коренной конструктивной идеей» русской культуры. В советское время в многочисленных шлягерах чайка всего лишь напоминала о безграничных морских просторах — ключевом компоненте романтического семантического поля свободы. Герой Прилепина не сразу, но все же вспоминает в театре о восхождении образа чайки к одному из символов русской классики. Но на прилепинских Соловках, в прилепинской аранжировке соловецкой мелодии чайка — «поганая», «гадкая птица с ее жадным, бабским, хамским характером» (с. 409). «Эта тварь», разучившаяся охотиться, питавшаяся исключительно на помойках, промышлявшая воровством и грабежом. Чайки «орут», «вопят», издают «отвратительные звуки» (с. 99), их опасаются, потому что они могут напасть, «клюнуть, скажем, в глаз так, чтоб глаза не стало» или «пробить клювом башку» (с. 64). Дважды повествователь отмечает фантастическое сходство: «Чекисты орали, как большие, мордастые и пьяные чайки» (с. 166); «Красноармейцы со своими собачьими лицами и вдавленными глазами. Как их было отличить? Проще было одну чайку отличить от другой» (с. 377).

Эти замечания заставляют задуматься о том, что в огромном природном мире произошла разбалансировка взаимоотношений всех его частей, компонентов, разбалансировка, породившая образ «ада». В создании этого впечатления видится смысл исследования соловецкой копии русского мира, масштаб и детальные характеристики которой позволяют приблизиться к высшей реальности, преодолевая ее мозаичность. Для Эйхманиса Соловки — огромное производство, позволяющее экспериментально решать жизненно необходимые задачи. Для бывшего белого офицера Бурцева, наоборот, трагическое «отражение

России, где все, как в увеличительном стекле» (с. 58). Центральный персонаж передает придуманную вечно философствующим Мезерницким метафору, обнажающую сущность уникального пространства: «Просто шубу носят подкладкой наверх теперь! Это и есть Соловки!» (с. 230). Но резюмирует все эти впечатления умудренный опытом Василий Петрович: «...это не лаборатория. И не ад. Это цирк в аду», гигантская фантазмагория — безбрежный мир, раскинувшийся под тяжелым и близким небом, напоенный «ощущением присутствия врагов» (с. 118), опасности, тоской, чувствами, которые провоцируются и поддерживаются не куликами, гагарами, куропатками, рябчиками, дроздами, синицами, дятлами, которых, по утверждению специалистов, на Соловках предостаточно, но отвратительными чайками.

Писатель прекрасно знает, что в действительности Соловецкий архипелаг состоит из ста чрезвычайно разнообразных по природным и историческим характеристикам территорий. Но повествователь игнорирует это разнообразие, конечность, ограниченность соловецких территорий (см. описание финальной попытки побега центральных персонажей во второй книге), потому что становится исполнителем сверхзадачи, предполагающей выявление общих характеристик лагерного пространства, доминантой которого является выгоревшее тело соловецкого монастыря, в лучшие месяцы года затянутое маревом, «монастырская громада», подвергшаяся «ужасному разору», потерявшая «в объеме и весе» (с. 590, 18).

Уточняющими знаками «приостановившегося мира» (с. 572) лагерных Соловков, кроме мерзких чаек, видятся «болотистое сияние белой соловецкой ночи» (с. 81); «огромный валун, пахнущий водой, травой, огромным временем, заключенным внутри него» (с. 323); севернорусская рябина, дерево страданий, безрадостной жизни; не золотые, хотя и «обитые золотом», «красные кремлевские купола» (с. 375). Романный архипелаг почти забыл о существовании стеклянного фонаря на маяке, венчавшем главу храма на Секирке, как ключевом своем символе с момента заселения Соловков. Изображаемое писателем пространство, продуваемое «солеными сквозняками» (с. 416), в какой-то момент исторического бытия допустившее подмену своей высокой миссии, поглощенное безжизненной тишиной, покинуло

святость и красота. Но несмотря на то, что один из основных персонажей трагически констатирует исчезновение поэзии («нет больше никакой поэзии на свете» (с. 416), в тот момент, когда при постижении островного пространства главный герой добирается до сердца Соловков, кельи святителя Филиппа, до горы Фавор, в тексте возникают поэтизмы. Пусть оказался Артем в этом чрезвычайно важном для духовной истории России месте «без креста и без хвоста» (с. 371), гонимый страхом смерти, и не нашел в себе внутренних ресурсов для того, чтобы принять предложенную судьбой экзистенциальную защиту, но обитатели Секирки все же услышали колокольный звон. И узнали, поняли, приняли, что под многими слоями штукатурки монастырские каменные стены скрываются, как напоминание об изначальной миссии Соловков, лики святых. Батюшка Зиновий утверждает: «Они лежат под известкой, как трава и ягода под снегом... хранятся и ждут ... ждут своего часа» (с. 569).

В чем смысл созданного писателем трагического образа «приостановившегося» в результате подмены целеполагания русского мира? Можно предположить, что толкование собственной сверхзадачи Прилепин вложил в уста отца Иоанна: «Если Господь показывает тебе весь этот непорядок — значит, он хочет пробудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце» (с. 168). Масштабность и значительность созданной Прилепиным картины русского мира, видимо, обусловлена писательским видением пути национального спасения — восстановлением порядка в человеческих сердцах.

«Семь жизней» Захара Прилепина

Опубликовав роман «Обитель», З. Прилепин заставил современного читателя, настроенного в предшествующие десятилетия на презрительное отношение к высоким словам и задачам, принять его отказ от игровой нарочитости повествования, от снисходительности постмодернистов по отношению к своему читателю, принять его систему условностей и ограничений, преобразующих реальность, историческую и природную. «Обитель» стала неопровержимым доказательством справедливости метафоры, которой писатель несколько лет ранее завершил одно из своих литературно–критических эссе «Ночи нет. Нет». Роман укрепил надежду на то, что русская проза вырвалась из тупика, в который ее упорно в течение десятилетий загоняли постмодернисты, вышла «на свет», потому что «у нее нет другого выхода» (с. 39).

Но предположить следующий творческий поступок писателя было трудно. Перспективы могли быть подвергнуты серьезным сомнениям хотя бы из–за социальной позиции Прилепина, провоцировавшей увлечение публицистикой. И когда в 2016 году издательство АСТ выпустило «Семь жизней», сборник из 10 рассказов, подумалось, что, в лучшем случае, это просто передышка, пауза, неизбежная остановка на распутье при отсутствии четкого представления о направлении будущего движения. Наверное, вводила в заблуждение малая жанровая форма, к которой критики и учителя советуют обращаться обычно начинающим писателям, а зрелые художники прибегают при завершении литературной биографии. Но «Семь жизней», как отметила Г. Юзефович (18.03.2016), «планомерный обмен читательских ожиданий», хотя творческая манера З. Прилепина, зрелого мастера, не претерпела очевидных изменений и в этом тексте предъявлена со всей очевидностью. Иногда кажется, еще одна деталь и воображение от невыносимого напряжения начнет сопротивляться напору «небритого февральского сквозняка» (с. 8)¹, слоняющейся туда–сюда весенней погоды, чesавшей «спину о дома, садившейся в сугробы»

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Прилепин З. Семь жизней. М.: АСТ, 2016, — с указанием страниц в скобках.

(с. 26). И почти следом идеальное художественное чутье провоцирует использование принципиально иного изобразительного приема и появляется аскетичное: «Рюмка, сигарета, рюмка, сигарета, рюмка, рюмка, две сигареты подряд, начал танцевать со стриптизершей» (с. 31). Не обходится без блестящей, испускающей напряжение прилепинской самоиронии: «Организм вопил о пролангации медленного алкогольного суицида» (с. 32). «Значит, я не чудовище, раз мне чудовищно» (с. 41).

Но «Семь жизней» интересны не только как этап личной творческой биографии писателя, но как одно из самых значительных литературных событий года, уникальный факт литературной жизни, который в полной мере соответствует бахтинскому понимаю события как «озарения», ибо это «творческое деяние», в котором выразилась глубинная связь между «миром жизни и миром культуры»¹.

Когда-то Ю. Тынянов, размышляя о закономерностях литературной эволюции, написал, что сущность события/факта, определяющая возможность его влияния на литературный процесс, заключается в неустрашимом минимуме его признаков, в его «дифференциальных качествах» (Ю. Тынянов, 1929). Такого рода признаки с абсолютной очевидностью предьявлены в рассказе, завершающем этот сборник, — самом длинном, самом загадочном, самом значительном, состоящем из семи частей, каждая из которых могла бы претендовать на самостоятельность, ибо для обыденного сознания нет ничего общего в истории служения деревенского священника и в повествовании о фронтовых буднях офицера-ополченца, в почти лирическом описании одиночества успешного сорокалетнего «богача», заработавшего на домик на берегу океана, и в трагической самоиронии спившегося преподавателя литературы. Единство повествования с наивысшей очевидностью подчеркивается вполне традиционными хронотопическими маркерами, в которые Прилепину удалось вдохнуть новые жизненные смыслы. Так, в каждой новелле в разные моменты обязательно появляется замечание, что описываемые события, состояния происходят, случаются накануне зимы: ожидают зиму «молодцеватый»

¹ *Бибихин В. В.* Слово и событие. Писатель и литература. М.: Университет Дм. Пожарского, 2010. С. 68–69.

комвзвода ополченцев и пожелавший «остаться навеки без судьбы» (с. 225) алкоголик, мечтает «зимой купить себе велосипед» (с. 291) персонаж, выпавший «из географии головой вниз» (с. 228), однажды очнется от приближения ноября успешный, полный сил молодой прагматик (с. 237), далекой кажется весна батюшке (с. 245), предчувствует скорое наступление зимы повествователь — единственный персонаж ключевого, седьмого кольцевого сюжета. Причем, в зиму все готовятся или вынуждены перейти почти всегда из символического сезонного безвременья. И зима здесь — отнюдь не «мороз и солнце», но время окончательного замирания оплодотворяющей силы, время торжества холода над светлой силой солнечной теплоты. Более того, однажды уточняется время действия — февраль, в народных поверьях самый лютый зимний месяц. И единственное упоминание о возможном наступлении весны. Удивительным образом Прилепину удается возвратит читателя к допушкинской фактуре слова «зима», обозначающего время, когда может замереть и без того медленное течение жизни, когда предельно увеличивается дистанция между человеком и его окружением, когда человек может подойти почти вплотную к пределам жизни.

В ядерной зоне семантического поля, которое формируется вокруг существительного «зима», оказываются скупые и редкие, жестко разграниченные обозначения цветов и запахов. Общеизвестно, цвет в мировой общекультурной традиции семантизирован. С древности считалось, что «цветовая окраска таит в себе целебную силу». В Киево–Печерском патерике в рассказе о преподобном Алимпии Печерском говорится о целительном действии красок¹. В прилепинском тексте господствует цветовой контраст *черный — белый*, объединяющий цвета ахроматические. Сначала главный в этой паре цвет зимы — холодный, неплотный: *белые зубы, белые зеркала, белые краны, белая дверь, седой Дед, самый белый герой*. Несколько раз упоминается *белая «Волга»*, которая в двух заключительных частях, посвященных Деду и сельскому батюшке, обретает *чёрную пару, пожившую и пахучую* (с. 242), облеченную инфернально–смертельным

¹ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято–Введенская Оптина пустынь, 2001. С. 223.

ореолом. Эксплуатируемый писателем контраст превращается в единый символ исчезновения не поддающегося рациональному объяснению воздействия духовной энергии цвета, т. к. «применительно к белому, черному или серому можно говорить лишь о различиях в степени светлоты»¹. Традиционно *черный* выражает связь с будущим временем и непознаваемым, поэтому финальное вытеснение *белого* превращается в знак завершения какого-то масштабного жизненного цикла², что вполне резонирует с тем образом времени и пространства, ради которого и был создан ключевой для анализируемого текста художественный концепт, вызывающий ассоциации с древними языческими преданиями, записанными А. Афанасьевым: «Перед кончиною вселенной настанет зима и нестерпимый холод, подуют суровые ветры и солнце потеряет силу своего благодетельного влияния на природу»³.

Вторым хронотопическим маркером в этом произведении Прилепина становятся запахи — мощнейшее средство выражения физиологического состояния мира, интенсивности бытия, эксплуатируемое со времен Пушкина средство передачи человеческого мироощущения. Парадоксально, но очень убедительно в отношении к прилепинскому тексту звучит идея А. И. Костяева: «Время, осмысленное в запахах, есть часть времени, существующего независимо от человека»⁴. Время, образ которого создает З. Прилепин, отчетливо обнаруживает себя в двух запахах: в невыводимом *кислом, пропитывающем всего тебя, всю твою одежду, всю твою комнату* (с. 226) или в парном запахе *недельного перегара*, от которого *небольшая птица рискует ослепнуть* (с. 43). Каждый из этих запахов может превратиться в *смад* (с. 59), напоминающий о неумолимом присутствии смерти. Художественный смысл этих хронотопических маркеров опять подчиняется единству замысла: это уничтожающие достоинство и волю человека знаки деградации, запахи

¹ Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Цвет и названия цвета в русском языке. М.: КомКнига, 2005. С. 81.

² Серов Н. Символика цвета. СПб.: Страта, 2015. С. 68.

³ Афанасьев А. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии М.: Индрик, 1996. С. 185–186.

⁴ Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы. М.: Либроком, 2014. С. 7.

замкнутого пространства, избавиться от которых можно попробовать только с помощью отрезвляющей *ледяной воды* (с. 59).

Для формализации целостности текста писатель использует технику, навевающие воспоминания о поэтике постмодернизма. Шесть основных сюжетов в сильной позиции лишает красной строки, композиционного знака, демонстрирующего логическое разделение текста на части, объединенные мыслью, темой, развитием сюжета. Визуальные скрепы, которые с предельной частотностью сегодня используется для трансляции целостности медийного гипертекст, и в данном случае фиксируют сюжетное единство. А Прилепин все усложняет, эффективность этих текстовых элементов может усиливаться редкой формой повтора, способной диалогизировать повествование: «...и создается такой звук, словно одна птица уговаривает другую птицу (высказывание повествователя).

Не надо меня уговаривать (реплика персонажа).

Все решения приходят сами» (с. 238).

Все это провоцирует восприятие повествования как бесконечного сна о жизни, в котором «*без ива*» одна полная статика зарисовка неторопливо сменяет другую (с. 248), усиливая тяжелое ощущение пограничности современного бытия, почти утратившего способность к динамике, усиливается. Но писатель классического типа должен найти возможность, основания для преодоления ощущения безысходности. И Прилепин отвечает этим ожиданиям. Трагизм созданной картины бытия снимается последним, седьмым, кольцевым почти мистическим сюжетом, посвященным «неслучившейся», «несбывшейся» (с. 249) жизни, которая также замерла в предошущении зимы и фиксируется только в почти иллюзорном речном отражении. А хрупкая водная поверхность ассоциируется с зеркальной выпуклостью старорусской речушки, на берегах которой великим Достоевским был написан самый таинственный роман о русском человеке.

Ассоциация эта кажется запрограммированной. Очевидно, что для Прилепина после «Обители» вполне естественно и логично, несмотря на почти чеховскую малолюдность его рассказов, и в этом случае единственным сюжетообразующим принципом становится принцип Протагора «Человек — мера всех вещей». Герои рассказов — люди, которые чаще всего

никого и ничего не представляют, только самих себя, но о себе они почти ничего не знают. Именно поэтому у большинства из них нет имен, которые обычно выполняют в художественном тексте функцию опознавательного ярлыка. У значительной части персонажей только прозвища, семантика которых ассоциативна. Ни имя, ни прозвище чаще всего не являются показателями включенности в определенную человеческую общность. З. Прилепин почти не создает развернутых портретных описаний, нет ни одной предыстории, только сны и ощущения. Страшное ощущение *отрешенности, сиротства* (с. 224, 233), желание *остаться без судьбы* (с. 225), стремление *стать ничем* (с. 226), намерение *выпасть из географии годовой вниз* (с. 228). Все это знакомо *счастливым и мертвым* (с. 227), внутри которых уже не живут «серебро и радость»? (с. 200). Как создается такой человек? Куда он смотрит? Вперед и вверх? Или только *косится по сторонам?* (с. 19). Эти вопросы мучают повествователя, поиск ответа на них связан с авторской сверхзадачей — с выявлением ценностного статуса современного человека, который уходит от соприкосновений с природой, не нуждается во взаимодействии с обществом, утрачивает любые нравственные притязания, в том числе потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена его жизнь и представление о любви как чистой идее...

Но «...все оттенки смысла / Умное число передает»¹. В заголовке смысловой доминантой становится число «семь», обладающее мифологической семантикой. В народном сознании это магическое число надежды на счастье, обладающее положительно оценочными коннотациями. В сознании православных христиан эти коннотации усиливаются соотносением с представлением о семи золотых светильниках небесного храма, явившегося св. Иоанну Богослову в Откровении, о семи Таинствах, охватывающих жизнь человека от рождения до смерти, о семи скорбях девы Марии, о семи дарах Святого духа, высшим из которых является дар Любви.

Это, наверное, основной знак надежды в повествовании — предостережении. Захар Прилепин почувствовал линию границы —

¹ Гумилев Н. С. Слово // Строфы века / сост. Е. А. Евтушенко. М.; Минск: Полифакт, 1995. С. 259.

критический предел существования замершего черно–белого пространства, заполненного запахами тлена и угасания, населенного людьми, уходящими от соприкосновений с природой, не нуждающимися во взаимодействии с обществом, утратившими нравственные притязания, представление о любви как чистой идее, потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена жизнь человеческая. Но на этом ощущении закончился русский литературный постмодернизм. «Сильные идут дальше» (название одного из рассказов В. Шукшина), и на пределе ищут человека, который все еще не утратил связь с родителями, память которого продолжается пусть и во сне. Направление этого литературного поиска соответствует самой насущной потребности сегодняшней жизни, художественная форма — высоте и сложности огромного опыта национальной словесности, ведь, как когда–то писал Ю. Тынянов, «вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых примеров, в их новом конструктивном значении»¹. Это и есть основания для признания литературного текста событием, то есть фактом, свидетельствующим о том, что в литературе происходит «эволюционная смена» (выражение Ю. Тынянова).

¹ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 12.

«Минус» Романа Сенчина

Повесть Романа Сенчина (р. 1971) «Минус» появилась в журнале «Знамя» (№ 8) в 2001 году. В следующем 2002 году она вышла отдельной книгой в издательстве «Эксмо»¹. В предисловии к этому изданию известный критик Наталья Иванова уже отмечала элементы автобиографизма. Она писала: «В прозе Сенчина имя и фамилия одного из героев (а в "минусе" — героя — повествователя) совпадают с именем и фамилией автора: его называют Романычем, Сэном и т. д.»². По словам критика, Сенчин «как бы подает знак читателю: я не выдумываю, я — оперирую на самом себе». Потому в тексте повести «всё подлинное», «заверенное моей [его] личной подписью». Сенчин «пристально, почти фотографически» фиксирует мельчайшие «детали и подробности времени. Причем, как удастся разглядеть Н. Ивановой, это время 1990–х, «странный исторический фундамент» времени настоящего, «историческая толща времени».

Действительно, главного героя повести зовут Роман и фамилия его Сенчин (в тексте чаще приводится ее сокращение, «кликуха» центрального персонажа — «Сэн»³. Таким образом, Сенчин изначально «уравнивает» два хронотопа: хронотоп биографический — героя Романа Сенчина и хронотоп эпический — повествователя (автора) Романа Сенчина. Прозаик с первых страниц автопсихологической повести сближает время биографическое и время эпическое, хотя, как ясно, полного слияния хронотопа биографического и эпического не происходит. Но подобная установка автора — нарратора привносит в текст иллюзию автобиографического повествования, которое действительно

¹ Сенчин Р. Минус. М.: Эксмо, 2002. Позже написаны повести «Нубук» и «Вперед и вверх на севших батарейках», которые были определены писателем как «маленькая трилогия» автобиографического плана. См. об этом подробнее: Богданова О. В., Ван Ц. Стратегии автобиографической наррации в современной русской прозе. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. 145 с.

² Иванова Н. Без слез // Все о Сенчине. В лабиринте критики. М.: Лит. Россия, 2013. С. 105.

³ Здесь и далее цитаты из повести Сенчина приводятся по изд.: Сенчин Р. Минус. М.: Эксмо, 2002, — с указанием страниц в скобках.

(права Н. Иванова) придает тексту большой накал искренности, почти «исповедальность», достоверность.

Намеренно вынесенный в заголовок город–минус — удачная метафора, которую находит Сенчин на основе реального Минусинска, биографическому топосу он придает черты типичности и, следовательно, эпичности. Топос героя (героя–участника событий) и топос повествователя (автора, который наблюдает за событиями) оказываются максимально сближены, сведены к единому локусу.

Пространственные ориентиры в тексте Сенчина не ограничены только Минусинском. Помимо родного Кызыла, свои следы главный герой оставляет и в Абакане, где он навещает местных ребят, и в деревне, где решили жить родители героя после переезда и куда герой раз в неделю приезжает помочь в хозяйственных делах. Но географическая карта перемещений героя в повести все–таки скудна и весьма ограничена: это Минусинск, деревня Захолмово, расположенная в пятидесяти километрах от Минусинска, и недалеко расположенный Саяногорск, куда театральная группа приглашена на гастроли (ежегодно приглашается). Своеобразный «минусинский треугольник» словно бы затягивает персонажа, все глубже и глубже погружая его в быт («болото») скучной (по–чеховски) провинции. Если сохранившийся в воспоминаниях героя Кызыл, где прежде жила семья героя Сенчина, — это столица Тувы, город–центр, город–движение, город–развлечение, то Минусинск — действительно Минус, где всё (в сравнении с Кызылом) в минусе: жизнь, активность, увлечения, друзья, книги, музыка. «Темп жизни Минусинска — вялый и натужный, как кровь в старческих венах; в Кызыле же, как в большинстве молодых столичных городов, он быстрый, легкий, свободный. Люди в Минусинске оказались инертнее, все здесь делается с трудом, со скрипом; мне теперь не хватает близкой быстрой реки, жаркого сухого солнца летом и мертвой, без неожиданных оттепелей зимы; той неугомной молодежи, что до старости носится с фантастически грандиозными идеями выпускать какие–то альманахи, играть рок–н–ролл, читающей между стопками водки свои стишки со смешной и симпатичной значительностью, словно читают лучшие стихи, созданные человечеством. Здесь, в Минусинске, ничего этого нет...» (с. 35).

Период времени, избранный Сенчиным для художественной рефлексии — начало 1990-х, а внутри него избран лишь короткий период перед двадцать пятым днем рождения героя — несколько недель с поздней осени до ранней зимы. Отрезок времени избран художником неслучайно: Сенчин остановился на самых темных (в природном смысле) неделях года, которые, без сомнения, накладывают свой отпечаток на настроение (и самочувствие) персонажей повести. «...на улице совсем темно и безлюдно...» (с. 96).

Главный герой повествования Роман Сенчин — чернорабочий, монтировщик сцены в местном провинциальном театре. Примечательно, что писатель, реальный Сенчин, действительно работал в Минусинском театре, занимался монтажом декораций к спектаклям. Но и в данном случае художественное сознание прозаика позволяет Сенчину преодолеть конкретику реальных событий, увидеть за ними некое символизирующее начало, разглядеть театральность, ненастоящность самой жизни (в частности жизни автопсихологического героя). Принципиально важно, что герой — не актер, а реквизитор — писатель намеренно создавал образ *обыкновенного* героя, создавал его таким, как все, таким, как многие. У героя Сенчина все «как у всех». Его отличает от «середнячков» только одно — умение наблюдать и подмечать важное.

Метафора жизнь—театр знакома литературе еще со времен Шекспира: «Весь мир театр, а люди в нем актеры...» (с. 123). Эта метафора красной нитью проходит по произведениям мировой литературы: от «Театра» Мюссе до «Гамлета» Пастернака. Но Сенчин уже знакомую и привычную метафору—сравнение словно бы переводит на профессиональный уровень, реализует ее через профессию: его герой монтирует декорации, наблюдает за актерами, живет в театре, воспринимает жизнь через декорации театра, постигает сущность актерства в обычной жизни и на сцене (как было сказано выше, он умеет наблюдать и анализировать).

Для писателя концептуально значимо, что среда обитания автопсихологического героя — не авансцена, а арьерсцена, не дом и квартира, а общежитие (причем не театральное, а общежитие мебельной фабрики). Другими словами — закулисы, «задник». Высокая тема искусства «снижается» Сенчиным,

доводится до уплощения. Читатель–зритель (благодаря точке зрения автопсихологического героя) смотрит на сцену не из зала, но из–за декораций. То есть, условно говоря, не жизнь проникает в театр, а театр пронзает реальность жизни, наделяя ее чертами игры, подделки, масочности, декораций.

С одной стороны, герой повести понимает, что театр — это игра и ненастоящность: «Женщины превратились в дам, на них пышные, яркие наряды, будничные лица разукрашены толстым слоем грима. Мужчины тоже преобразились: поджарые похожи на задорных хохлатых петушков, полные — на солидных пингвинов. Фраки делают их нелепыми и смешными и в то же время притягательными для глаз, и, что ни говори, по сравнению со свитерами, тертыми джинсами, спортивными шапочками, что носят они в реальной жизни, — фраки и прочие подобные вещи очень их облагораживают» (с. 114).

С другой стороны — автогерой подмечает, что для актеров (и для режиссера, и даже для костюмерш) театр — это жизнь. Их настоящая (= выдуманная) жизнь. «На сцене — придуманный мирок, фанерный, двухчасовой. Но актеры именно сейчас по–настоящему и живут, прохаживаясь выразительно по определенным режиссером маршрутам, произнося внятно и с чувством заученные фразы, — заученные до такой степени, что кажутся актерам своими собственными, выталкиваемыми прямиком из сердца, — пытаются заразить своей игрой собравшихся в зале». Переодевшись в костюмы, актеры меняются: «Вместе с гримом и костюмами изменились их голоса и манеры...» (с. 97). Театр преображает актеров до неузнаваемости, уводит их в ино-реальность. Герои–актеры счастливы проживать каждый вечер эту «другую» жизнь, формируя иллюзию, что мир вокруг может быть прекрасным.

Кажется, герой циничен и иронизирует по поводу жизни–театра, он прекрасно осознает, что «на сцене — придуманный мирок»: «Заразить, чтобы потом показать: а это была лишь игра, это все — просто обман, пора плюхнуться обратно в реальное...» (с. 129). Но он же подмечает и другое: зрительный зал маленького провинциального театра, играющий свой 116–й сезон в этом мрачном и скучном Минусинске, каждый день полон. «Театр старый, с традициями и историей, как и всё в этом городе. Фойе украшают несколько стендов с истрескавшимися, выцветшими

фотографиями, ветхими афишами (некоторые — вековой давности), пожелтевшими рецензиями из местных газет.

В «вечно сонном» и «закишем» Минусинске, городе–Минусе, Сенчин (герой и автор) умеет разглядеть атмосферу желания другой жизни, пусть не настоящей, но прекрасной, краткой и доступной.

Персонаж Сенчина видит, что и за пределами большой сцены театр не исчезает, влияние театра всеохватно, театральность пронизывает всю жизнь. Так, примечательно, что с началом спектакля на основной сцене за ее кулисами начинается разыгрываться другой «спектакль». Сенчин–повествователь тонко подмечает подобие «там и здесь» и выстраивает не замеченную критиками параллель: если в пределах основной сцены играют «дворянский пикничок», то за сценой рабочие–монтировщики разыгрывают свой — «пролетарский» «пикник». Рабочие «задника» сцены сбрасываются «вскладчину» на дешевый портвейн «цыганку» и собирают вокруг него всех декораторов и закулисных служащих: бригадира Вадима, Леху, Димона, Андрию, Ромыча, Серегу–декоратора, Олю–костюмершу и др. «Мы сидим в одной из гримерок за накрытым столом...» Две сюжетные линии развиваются практически одновременно и заведомо параллельно. Жизнь–театр, как показывает Сенчин, охватывает все слои общества: и театралов, и людей, далеких от них, и артистов, и чернорабочих. Театральность (в самом широком смысле) пронизывает и сцену (жизни), и ее закулисье. «Театр <...> опутывает словно сеть...» (с. 141).

Более того, по Сенчину–герою, вся жизнь — не просто театр, сцена, подмостки, а сплошной балаган (вертеп) в духе старорусских ярмарок и базаров. Неслучайно в тексте повести Сенчина Торговый центр Минусинска есть центр сосредоточения всей жизни города, где можно не только купить любой товар, но и встретить того, кого ты долго не видел (даже родителей).

Если старые путеводители, которые попадают на глаза герою, главными доминантами старого Минусинска называют церковь, музей и театр, то теперь центр города–Минуса означен Торговым центром. «Центр старого города — Спасский собор, музей и театр, а центр нового — Торговый комплекс» (с. 141).

Сенчин намеренно соединяет рассказ о театре, в котором работает герой, с расположенным неподалеку от него Торговым

центром, попросту «толкучкой». Незаметно для читателя (специально не акцентируя и не педалируя эту тему) писатель напоминает о наступлении времени торгашей, времени купли и продажи всего и вся, о «рыночном времени» 1990–х. Как в предшествующих размышлениях сознание героя плотно занимал театр, позволяя писателю реализовать мотив «жизнь / театр», так теперь прозаик настраивает реципиента на восприятие образов нового времени — «жизнь / базар», «жизнь / толкучка», «жизнь / торжище».

По существу (почти незаметно) Сенчин исподволь реализует в тексте древнеримскую метафору Ювенала: «Хлеба и зрелищ!» (*лат.* Panem et circenses) — Торговый центр и Театр суть главные места–пристанница (художественно) ущербных жителей убогого Минус–города. И если позволить себе впрямую сравнить торг с театром Сенчин не может, то другое сопоставление: торг // киносериял — допустимо.

Наблюдательный герой замечает: «Многих продавцов–завсегдаев знаю в лицо. Они — как персонажи бесконечного сериала, мне известны их характеры, манера вести торговлю, их голоса. Наблюдая за ними, я заодно фантазирую, допридумываю то, чего не могу увидеть. <...> вот они получают с баз, со складов книги, косметику, коробки с бананами и морожеными окорочками, катят их на тележках, тащат в сумках. Десять–двенадцать процентов с продажи — довольно прилично. <...> Особенно ярко я представляю вечера этих людей. Их молчаливый ужин на кухоньке всей семьей. Едят сообща не ради семейного единения, а чтоб поровну распределить пищу...» (с. 149–150). Удовлетворение потребностей организма — главная цель жизни–торжища. По словам приятеля героя Лехи, «чтобы чувствовать себя человеком», необходимо только одно — «живых, нормальных бабок», то есть только денег, других условий счастья и благополучия нет¹.

В мире–рынке, мире–телесериале, как и в мире–театре, важен не только товар, но декорации и костюмы. Герой размышляет: «Кстати, неряшливо выглядеть — только отпугивать покупателя, поэтому надо стараться быть на уровне красочных

¹ Потому для одного из героев — Димона — работа могильщиком на кладбище — «престижное место».

пачек со стиральным порошком, приближаться к милovidным, ухоженным девушкам на мыльных обертках. Надо, короче, соответствовать товару...» (с. 116). Мерилом человеческих идеалов, поведения, образа становится товар.

Герой Сенчина не делает глобальных выводов, касающихся времени, он не анализирует возникающие в сознании подмены и параллели, он не судия, он «наблюдатель». Но для читателя выстроенные персонажем картины (театральные и торговые) существенны. Они помогают осознать понимание не Сенчиным – героем, но Сенчиным – писателем законов современного мира.

В предшествовавшей Сенчину русской литературе уверенно проводилась мысль, что «книга — источник знаний», что литература — нравственная опора общества. Однако в художественном мире героев Сенчина даже книга меняет свою роль и утрачивает некогда приписываемые ей функции.

Воспитанный в семье интеллигентов («Правда, в первом поколении», — как иронически уточняет Роман), учившийся по книжкам тому, «Что такое хорошо и что такое плохо», герой вырос подростком, которому «втемяшились в башку следующие афоризмы: "Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь", "Что припрячешь — потеряешь, что отдашь — вернется вновь!"» Роман вспоминает, что «тысячу раз слышал их от отца и мамы, пытался даже им следовать...» Герой сознается, что он «пытался быть честным, отзывчивым, добрым мальчиком»: «Знакомые семьи приятно поражались мне, радовались за моих родителей и ставили меня в пример своим хулиганистым сыновьям». Однако жизнь продемонстрировала герою, что «книга — ложь» (как «сказка — ложь»), что все написанное в ней — вымысел. О себе сегодняшнем персонаж говорит: «Я... за последние года три не осилил от начала до конца ни одной книги» (с. 87).

Современная литература, в представлении Сенчина – героя, стала иной, чем раньше. Она выстраивает в сознании читателей иные (чем прежде) идеалы. Так, в «общаге», где живет главный герой повествования, среди соседей – приятелей есть молодой человек по имени Паша. Павлик — увлеченный библиофил, страстный читатель. «Интеллигентный молодой человек с томиком Стивена Кинга...» Появляясь в комнате соседей

по общежитию, он непременно заводит разговор о прочитанной книге. Примечательно, что во время одного из застолий Паша подробно и страстно пересказывает содержание книги Мишеля Спорте «Адская троица». «Не слышали? Бестселлер» (с. 125).

Очевидно, что Сенчин, склонный в своих автобиографических (автопсихологических) текстах сохранять имена прототипов (свое, друзей, знакомых, даже бывших жен), в данном случае моделирует «текст в тексте», пишет «роман в романе». Его герой Павлик так подробно излагает содержание французского романа, что не только его сюжетная канва, но и позиция автора–француза оказываются четко прописанными в тексте и прокомментированными Павликом. Сенчин не ограничивается указанием на сюжетный ряд — он его подробно «воспроизводит» со слов Пашки.

«В общем там дело такое, — увлекается Павлик, начинает говорить торопливо и малоразборчиво. — Живут брат и сестра. Жан и Валери. Из средней семьи, родители у них такие... средние служащие. От зарплаты до зарплаты, короче. Жан, ну, хулиган, в общем, потрошит с друзьями тачки, Валери, наоборот, начинающая поэтесса, красавица. Записывается в школу эстетики. Но тут отец заболел, ушел с работы, денег нет, Валери приходится стать манекенщицей. Ну и тут она, так сказать, сталкивается с изнанкой красивой жизни. Всякие мерзотные крендели, рестораны, гудеж, извращения. А ей это не нравится, она мечтает о прекрасном, о стихах, о Париже. Действие происходит в каком–то маленьком городишке, ну типа нашего Мухосранска...» (с. 139).

Привлекает внимание то обстоятельство, что Паша едва ли не в точности воспроизводит атмосферу их собственной жизни: «средние служащие», «средняя семья», жизнь «от зарплаты до зарплаты». Он сам атмосферу французского городка сопоставляет с Минусинском (= Мухосранском). Детали романного мира французских героев оказываются подобны чертам того мира, в котором живут персонажи Сенчина в городе–Минусе. В ряду фабульных событий — обстановка в семье «всё хуже и хуже», драки, увольнение, любовники и любовницы, проблемы, уход из семьи, самоубийство одного из героев и другие «заморочки». И в итоге, по словам Пашки, у одного из персонажей зарождается идея, что он —

«один из тех избранных, кто выше остальных. Ну, типа, как Раскольников...» (с. 92–93).

Апелляция к роману Достоевского не мешает тому, что Павлик настойчиво подчеркивает, что «это все документальные факты, почти документальная книга». По его словам, философия героев Лорана и Валери проста для понимания: «что, мол, Франция гнилая страна, люди — жадные скоты, да и весь мир — говно». Восприятие Павликом французской книги (и ее художественной реальности) очень явно напоминает то, что происходит в его собственной жизни, в жизни его соседей по общежитию.

Искренний и восторженный интерес Павлика к иностранному роману позволяет судить о том, что герой всерьез заинтересован *идеями* текста. И суть идеи, которая его так увлекала — «... надо валить насосов и забирать у них башли», что в «переводе» со сленга означает: убивать толстосумов и отбирать у них деньги. Действительно, идея почти раскольниковская. И герои-французы так и поступают, они успешно осуществляют эту «оригинальную идею».

Введение в текст Сенчина столь подробной информации о современном «французском романе», несомненно, не случайно, в этом заключена особая художественная задача. Отсутствующий автор «автобиографического повествования», словно бы растворенный в образах героев (традиционный прием «смерти автора», почти по Р. Барту), как будто бы не обнаруживает и не обнажает в тексте Сенчина собственной точки зрения. Но введенный в текст повести романский «чужой» эпизод явно наводит на экспликацию собственной авторской позиции в повести, через ее видимое сходство с позицией француза: Сенчин-автор тоже «полностью за ребят». В текст Сенчина незаметно, посредством «французского» «претекста», привносится точка зрения «невидимого» создателя повести. Его «среднячки» почти в точности соответствуют пересказу Павлика и, как следствие, заслуживают сочувствия и понимания автора-Сенчина. Ибо, по словам Павлика, «само государство создано так, что толкает людей на преступления». И хотя эти слова произносит несколько наивный и подвыпивший герой Пашка, но почувствовать за ними солидарность автора не трудно.

Однако только экспликацией авторской позиции роль этого — важного в цепи событий повести — эпизода не исчерпывается.

«Претекст» актуализирует в «посттексте» сходные сюжетные перипетии: герои Сенчина вскоре и сами додумаются до того, как достичь справедливости в несправедливом мире. Причем на русском материале «французский образец» словно бы дублируется и удваивается.

«Роман в романе», да еще и роман «документальный» (как утверждает Павлик), бросает ответ на повествование Сенчина. Понятно, что сам Сенчин (прототип автобиографического героя) едва ли принимал участие в подобных прожектах, но важна позиция его центрального героя — он *готов* к преступлению и находит ему оправдание (только где-то глубоко в подсознании мелькнет мысль о неверии: «Мне же мало верится, что мы действительно решимся на дело...»). Художественное пространство города–Минуса активизирует в персонажах «минусы» их души и совести, особенно под воздействием еще одного «минуса», т. н. «минусы», спиртовой продукции местного производства.

Потому применительно к французскому роману, столь подробно изложенному Павликом, прозвучит вердикт: «Правильная, очень правильная книга!» И эта риторика отзовется как саркастический парафраз известных слов Ленина о книге М. Горького «Мать». А распространенным «крылатым выражением» для героев этого минус–мира станет не «Что такое хорошо и что такое плохо» по Маяковскому, а «Украл, выпил, в тюрьму — романтика!» по знаменитому фильму «Джентльмены удачи» (1971, реж. А. Серый).

Мир героев Сенчина «минусовой», грязный, безнравственный, преступный. Однако, опираясь на центральную метафору сенчинской повести «жизнь // театр», можно заметить, что театр в высоком смысле все–таки присутствует в тексте писателя. Уже говорилось о жизни–сцене актеров, о жизни–мечте зрителей. Да и сам молодой герой Ромыч только по роду занятий монтажник сцены, на самом деле и он готов податься в актеры (как он сообщает родителям): театр тоже манит его. Но, как выясняется в ходе повествования, он даже более чем актер, персонаж повести — поэт. «Пойми, я — поэт!» — восклицает герой в разговоре со своим соседом по общежитию Лехой. Этот мотив — *поэтический*, творческий — не будет развит Сенчиным–автором, но сама реплика героя примечательна. Где–то в душе он чувствует

себя поэтом, репрезентирует себя как поэта (хотя бы в своей душе). Потому, как он признается, ему нужна «живительная творческая сила». Другое дело, что двадцатипятилетний герой (и его приятели) ищет «живительную силу» на самом легком пути — через пьянство, через помутнение сознания, через бред и сон. Алкоголь (и «травка») помогает Ромычу (и его приятелям) преодолеть страх перед миром, сделать этот «мирок» не столь пугающим, переносимым и терпимым, приспособленным к обыденно непритязательному существованию — выживанию.

Герои Сенчина (не глупые по природе) и знают правду жизни — театра, и верят/не верят в нее. Герои Сенчина знают истинную цену жизни — театра и, тем не менее, тянутся к ней. Пьянство для них — способ стереть противоречия души и сознания, уничтожить границу между явью и сном.

Пьянство — самый распространенный и самый простой путь героев Сенчина преодолеть превратности жизни. Но пьянство не осмысливается Сенчиным как социальная проблема. Проблемы в пьянстве нет. Мир — минус так строен, что пьянство в нем — норма и обыденность. Однако пьянство прочно смыкается со сном, бредовым забытьем, искусственным успокоением. Сон в повести Сенчина — еще один доминантный мотив, который мощно пронизывает текст и который (как и театр, пьянство, обман) формирует мифический хронотоп ирреальности, псевдореальности. Герои Сенчина (вслед за героями В. Пелевина) готовы уснуть на годы (ср. с героем рассказа Пелевина «Спи» и др.). Только сон может сделать героя Ромку сильным и смелым, героем — «мачо», только во сне рядом с ним может оказаться рыжеволосая красавица с общежитского подоконника, предмет его любовных мечтаний.

Все герои Сенчина (как и главный автобиографический персонаж) с готовностью входят в ирреальность, чтобы уйти от реальной жизни, отгородиться от ее проблем. И эта запредельная реальность, как показывает Сенчин, практически не дифференцирует бред и мечту. Последние в минус — мире существуют на равных правах.

Установка Сенчина — писателя через нелицеприятное «самокопание» автоперсонажа обретает характер допустимой достоверности и, как следствие, обобщающий (типизирующий) характер. По мнению прозаика (и его героя), каждый современный

человек — «средняк», каждый (во всяком случае в его прозе) есть порождение «провинции» (и провинции духа, несомненно), существо малоактивное и умеющее приспособливаться к любым условиям жизни («как насекомое»), каким бы узким жизненное пространство вокруг него ни оказалось. Потому для главного героя — у Сенчина *типического* героя — характерна «усредняющая» установка: «...когда нормально — это и есть хорошо...» NB: не вполне так, как у Владимира Сорокина в «Норме», но в тексте Сенчина различима примерно та же современная («новореалистическая») установка — норма и есть счастье, норма и представляет собой суть жизни, норма не опасна и спасительна.

Авторская нейтральность в отношении к герою проявляется прежде всего в том, что как герой не судит себя (строго не судит), так и автор не эксплицирует собственную позицию, авторскую аксиологию, отношение к поступку и поведению персонажа. Сенчин формирует такой стиль повествования, когда ни отбор фактов, ни образ центрального героя, ни художественный пафос не выдают авторского отношения к происходящему: автор словно бы соблюдает нейтралитет, и тем самым как бы дает возможность читателю самому дать оценку происходящему, без чужого и чуждого влияния сложить мнение о герое. Л. Теракопян: «Сенчин не судит своих героев»¹.

Авторская объективность и нейтральность в повести Сенчина, несомненно, мнимые и иллюзорные. Автор сознательно скрывает собственную аксиологию, чтобы сосредоточить внимание исключительно на герое, на его субъективной объективности. Герой старается быть честным с самим собой и таковым предстать перед читателем — реципиентом, но воспринимающему субъекту понятно, что в ядре персонажной объективности неизбежно доминирует субъективность. Однако автор сознательно допускает это «несоответствие» — ему необходимо как можно более приближенно показать «внутреннего героя» и попытаться понять, есть ли в сердцевине героя потенция выхода из минуса жизни (или нет), есть ли у персонажа «обратная» перспектива.

Именно объективность в саморепрезентации героя и становится условием (или предпосылкой) поиска (возможности

¹ Теракопян Л. На краю: Роман Сенчин и его герои // Дружба народов. 2005. № 3. С. 171.

поиска) персонажем жизни другой, смысла иного, чем только выпить и заснуть, откликнуться на позывы плоти. Герой–недельник в окружающей жизни сохраняет способность быть деятельным внутри, на уровне сознания, на уровне мечты (то есть, на наш взгляд, может быть определен как современный Обломов, хотя и в присущем «новому реализму» этико–эстетическом «минусе»).

Однако в условиях так называемого «нового реализма» (в рамках которого развивается проза Сенчина) вряд ли можно было бы ожидать, что герой изменится. Этого в повести Сенчина не происходит. Героя «ноги механически тащат дальше, дальше по тыщу раз хоженному тротуару», он идет «привычной дорогой выполнять привычный набор операций». В финале повести герой Роман Сенчин остается все тем же чернорабочим театра, монтировщиком сцены. Но теперь последнее словосочетание — «монтировщик сцены» — прочитывается уже иначе, чем в начале повествования: остается пусть и слабая, но все–таки надежда, что внутренне недовольный собой герой сумеет смонтировать новую сцену собственной жизни. И даже если этого не происходит в рамках повести «Минус», важно, что психологизм прозы Сенчина ориентирует его героя на поиски *иной* жизни.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. «Перечитываем заново...»

Первое послевоенное десятилетие: «И нет иного прошлого...»	8
«Абрамов был впереди своего времени...»	16
«Заговорил на вечном языке...»: этико–философские представления традиционалиста Ф. Абрамова	24
Традиционная проза II половины XX века как воплощение абрамовской концепции	30

Глава 2. Прозаики–«деревенщики» в постижении смысла национального бытия

Социальный пафос литературных опытов В. М. Шукшина	43
Региональное и национальное в прозе «деревенщиков» Ф. Абрамова и В. Распутина	49
Аксиология «малой прозы» «деревенщиков»–сибиряков	60
«Деревенский Сименон» В. Липатова: движение по вертикали	83

Глава 3. «Военная проза» 1960–1980–гг.: победы и поражения

Истоки и тенденции «военной прозы»	98
Виктор Астафьев и Евгений Носов: эпистолярный диалог о «военной прозе»	106
«Пастух и пастушка» Виктора Астафьева	113

Глава 4. «Городские» прозаики в поисках жанра, героя, смысла бытия

Повесть Юрия Трифонова «Обмен»: экзистенциальные мотивы	128
«Пятьдесят лет в раю» Руслана Киреева: документ в автобиографическом повествовании	139
«Жизнь негодяя» Вячеслава Пьецуха: «иронический авангард»	151

Глава 5. Лагерная проза: запретные горизонты

«Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына: общее и народное	160
«Колымские рассказы» В. Шаламова: исключительное и личное	168
«Верный Руслан» Георгия Владимова: людское и собачье	176
«Ночной дозор» Михаила Кураева: тенденции абсурдизации	185
Лагерная проза рубежа веков: С. Довлатов и В. Пелевин	210

Глава 6. Исторические аспекты «темы о России»

Историческая романистика нового времени	219
«Государи Московские» Дмитрия Балашова: панорама Древней Руси	221
«Я пришел дать вам волю...» Василия Шукшина: историческое и современное	230
«Искушение» Василия Лебедева: национальное и государственное	245

Глава 7. Литературный «неформат»

Леонид Бородин в поисках «третьей правды»	261
---	-----

Глава 8. Терцевская концепция развития литературы

«Что такое социалистический реализм» А. Синявского–Терца	280
Постмодернизм в контексте русской литературы 1960–х — 2010–х гг.	300
«Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева: претекст русского постмодернизма	314

Глава 9. Современная литературная ситуация

«Лицом к лицу...»	333
Роман Захара Прилепина «Обитель»	343
«Семь жизней» Захара Прилепина	349
«Минус» Романа Сенчина	356

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЛТЕЙЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

в Санкт-Петербурге:

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ»
Санкт-Петербург, Литейный пр., 57 (с 10:00 до 22:00)
8 (812) 273 50 53 www.podpisnie.ru
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ВСЕ СВОБОДНЫ»
Санкт-Петербург, ул. Некрасова, 23 (с 12:00 до 22:00)
8 (911) 977 40 47 www.vse-svobodny.com
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «КНИЖНАЯ ЛАВКА ПИСАТЕЛЕЙ»
Санкт-Петербург, Невский пр., 66 (с 10:00 до 22:00)
8 (812) 640 44 06 www.lavkapisateley.spb.ru
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «СЛОВО»
Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, 9 (с 11:00 до 20:00)
8 (812) 571 20 75, 8 (812) 312 52 00 www.slovo.net.ru
.....

.....
**ДУХОВНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ «НЕВСКИЙ, 177»**
Санкт-Петербург, Невский пр., 177 (с 10:00 до 20:00)
8 (812) 643 77 43 www.vk.com/dpcspbe
.....

в Москве:

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»
Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 (с 09:00 до 24:00)
8 (495) 629 64 83, 8 (495) 797 87 17 www.moscowbooks.ru
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ФАЛАНСТЕР»
Москва, ул. Тверская, д. 17 (с 11:00 до 20:00)
8 (495) 749 57 21, 8 (495) 629 88 21 www.falanster.su
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ЦИОЛКОВСКИЙ»
Москва, Пятницкий пер., 8 (с 11:00 до 22:00)
8 (495) 951 19 02 www.primuzee.ru
.....

.....
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «БУКВЫШКА»
Москва, ул. Мясницкая, 20 (пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб. с 10:00 до 19:00)
8 (495) 621 49 66, 8 (495) 628 29 60 www.bookshop.hse.ru
.....

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «БИБЛИО-ГЛОБУС»
Москва, Мясницкая ул., д. 6/3, стр. 1 (пн.–пт. с 9:00 до 22:00, сб.–вс. с 10:00 до 21:00)
www.biblio-globus.ru

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «У КЕНТАВРА»
Москва, ул. Чайнова, 15 (пн.–пт. с 10:00 до 19:30, сб. с 10:00 до 17:00)
8 (495) 250-65-46 www.rsuh.ru/kentavr

в Минске, Киеве, Варшаве, Риге:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «ЭПОСЕРВИС»
Минск, ул. Казинца, 123, оф. 4
+375 17 338 95 23 www.tregross.com

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «КНИЖНЫЙ БУМ»
Киев, Вербовая ул., 8 (вт.–вс. с 11:00 до 17:30)
+38 067 273-50-10 www.academbook.com.ua

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН при «Centrum Nauczania Języka
Rosyjskiego w Warszawie»
Ptasia 4, 00-138 Warszawa
+48 22 826 17 36 www.jezykrosyjski.com.pl

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «Intelektuāla grāmata»
Kr. Barona iela 45/47, Rīga (пн.–пт. с 10:30 до 19:00, сб. с 11:00 до 18:00)
+371 67315727 www.merion.lv

Электронные книги:

ДИРЕКТ-МЕДИА www.directmedia.ru
ЛИТРЕС www.litres.ru

Интернет-магазины:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА» www.moscowbooks.ru
OZON www.ozon.ru
NATASHA KOZMENKO BOOKSELLERS www.nkbooksellers.com
ESTERUM www.esterum.com
БУКВОЕД www.bookvoed.ru
ЧИТАЙ ГОРОД www.chitai-gorod.ru
MY-SHOP.RU www.my-shop.ru
КНИЖНЫЙ БУМ www.academbook.com.ua

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:

О. В. БОГДАНОВА

«ВСЯ ЖИЗНЬ — ПЕТУШКИ»

Драматизированная проза
и прозаизированная драма
Венедикта Ерофеева



Богданова Ольга Владимировна
Цветова Наталья Сергеевна

ЭПОХ СКРЕЩЕНИЕ...

Русская проза с 1960-х – по 2020-е годы

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Е. А. Виноградова*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:
e-mail: aletheia92@mail.ru

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Фаланстер», ул. Тверская, д. 17. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru
«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

в Киеве:

«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Трэгросс-Бук», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.
Тел. +37 517 338 95 23, www.tregross.com

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. +48 (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

в Риге:

«Intelektuāla grāmata»
Rīga, Kr. Barona iela 45/47. Тел. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60х90¹/₁₆. Усл. печ. л. 23.