



КРИЗИС ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА

**УТРАТА ИДЕНТИЧНОСТИ
VS. НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ**

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГАОУ «Сибирский федеральный университет»

**Серия «Универсалии культуры»
Вып. V**

КРИЗИС ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА

УТРАТА ИДЕНТИЧНОСТИ VS. НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Монография

Ответственный редактор
доктор филологических наук Н.В. Ковтун

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
Издательство «Наука»
2014

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
К82

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. *Н.В. Ковтун* (отв. ред.);
д-р филол. наук, проф. *К.В. Анисимов*;
д-р филол. наук, проф. *Ю.А. Говорухина*;
канд. филол. наук, доц. *Е.Е. Анисимова*

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф., директор Института филологии
Сибирского отделения РАН *Игорь Силантьев*;
д-р филол. наук, проф., заведующий кафедрой славистики
Фрибургского университета *Йенс Херльт* (Швейцария)

Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности : монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. — 576 с. — (Сер. Универсалии культуры. Вып. V).

ISBN 978-5-9765-1856-8 (ФЛИНТА)

ISBN 978-5-02-038555-9 (Наука)

Издание посвящено проблемам изменения ролей художественной литературы в культурном контексте XX—XXI вв., динамики символического и социального статуса ее творцов, усложнения функций чтения и сочинения как ключевых практик, делающих возможным литературное творчество как таковое.

Для студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных вузов.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
благотворительного фонда Михаила Прохорова*

ISBN 978-5-9765-1856-8 (ФЛИНТА) © Колл. авторов, 2014

ISBN 978-5-02-038555-9 (Наука) © Издательство «ФЛИНТА», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

Раздел 1. Литературоцентризм как модус русской культуры: структура и историческая динамика явления

Ольга Турышева (Екатеринбург). Опасности литературоцентризма:
культ литературы глазами литературы 11

Илья Кукулин (Москва). Увенчание и развенчание идеологического
мифа в мистериальном театре Д.А. Пригова 27

Андреа Мейер-Фраатц (Йена, Германия). Развенчание мифа
или сотворение нового? «Освобождение Пушкина» из
литературно-исторической канонизации А. Битовым, или
«что надо знать о зайце» 44

Наталья Ковтуни (Красноярск). Реальность и текст в прозе рубежа
XX—XXI веков: «Последний мир» К. Рансмайра
и «Кысь» Т. Толстой 69

Ирина Савкина (Тампере, Финляндия). «Поцелуй вампира»:
убивает или сохраняет классику современная массовая
литература? 95

Марина Абашева (Пермь). На литературном фронте:
борьба с канонами в русской прозе рубежа XX—XXI веков 115

Мария Литовская (Екатеринбург). Школьное преподавание
литературы и его роль в судьбе российского
литературоцентризма 138

Татьяна Рытова (Томск). К проблеме литературных поколенческих
мифов в эпоху кризиса литературоцентризма: особенности
поколенческого сюжета в романах 2000-х годов 158

Юлия Говорухина (Красноярск). Кризис литературоцентризма:
а был ли мальчик? 179

Раздел 2. Литературоцентризм как самоописание. Литература о литературе: образ, мотив, сюжет, рефлексия, текст

Владимир Васильев (Красноярск). Литературный текст в свете
архетипической проблематики 207

Екатерина Шевчугова (Красноярск). Художественно-эстетическая
рефлексия в письмах И.А. Гончарова к литераторам 239

<i>Евгения Анисимова (Красноярск)</i> . В.А. Жуковский в эстетике и поэтической практике К.М. Фофанова. Об особенностях литературной рефлексии предсимволистского времени	248
<i>Кирилл Анисимов (Красноярск)</i> . Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике И.А. Бунина	278
<i>Елена Проскурина (Новосибирск)</i> . Мотивы библиотеки, книги, чтения в романах Г. Газданова	298
<i>Марина Хатямова (Томск)</i> . Знаки литературности в биографической прозе Н.Н. Берберовой	323
<i>Нина Хрящева (Екатеринбург)</i> . Функция «чужих» текстов в «Чевенгуре» А. Платонова	346
<i>Роза Семькина (Барнаул)</i> . Метафизика превращений в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева	370
<i>Моника Сидор (Краков, Польша)</i> . Творчество и ответственность: статус литературы в публицистике А. Солженицына	393
<i>Ольга Богданова (Санкт-Петербург)</i> . «Золотой сон» литературы (логоцентризм и антилогоцентризм прозы Т. Толстой)	410

Раздел 3. Литературоцентризм и вызовы интермедialности: слово и...

<i>Ясмiна Войводич (Загреб, Хорватия)</i> . Игра в литературоцентризм (на примере адаптации «Метели» А.С. Пушкина)	445
<i>Елена Худенко (Барнаул)</i> . Телефонная близость в русской поэзии: подрыв литературоцентризма (поэма В.В. Маяковского «Про это» и другое)	459
<i>Анна Разувалова (Санкт-Петербург)</i> . «Влияние литературы и искусства на человеческое общество... преувеличено». Виктор Астафьев: «литература» vs. «биология»	479
<i>Татьяна Маркова (Челябинск)</i> . Интермедialный код в новейшей русской прозе (роман «Быть Босхом» А.В. Королева)	498
<i>Ирина Плеханова (Иркутск)</i> . Литературоцентризм социальной лирики (В. Емелин, А. Родионов, М. Панова)	516
<i>Анастасия Губайдуллина (Томск)</i> . Современная литература для детей: стагнация или трансформация?	557

От редакции

Настоящая монография обязана своим появлением Международному научному семинару **«Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности»**, организованному кафедрой русской и зарубежной литературы Сибирского федерального университета в ноябре 2013 г. Проблематика, заявленная на форуме, определила логику настоящего издания.

Сравнивая систему социальных функций отечественной словесности XVIII–XIX вв. с постперестроечным временем, исследователи отмечают принципиальную трансформацию, которую претерпела литература за минувшие десятилетия: видоизменению подверглось прежде всего такое свойство отечественной словесности, как ее повсеместное в ранние эпохи присутствие в религиозном, политическом, социальном, философском, естественнонаучном дискурсах, а также, закономерно, в дисциплинарных рамках указанных духовных и интеллектуальных традиций. Природа этого положения вещей была двойственной: растворение художественного начала во внехудожественных словесных контекстах долго препятствовало обособлению литературы как самостоятельного вида эстетической деятельности. Однако одновременно это же создавало эффект «всеприсутствия» литературы, ориентировавшей многие социальные практики на книжно-литературные образцы. Переход от просвещенческой веры в могущество Слова к подрыву статуса Автора, релятивизации литературного письма, знаковым нарушениям художественных конвенций и границ художественности в целом — в диапазоне от предельной их социализации в рамках советского проекта до десоциализации и тотальной ревизии в постмодернистской эстетике, где иерархическая вертикаль заменяется плюралистической горизонталью, взрывным, по Ю.М. Лотману, образом осуществился в середине — конце XX столетия. Наряду с обретением автономного статуса, литература столкнулась с коммерциализированными прежде нее самыми визуальными искусствами, чья символическая ценность определяется популярностью у масс.

Лишившись поддержки властных инстанций, литература оказалась не в состоянии конкурировать на равных из-за малой вос-

требованности, развенчания статуса интеллигенции, утратившей свою прежнюю социальную харизму, а также по причине истончения слоя «серьезных» читателей, нацелившихся в определенный момент на развлечение, предоставляемое визуальными видами искусства. Свою роль сыграли и экономические причины: книга — дорогой товар, домашние библиотеки осознаются как неоправданная роскошь, как излишество или старомодное чудачество. Традиция работы со сложными текстами (интерпретация которых требует аналитических усилий, времени, внутренней подготовки), составляющая одну из важнейших особенностей отечественной культуры, девальвирует.

Автор из пророка, учителя превратился в ремесленника, даже шута, чья задача — развлекать публику. На рубеже XIX—XX вв. возник феномен «популярного писателя», чьи гонорары существенно выше заработков классиков, для которых литература была служением, миссией. Спрос на массовую литературу, писателя-зевачу, наблюдателя, отстраняющегося от собственного текста (а потом и остраивающего его), становится индикатором кризиса литературоцентризма, утверждением власти рынка, его права определять статус того или иного товара, жеста, события.

В рамках национальной русской версии европейского просвещения продажа книги маркируется отрицательно, отстаивается сакральное значение письменного текста, в котором сокрыто Слово Господа: «Слово совмещает в себе и разум, и речь, и одно из наименований Сына Божия, и данный им людям закон», — пишет Ю.М. Лотман. Авторитетность слова признается имманентной, присущей слову как таковому, «суетное слово противоестественно как осквернение»¹. М. Мамардашвили считает всю русскую классическую литературу словесным мифом, единой «социально-нравственной утопией», «попыткой родить целую страну — из слова, из смыслов, правды»². В условиях деканонизации образа книги, слово писателя десакрализуется, становится «словом человеческим», нуждающимся в обсуждении и проверке. Художник обретает действительную свободу и рискует только коммерческим

¹ Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV. (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 88.

² Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 187.

неуспехом собственных книг, но одновременно общественная ценность его произведений понижается.

Завершение либерального периода русской литературы специалисты относят к началу 1990-х (августовский путч), когда победа либеральных идей сделала неактуальным чтение современной литературы, ибо ее традиционные функции, связанные с созданием утопий «светлого будущего», оказываются невостребованными¹. Высокая словесность становится уделом немногих, приобретает качество музейности. Профессия писателя теряет престиж. Параллельно с этими процессами наблюдаются, однако, попытки сохранения «литературной идеологии» «сверху», свидетельством чего становится пренебрежительное отношение к массовой литературе, функционирование поля культурного истеблишмента, подобного властному, затухание андеграунда.

Сегодняшняя ситуация, в которой причудливо переплетены тенденции угасания интереса к «серьезной» литературе и жажда сохранить «литературную идеологию» усилиями власти (о чем свидетельствует наличие многих литературных премий, передач на ТВ соответствующей тематики, регулярные встречи высших лиц государства с писателями), обостряется отчетливым дефицитом «культурного читателя», способного освоить ту самую высокую словесность, которая является одним из величайших достижений нашей цивилизации.

Предлагаемая читателю монография — одна из первых попыток осмыслить ситуацию с русским литературоцентризмом, как она сложилась к началу XXI в., что и придает ей безусловную актуальность.

Книга состоит из трех разделов, в которых феномен литературоцентризма освещается в трех перспективах:

- как теоретическая проблема и социокультурное явление, имеющее свою периодизацию — первая часть **«Литературоцентризм как модус русской культуры: структура и историческая динамика явления»**;
- как рефлексия литературы о самой себе в рамках внутрилитературных рецептивных взаимодействий, а также постоянного

¹ См.: Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 267.

производства образов литературного труда, из которых главенствующим, естественно, оказывается образ книги — вторая часть **«Литературоцентризм как самоописание. Литература о литературе: образ, мотив, сюжет, рефлексия, текст»**;

- как пульсация литературного поля и его «наложения» на соседствующие медиальные, социальные, естественнонаучные практики — третий раздел **«Литературоцентризм и вызовы интермедиальности: Слово и...»**.

Предлагая книгу на суд читателей, ее редакторы исполняют и самую приятную для себя миссию — благодарят коллег из отечественных и зарубежных вузов, принявших участие в ее создании.

Редакторы издания выражают признательность соучредителю Фонда Михаила Прохорова **Ирине Дмитриевне Прохоровой**, поддерживавшей данный научный проект и нашедшей возможность открыть первое заседание Международного семинара в Сибирском Федеральном университете. Мы также благодарим **Международный фонд Д.А. Пригова** за всемерную помощь в проведении научного форума и яркое участие специалистов Приговского центра в заседаниях семинара.

Огромное спасибо нашим рецензентам, **Игорю Силантьеву** и **Йенсу Херльгу**, профессиональное общение с которыми сделало работу над монографией увлекательнейшим занятием!

Особые слова благодарности должны быть сказаны проректору по науке и международному сотрудничеству Сибирского федерального университета **Сергею Владимировичу Верховцу** и его коллегам, участвовавшим в реализации данного исследовательского проекта.

Раздел 1

ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ КАК МОДУС РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: СТРУКТУРА И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ЯВЛЕНИЯ

Опасности культуроцентризма: культ литературы глазами литературы

Понятие «литературоцентризм», как известно, сложилось в рамках историко-социологической мысли об особенностях функционирования художественного слова в культурном контексте. Однако литературоцентричные основы человеческого сознания и поведения неоднократно становились предметом изображения в самой литературе, причем художественная словесность обратилась к этому предмету задолго до появления его историко-социологического анализа, начиная уже со средневековых разработок темы судьбы человека, руководствующегося в выборе жизненной стратегии книжными наставлениями. Феномен, который в современной социологии имеет название «кризис литературоцентризма», впервые получил художественное воплощение четыре века назад — в словесности позднего ренессанса. Литературные истории таких знаменитых читателей европейского постренессанса, как Дон Кихот и Гамлет, выразительно свидетельствуют, что книга теряет тот абсолютный статус, который ей присваивался в рамках культуры Средневековья. Если шекспировский герой с горечью признается в том, что утратил веру в истинность книжных слов, то герой Сервантеса в финале своей истории прямо прокликает литературу, разуверившись в действенности модели поведения, которую он почерпнул в рыцарском романе. В последующей словесности подобные сюжеты повторяются с очевидной периодичностью, превращая драму взаимоотношения человека с книгой в постоянный предмет интереса как европейской, так и русской литературы.

Поднимая в предшествующей данным размышлениям статье¹ вопрос о том, что представляет собой *русская* литературная мысль о культурных функциях словесности, нам удалось выявить аспект, принципиально отличающий *художественное* решение вопроса о

¹ Турышева О.Н. Русский литературоцентризм в аспекте литературной рефлексии // Уральский филологический вестник. 2013. № 1. С. 228–243.

кризисе литературоцентризма от того, как этот вопрос решается в рефлексии *социологического* плана. Историко-социологическое литературоведение важнейшим и универсальным показателем понижения культурного статуса литературы считает тот факт, что в периоды кризисов люди чаще отказываются от чтения в пользу иных форм культурного поведения, так как перестают наделять художественное слово жизнеопределяющими функциями.

Так, И. Кондаков, выделяя *четыре кризиса* литературоцентризма в русской культуре, каждый из них связывает именно с этим феноменом — феноменом предпочтения книге других источников эстетического переживания и этической рефлексии. *Первый кризис* исследователь характеризует тенденцией выдвижения на первый план русской культуры в XIX в. литературно-критической мысли, которая, «как утверждали великие русские критики, начиная с Белинского, “выше” литературы, потому что “мыслитель” выше “художника” в силу своей большей объективности, широты кругозора, <...> устремленности на преобразование действительности, а не ее лишь образное отражение»¹. *Вторая фаза* кризиса литературоцентризма приходится на Серебряный век, когда слово становится объектом эксперимента на предмет устойчивости его смыслового содержания (например, в футуризме: В. Хлебников, А. Крученых, Д. Бурлюк) и когда популярность обретает внесловесное, альтернативное литературе искусство: абстрактная живопись (В. Кандинский, М. Ларионов, К. Малевич), эксперименты в области музыкальной изобразительности (А. Скрябин), «осуществление С. Дягилевым в “Русских сезонах” поствагнерианской модели синтеза искусств, в которой наряду с живописью, музыкой и танцем принципиально не оказалось места слову», — все это, по выражению исследователя, «отнимает у слова роль смыслового навигатора»².

Третий кризис в рамках данной реконструкции связывается с политизацией русской жизни в советский период, когда бывшие функции литературы оказались узурпированы идеологией. Наконец, *четвертая фаза* кризиса литературоцентристских тенденций в описании И. Кондакова приходится на настоящий момент российской истории и проявляется в мощной визуализации и инфор-

¹ Кондаков И. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX—XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 23.

² Там же. С. 29.

матизации культуры, что стремительно отменяет значение литературы в жизни человека. Литература «сама становится продуктом современных медиа», — констатирует исследователь¹. Размышления И. Кондакова о современном «бунте против литературоцентризма» (М. Берг) поддерживают многие аналитики, настаивая на том, что в конце XX в. под давлением аудиовизуальных средств массовой информации происходит вытеснение словесности из культурного пространства, что заставляет читателя «отвернуться от литературы» в пользу других форм досуга².

Обратим внимание на то, что в специальных исследованиях современный кризис литературоцентризма вовсе не связывается с ситуацией конца или смерти литературы. И. Кондаков, М. Берг, прослеживая историческую судьбу русского литературоцентризма, приходят к выводу о том, что современное понижение культурного статуса словесности есть явление конкретно-историческое, закономерное, а потому временное и вовсе не свидетельствующее о крахе основ национальной культуры. Речь идет о естественном процессе утраты литературой того статуса, который она имела раньше, опираясь на систему идей, аутентичных ушедшему времени (таких, как сакрализация слова и утверждение пророческого статуса автора), и, следовательно, — о закономерном изменении функций литературы, которая в современной культуре действительно перестала быть исключительным и универсальным источником эстетического и нравственного опыта.

Итак, согласно социологической логике, кризис литературоцентризма находит свое первостепенное проявление в том, что книга перестает быть неперенным фактором культурной жизни, не выдерживая конкуренции с ее иными формами: литературной критикой (в рамках кризиса второй половины XIX в.³), иными искусствами (в рамках Серебряного века⁴), идеологией (в рамках

¹ Там же. С. 43.

² См.: Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 200–205.

³ Критикоцентризм, в терминологии И. Кондакова. См.: Кондаков И. Покушение на литературу (О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре) // Вопросы литературы. 1992. Вып. II. С. 25.

⁴ Там же. С. 27–31.

советского периода¹), аудиовизуальной и медийной культурой (в рамках современного кризиса²). Однако сама русская литература, размышляя о собственном статусе в национальной культуре, открывает иной аспект кризиса литературоцентризма. Это *утрата доверия к тем функциям литературы, которые были сакрализованы в эстетике предшествующего (как правило) периода*. Подобная рефлексия представлена в русской словесности в историях таких героев, которые, выбрав книгу в качестве жизненно-го руководства, переживают крах воспитанных ею (книгой) иллюзий и крах связанных с ней представлений. Универсальность и повышенная частотность сюжета о драме взаимодействия героя с книгой позволяет сделать вывод о том, что сама литература часто говорит не об опасностях, связанных с ослаблением ее роли в жизни человека (с чем, повторим, кризис связывают литературоведческие исследования, выдержанные в историко-социологическом ключе), а наоборот, *о тех опасностях, которыми чреват литературоцентризм, о парадоксах абсолютизации художественного слова в качестве способа осмысления мира и формирования собственного опыта*.

Конечно, это удастся литературе благодаря тому, что, обращаясь к теме литературоцентричного поведения, она придает ей *сюжетное* оформление, эстетически завершая историю читателя, строящего свою жизнь по литературному образцу. Именно благодаря наличию этого событийного ракурса, позволяющего судить *о результатах* литературного поведения героя, словесность формирует собственную рефлексия о судьбах литературоцентризма. В рамках данных размышлений хотелось бы выделить те опасности, которые особенно часто отражают литературные истории, ориентированные на критику литературоцентричного поведения. При этом в выборе материала мы выйдем за рамки отечественной литературы и расширим содержательную сферу понятия «литературоцентризм». В последнее время под данным термином почти исключительно подразумевается особенное качество русской культуры, ее повышенное «тяготение <...> к литературным формам

¹ См.: Медведев Р.А. Люди и книги. Что читал Сталин? Писатель и книга в тоталитарном обществе. М.: Права человека, 2004.

² См.: Кондаков И. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 43.

саморепрезентации» (И. Кондаков). Однако литературоцентричностью характеризуются и важнейшие проявления европейской культуры, которая на протяжении веков в чтении и письме видела главный фактор развития личности: «Сама модель [европейского] индивида, возникшая в конце Средневековья, — пишет А. Компаньон, — это читатель, прокладывающий себе путь сквозь книгу»¹. Европейский литературоцентризм также имеет свои пики и кризисы, причем, если иметь в виду эстетико-теоретическое обоснование, следует признать их сущностное совпадение с кульминационными моментами в истории русского литературоцентризма². Это направление и будет развивать автор данной статьи, первоначально сосредоточив внимание на тех опасностях, которыми — в литературном изображении — чреват литературоцентричный ракурс восприятия мира.

Опасность первая: формирование иллюзорного сознания

Сознание, находящееся во власти литературной суггестии и в неадекватной надежде пытающееся воплотить в жизнь литературные сюжеты или литературоцентристские концепты, — один из самых частых предметов художественной рефлексии, размышляющей о функциях литературы. Данная тема была задана сервантесовским решением образа читателя, вознамерившегося обустроить мир по литературному образцу и потерпевшего жестокое поражение в осуществлении этого проекта. Структуру донкихотовского сюжета повторяет и роман Дж. Остен «Нортенгерское аббатство», героиня которого воспринимает мир сквозь призму готической поэтики. Тяготясь обыденностью светской жизни, она, вопреки здравому смыслу, демонизирует бытовые обстоятельства по образцу любимого романа — «Удольфских тайн» Анны Радклиф. Однако в финале, убедившись в неадекватности своего восприятия жизни, героиня прощается с книжными иллюзиями, не преминув в то же время обвинить в собственном поражении Анну Радклиф.

¹ Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 42.

² О европейском литературоцентризме см. также: Берг М. Литературократия. С. 208–221.

Особую актуализацию тема власти художественного образа находит в литературах романтизма и реализма. Во французской словесности XIX в. выразительные примеры могут составить истории читателей, изображенных Т. Готье, Г. Флобером, П. Мериме. Так, герой новеллы Готье «Онуфриус, или удивительные злоключения, произошедшие с одним поклонником г-на Гофмана» на почве истового чтения воображает себя жертвой дьявольского преследования, в финале повести окончательно погружаясь в безумные грезы. Неадекватное, извращенное штампами романтической литературы сознание является предметом анализа в новелле П. Мериме «Двойная ошибка», романах Г. Флобера «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств». Герои этих произведений терпят внутреннее фиаско и поражение в социуме, что сюжетно связывается с их ориентацией на литературный образец жизнестроительства.

Отдельно отметим героев, терпящих поражение не на почве фантазий, почерпнутых в литературных сюжетах, а на почве иллюзий, связанных с литературоцентристской эстетикой, культивирующей книгу и чтение в качестве сакральных констант человеческой жизни. В литературе XIX в. это герой повести Тургенева «Фауст», вынужденный признать трагическую ошибочность романтического мифа о чтении как «самом чистом, самом законном наслаждении». В новейшей литературе подобный персонаж нашел воплощение в романе М. Елизарова «Библиотекарь», повествующем в гротескной манере о чудовищных формах, в которые способна воплотиться сакрализация книги в качестве идеологического инструмента тоталитарной культуры.

Опасность вторая: ориентация на литературный образец в целях самооправдания, эстетизации безнравственных форм поведения

Этот тип читательского поведения находит выразительное воплощение в русской литературе постромантической эпохи. При чем изображение героя, использующего литературный образец в таком цинично-потребительском плане, всегда исполнено в разоблачительной тональности. Достаточно вспомнить Милочку — героиню одноименного рассказа С.П. Победоносцева, которая освящает вульгарное поведение апелляцией к творчеству Жорж Санд, трактуя философию последней как обоснование права на нарушение

ние обета супружеской верности. Подобное эгоистическое «применение» художественного текста использует и героиня чеховского рассказа «Загадочная натура», пытающаяся литературными аналогиями облагородить меркантилизм: «Я страдала во вкусе Достоевского!» — говорит она, оправдывая очередную корыстную связь мотивом самопожертвования.

Другой пример находим в повести А. Чехова «Дуэль», герой которой Иван Андреевич Лаевский признается, что научился «находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни <...> в литературных типах»¹. Литературой, напомним, он повергает обстоятельства своей жизни, личные впечатления и поступки. Так, неприязнь к любимой ранее женщине освящена аллюзией, восходящей к «Анне Карениной», а мучительные усилия разрыва с ней — кокетливым сравнением с Гамлетом: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета... Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!»². Эгоизм подобной эксплуатации литературного образа разоблачает в Лаевском фон Корен. «Галиматъя» Лаевского «об Онегине, Печорине, байроновском Каине, Базарове, про которых он говорил: “это наши отцы по плоти и духу”» справедливо трактуется им как свидетельство элементарной безответственности героя: «Понимайте так, мол, что он не виноват <...>, а виноваты <...> Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека...», — говорит фон Корен³.

В наиболее жесткой форме такого рода опасность литературоцентричных установок сознания представлена в «Записках из подполья». Подпольный человек, напомним, пытается оправдать свой «развратишко», находя «благородную лазейку» в сочинении собственной героической биографии по романтическому образцу и привлекая в качестве опор сюжеты и мотивы Жорж Санд, Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других. Однако литературная эстетизация собственного безобразия, построение «высокого и прекрасного» образа не приносят герою ни малейшего удовлетворения, напротив, парадоксально оборачиваясь разоблачением собственной «пошлости и подлости». При этом, признавая низость собственно-

¹ Чехов А.П. Дуэль // Чехов А.П. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. М., 1970. С. 379.

² Там же. С. 380.

³ Там же. С. 394.

го поведения, подпольный человек в финале повести обвиняет литературу — в том, что она «отучила» человека от «живой жизни». Стремление читателя в «книжке» найти экзистенциальные образцы и модели осознается героем как выражение злого объективного закона, который подчиняет себе человека, лишает его способности к самостоятельному жесту, стандартизирует жизнь.

Рефлексия относительно подобного «использования» книжного образа, как будто бы санкционированная литературоцентричными основаниями культуры, принадлежит и австрийскому писателю Г. Айзенрайху. Героиня его новеллы «Приключение как у Достоевского», услышав на улице обращенную к ней просьбу о милостыне, чувствует себя втянутой в литературное событие, участие в котором позволит ей пережить удовлетворение собственным гуманизмом, избавиться от укоров беспокойной совести. Однако в эгоистических попытках довести до конца избранную роль великодушной подаятельницы героиня невольно разрушает чужую жизнь, в финале повести, впрочем, признавая всю неприглядность своего литературоцентричного поведения.

Опасность третья: самоубийственное отторжение живой жизни

Данная тема получила свое множественное воплощение в произведениях об истовых читателях, ищущих в отношениях с книгами утешительную замену взаимоотношениям с миром людей. Будучи задан в иронической новеллистике французского писателя XIX в. Ш. Нодье, сюжет добровольного заточения в мире книг получает в XX в. трагическое воплощение. Самые яркие иллюстрации, подкрепляющие это наблюдение, — новелла Г. Гессе «Книжный человек», романы Э. Канетти «Ослепление» и К.-М. Домингеса «Бумажный дом». Все изображенные в этих произведениях читатели уходят в запойное чтение и коллекционирование книг в надежде обрести счастье, которое в силу разных причин представляется им невозможным в мире людей. При этом все они терпят жестокое поражение. Герой Г. Гессе, исступленно покидая свою библиотеку в поисках «настоящей жизни», признается, что его «бумажная жизнь» была трагическим самообманом. Персонаж Э. Канетти, пережив чудовищный опыт общения с миром «дионисийского хаоса», выбирает в качестве «лучшей роди-

ны» библиотеку, но в безумном порыве единения с ней сжигает себя вместе с книгами. Герой К.-М. Домингеса, разочаровавшись в том, что чтение может удовлетворить его потребность в любви, человеческом тепле, жестоко расправляется с книгами, в гротескно-разрушительном акте выстраивая из них дом на берегу океана, обреченный на постепенное разрушение под действием влажного воздуха и лучей тропического солнца.

Эту парадигму может дополнить и повесть «Сонечка», автор которой склоняется к не менее трагическому варианту сопряжения смыслов, связанных с любовью к чтению и смертью читателя: представляется, что погружение героини Л. Улицкой в книжный мир уравнивается с ее уходом из живой жизни. «Обморок» чтения образует композиционное кольцо в истории читательницы. Будучи «закутана в кокон из тысяч прочитанных томов», выйдя в жизнь из утробы библиотеки, она очевидно осуществляет сюжет «вечной Сонечки», искренне упиваясь счастьем самоотверженной жизни для других¹. До конца исчерпав смысловую структуру этого архетипа русской словесности, героиня, однако, затем возвращается в лоно литературы, чтением закрыв за собой дверь в жизнь.

Опасность четвертая: насилие над жизнью в угоду литературоцентристской идее

Эта опасность выразительно представлена в романе Вс. Бенигсена «ГенАцид», который, обращаясь к теме русского литературоцентризма, выводит идею сакральности слова за рамки индивидуальной судьбы героя, распространяя ее трагическое воздействие на судьбу страны в целом. Здесь предметом критической рефлексии является литературоцентризм советского периода с его верой в социально-преображающую силу слова, идеологическую власть книги над сознанием читателя. Эксперимент по преобразению жизни на основе государством назначенной любви к книге и составляет романский сюжет. Однако разрешается он отнюдь не ожидаемым со стороны государства единением, а «жестоким и

¹ См.: Ковтун Н.В. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // Literature. 2011. № 53 (2). С. 53–70.

беспощадным» бунтом, в ходе которого совершаются страшные преступления. Проект преобразования русской жизни на почве любви к национальной классике терпит тотальный крах, оборачиваясь самоуничтожением собственных последователей.

Такое завершение сюжета в романе В. Бенигсена, конечно, подразумевает рефлексию относительно статуса литературного слова в русской культуре. По выражению одного из критиков произведения, автор показывает «метафизическую изнанку <...> русского литературоцентризма»¹. Однако, думается, что критическая мысль здесь направлена не столько на русскую веру в преобразующую энергию слова, сколько на его манипулятивное использование властью. Субъектом эксперимента выведено именно государство. Санкционированная сакрализация литературы не только не предполагала рефлексии со стороны читателей (им предлагалось механическое заучивание), но была насильственным властным актом, рассчитанным не на самовоспитание читающего человека, а на силовое внедрение идеи. Поэтому «восстание масс» в Больших Ущерах направлено, скорее, не на саму литературу, а на литературоцентризм как политическую стратегию, ее методы и цели.

Этот же аспект в осмыслении русского литературоцентризма присутствует и в романе М. Елизарова «Библиотекарь». Но если выше мы привлекали его в качестве иллюстрации художественного освоения идеи чтения как модуса формирования иллюзорного сознания, то сейчас обратим внимание на то, что служение книге, с которой связывается спасение страны, неизбежно оборачивается насилием над живой жизнью. Избранный во имя осуществления высоких целей герой оказывается лишен собственной судьбы, замурованный в бункере, в принудительном чтении он вынужден обеспечивать власть идеологии.

Опасность пятая: насилие над книгой как обратная сторона ее сакрализации

Жертвой литературоцентристских установок нередко становится и сама книга. Данная проблема отчетливо поставлена во

¹ Мирошкин А. Вот и дочитались. О сельском библиотекаре и русском бунте // НГ Exlibris. 2008. 27 августа. С. 2.

французской литературе, посвященной библиотекарям, библиофилам, книжным коллекционерам — т.е. тем, чья любовь к литературе находит воплощение в гипертрофированной потребности охранять книги, обладать ими как ценными артефактами. В изображении таких авторов, как Ш. Нодье (новелла «Библиоман»), Г. Флобер (новелла «Библиомания»), Ж. Дюамель («О любителях» из цикла «Письма к другу-патагонцу») страсть сбережения, накопления книг описана как исполненная разрушительной энергии, направленной как на саму книгу (объект отчаянных забот и вожделений), так и на коллекционера. Герои-библиофилы Ш. Нодье и Ж. Дюамеля в своем стремлении обеспечить ценным книгам достойное хранение, становятся их могильщиками: семантика коллекционирования как погребальной деятельности звучит в обеих новеллах. Еще более деструктивна страсть флоберовского коллекционера: будучи потрясен фактом существования второго экземпляра книги, которую он боготворил, стремление владеть которой заставило его рисковать жизнью, совершать преступления, он добивается себе смертного приговора, в пароксизме парадоксального удовлетворения уничтожая и саму книгу.

Мы выделили лишь некоторые опасности, с которыми литература связывает культурную сакрализацию книги. Сама литература, участвуя в возвышении художественного слова, в то же время фиксирует внимание на проблемах, которыми прорастает литературоцентризм, в отдельных своих проявлениях способный дегуманизировать жизнь. Но, конечно, в основе этого мотива лежит отнюдь не высокомерное отношение к читателю, якобы не способному к адекватному «применению» литературы¹. Причины сосредоточенности литературы на изображении парадоксов и опасностей культа литературы следует искать в плоскости эстетической мысли о функциях и предназначении словесности. Очевидно, что сама литература, делая предметом своего изображения персонажей, исповедующих культ литературы (или использующих литературоцентристские установки культуры в эгоистических целях), участвует в оформлении этой мысли. Более того, понимание литературой своего предназначения в рамках каждого нового исто-

¹ «Применение литературы» — термин В. Изера.

рического периода формируется в непосредственном и часто полемическом диалоге с современной ей эстетическо-теоретической рефлексией.

Для пояснения этой мысли обратимся к краткому историческому обзору тех эстетических концепций, в рамках которых утверждается высокий статус художественного слова. Интеллектуальное обоснование священного статуса книги впервые было предпринято в средневековой культуре — согласно христианской сакрализации Священного Писания. В ее рамках и сама словесность обретает высокий статус, если, конечно, ее содержание расценивается как соответствующее мировоззренческим установкам христианской религии. Такая книга в Средние века почитается в качестве источника безусловных истин и неопровержимых предписаний. Ее священная роль связывается с наделением читателя единственно правильной моделью поведения, а само чтение при этом рассматривается как деятельность по извлечению необходимого «ценностного урока» (В.И. Тюпа).

Эта аргументация была впоследствии поддержана и просветительской верой в высокий педагогический потенциал литературы: эстетика Просвещения также рассматривает литературу как фактор нравственного воспитания человека, как авторитетнейшее сопровождение его жизненной реализации. А вот в рамках эстетики предромантизма и романтизма сакрализация литературы опирается на иные основания: романтиками ценность чтения связывается с тем, что оно способно обеспечить человека моделями, опираясь на которые он смог бы осуществить оригинальность собственной личности, выстроить индивидуальный жизненный сюжет — в творческом (но не рабском) подражании высокому литературному образу. Эстетика реализма культивирует новое качество литературы — ее способность к достоверному, «зеркальному» изображению социального мира, к наделению читателя практическим, позитивным знанием о жизни, необходимым для успешного взаимодействия с ней.

Модернизм, как известно, отказывается от понимания литературы как источника объективных истин и связывает ее статус со способностью моделировать «магический мир» (Сартр), в лоне которого человек, страдающий в мире абсурдной реальности, может найти «возможность метафизического утешения» (Ницше) или же обре-

сти импульс для преобразования реального контекста своей жизни. Высокий статус художественного слова утверждается и в рамках постмодернистской эстетики, несмотря на то, что теория постмодерна, как кажется, в первую очередь сосредоточена на разоблачении мифов, созданных в предшествующие эпохи. Постмодернистская эстетика, отвергая и референтную, и воспитательную, и жизнемоделирующую функции литературы, открывает феномен власти и отчуждающего насилия художественного слова над сознанием человека: в ее рамках чтение трактуется как акт подчинения читателя тому «порядку культуры», от имени которого «говорит» с ним текст (Р. Барт). Однако в парадигме эстетики второй половины XX в. складываются и такие теоретические варианты, создатели которых, даже признавая феномен суггестивного воздействия литературы на реципиента, акцентируют не его репрессивность, а, напротив, его продуктивность. В рамках таких концепций текст рассматривается не как инструмент внушения и подавления, а как мощный ресурс моделей интерпретации жизни. В таком плане описывает безусловную ценность литературы в жизни современного человека В. Изер. С его точки зрения, литература наилучшим образом моделирует процесс понимания жизни, позволяя человеку на базе художественных образов проникнуть в сокровенное содержание собственного существования¹. В духе настоящей сакрализации художественного слова выдержана мысль о литературе в поздних сочинениях Ю. Кристевой. В работе «В начале была любовь. Психоанализ и вера» (1985) Кристева уподобляет литературу религии, имея в виду ее способность научить читателя понимать и любить Другого, превратив чтение в сферу опытного взаимодействия с Другим как носителем иной экзистенции².

Таким образом, в разные исторические периоды культ литературы имел разные основания, как правило, отвергаемые эстетикой следующей эпохи. Думается, что в изображении читателя литература включается в процесс осмысления собственного предназначения, неизбежно вступая в диалог с современной ей эстетикой, мифологизирующей художественное слово в том или ином качестве:

¹ Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория: антология. М., 2004. С. 42–43.

² Kristeva J. Au commencement était l'amour. Psychoanalyse et foi. P., 1985.

как инструмент воспитания (в эстетике от Средневековья до Просвещения), как инструмент личного самоосуществления читателя (в эстетике романтизма), как инструмент познания объективной реальности (в эстетике реализма), как инструмент создания утешительной замены абсурдного мира (в эстетике модернизма), как опытное поле понимания жизни и коммуникации с Другим (в эстетике постмодернистской эпохи).

Наше предположение поддерживает и следующее наблюдение: литературные произведения о читательских неудачах и поражениях, содержащие непосредственную критику литературоцентристского сознания, в основном приходятся на периоды, завершающие развитие той или иной литературной парадигмы, когда хрупкость выдвинутых эстетикой оснований сакрализации художественного слова становится очевидной. Моделируя в образе героя носителя актуальных для времени представлений о священном статусе словесности, приводя его к фиаско, обнажая трагическую изнанку культа книги, литература фактически разоблачает конвенциональность и нежизнеспособность литературоцентричных построений современности. Поясим эту мысль отдельными примерами, первоначально обратившись к образу одного из первых художественно изображенных читателей — к образу Дон Кихота.

Думается, что в романе Сервантеса выведен читатель, который заимствует из рыцарской литературы нормативную для культуры Средневековья модель поведения, освященную образом Иисуса. Ведь, как известно, рыцарская идеология, заразившая Дон Кихота, является светским вариантом христианской этики, недаром сюжетной матрицей в куртуазной литературе стала история самоотверженного подвига во имя других. Согласно этой идее жертвенного служения и выстраивает свое поведение герой Сервантеса. В итоге он разочаровывается в возможности подчинить действительность логике рыцарского сюжета и отказывается от высокого замысла, проклиная литературу как источник невоплотимых иллюзий. В изображении писателя эпохи трагического гуманизма, развенчавшей многие утопические проекты своего времени, опора на нормативную модель поведения, освященная книгой и возведенная в ранг действенного инструмента построения жизни, оказывается безуспешной.

Осуществимость книжных иллюзий отвергают и истории героев постромантической литературы. Вышеназванные персонажи Мериме, Флобера, Гюте в подражании книжным персонажам исповедуют веру в то, что их обыденная жизнь, будучи заряжена высокими литературными цитатами, обязательно обретет особый романтический ракурс. Однако трагическое или ироническое завершение историй этих героев свидетельствует о том, что их авторы питают в отношении высокой силы литературы однозначный скепсис. История Подпольного отвергает новое обоснование сакрализации литературы — то, на котором настаивает эстетика реализма. Для последней словесность обладает абсолютной ценностью, так как может объяснить универсальные законы существования. Однако герой Достоевского открывает, что живая жизнь сопротивляется литературной схеме, и прощается со своими референтными иллюзиями. Попытка получить из «книжки» знание о том, «куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать», в финале оценивается Подпольным как опасная утрата индивидуальности и превращением в «общечеловека»¹.

Писатели-модернисты в изображении читателя пробуют актуальную для модернистской эстетики идею жизни в литературе как формы преодоления абсурдной реальности. Эту идею исповедуют герои Гессе и Канетти, но финалы историй «книжных людей» опровергают их литературоцентричные установки как самоубийственные. И новейшая литература разоблачает литературоцентризм предшествующей эпохи. Внимание русских романистов (М. Елизарова, Вс. Бенигсена) сосредоточено на литературоцентризме советского извода, когда ценность книги связывалась с воздействием на сознание читателя — для воплощения идеологических проектов.

Итак, сама литература кризис веры в сакральный статус художественного слова связывает с мифологическим, конвенциональным характером литературоцентристских идей времени. Присваивая веру в них героям, авторы, как правило, отвергают их жизнеспособность. Об этом выразительно свидетельствует устой-

¹ Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 4. Л., 1989. С. 549–550.

чивый мотив *поражения читателя*, исповедующего культ книги. Думается, что разоблачая те основания, которые выдвинуты эстетикой каждой новой эпохи в качестве релевантной почвы сакрализации словесности, литература так включается в процесс осмысления собственного предназначения. Недаром при кажущемся доминировании сюжетов, завершающихся поражением литературоцентристски настроенного героя, литература каждой эпохи вырабатывает тексты и об успешном читателе. Как правило, они приходится на ранние периоды в развитии той или иной историко-культурной парадигмы. Данное наблюдение позволяет настаивать на том, что рефлексия о ценности литературы носит циклический характер: периоды утверждения ее высокого статуса сменяются периодами разочарования в том, что этот статус был угадан правильно. Первое находит свое художественное воплощение в сюжетах о читателях, осуществивших свои литературные надежды, второе — в сюжетах о читателях, терпящих поражение. В этом плане творческая мысль вполне согласуется с мыслью историко-социологического плана, также настаивающей на циклическом характере смены литературоцентричных эпох и эпох, ставящих под сомнение ранее провозглашенные идеалы. Недаром в самой новой литературе наряду с ужасами воплощения литературоцентристских проектов (Т. Толстая, М. Елизаров, Вс. Бенигсен) присутствуют и произведения о персонажах, в чьих судьбах любовь к книге обернулась подлинно счастливыми результатами¹. Но так как расставание с иллюзиями — процесс, глубоко травмирующий сознание, наиболее частотными в литературе, размышляющей об основаниях собственного культа, становятся трагически завершающиеся сюжеты — сюжеты об изживании веры.

¹ См.: роман А. Байетт «Обладать», роман И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник», роман Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка», роман К.Дж. Фаулер «Книжный клуб Дж. Остен».

*Илья Кукулин
(Москва)*

Увенчание и развенчание идеологического мифа в мистериальном театре Д.А. Пригова¹

Начиная с середины XIX в. утверждения об особой важности литературы в русской общественной жизни становятся общим местом в критике и публицистике. Н. Добролюбов писал в 1860 г., уже тогда скорее напоминая читателю об известной мысли, чем формулируя ее впервые:

Мы дорожим всяким талантливим произведением именно потому, что в нем можем изучать факты нашей родной жизни, которая без того так мало открыта взору простого наблюдателя. В нашей жизни до сих пор нет публичности, кроме официальной; везде мы сталкиваемся не с живыми людьми, а с официальными лицами, служащими по той или другой части... <...> Где же тут узнать и изучить жизнь человеку, не посвятившему себя исключительно наблюдению общественных нравов? А тут еще какое разнообразие, какая даже противоположность в различных кругах и сословиях нашего общества! <...> Что падает, что побеждает, что начинает водворяться и преобладать в нравственной жизни общества, — на это у нас нет другого показателя, кроме литературы, и преимущественно художественных ее произведений².

Как можно видеть, почти сразу определилась и объяснительная схема: литература была сочтена единственным в России, как сказали бы сегодня, независимым пространством репрезентации общественной жизни.

¹ Статья подготовлена в рамках проекта Центра гуманитарных исследований РАНХиГС «Утопия и проект: развитие советской образовательной системы 1960—1980-х годов в сравнительной перспективе».

² Цит. по изд.: Добролюбов Н.А. Когда же придет настоящий день? // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. Статьи и рецензии. 1860 / подгот. текста В.Э. Богграда, примеч. В.А. Алексеева, В.Э. Богграда, Ю.С. Сорокина. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 97—98.

В советский период подобные идеи многократно варьировались в медиа и научных работах, обычно явно или скрыто расходившихся с официальной доктриной — ведь с точки зрения идеологических инстанций, использовавших марксистскую и ленинскую риторику, литература была элементом «надстройки», а не производственного «базиса» общества.

В 1990-е годы представление о роли литературы в российской истории было неявно переформулировано с помощью термина «литературоцентризм», структурно воспроизводящего понятия «логоцентризм» и «фаллоцентризм». Оба они были изобретены в 1920-е годы, но получили новую жизнь много позже, в 1970-е, когда были использованы для обозначения негативных черт европейской культуры в философии Ж. Деррида¹. В 1990-е годы эти слова уже опознавались как важнейшие элементы постмодернистского дискурса. «Литературоцентризм» в критике и публицистике постсоветской России был воспринят одновременно как указание на значимость литературы для истории российского общества и как аналог диагностического термина «логоцентризм». Во втором случае он указывал на семиотическое насилие над личностью, как предполагали сторонники этой точки зрения, постоянно воспроизводившееся в русской культуре с очень давнего времени — с XVIII в. или даже со Средневековья².

Сегодня одни исследователи — как правило, более консервативные по своим социальным и культурным позициям — употре-

¹ Термин «логоцентризм» ввел крайне правый немецкий философ-иррационалист Людвиг Клагес в своем трехтомном опусе «Дух как противник души» (*“Der Geist als Widersacher der Seele”*, 1929—1932) для критики якобы порабощающего человека «интеллектуализма» новой европейской культуры. Термин «фаллоцентризм» предложил британский психоаналитик Э. Джонс в своей работе 1927 г., чтобы указать на то, что З. Фрейд «точкой отсчета» в своей концепции делает мужскую психологию. В. Малахов резко критиковал Ж. Деррида за то, что французский философ не учел крайне правых политических импликаций, приданных Клагесом термину «логоцентризм», однако о Джонсе и его «фаллоцентризме» в своей статье не упомянул. См.: Малахов В. Несостоявшийся диалог // Логос. 1994. № 6. С. 311—314.

² См., например, критическое использование термина «литературоцентризм» в книге: Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 183—200.

бляют термин «литературоцентризм» с позитивными оценочными коннотациями, а другие, настроенные более критически — с отрицательными. Но те и другие сходятся в том, что литературоцентризм есть важнейшая черта русской культуры, а мы — свидетели его заката и перехода к новой парадигме, где в центре окажутся визуальные образы — а не тексты, или мультимедийная среда Интернета — а не книга¹. До самого недавнего времени, однако, при указаниях на тотальный «литературоцентризм» русской культуры XIX—XX вв. игнорировались некоторые хорошо известные факты.

Если называть Россию «литературоцентричной» страной, не вполне понятно, например, как оценивать роль литературы в общественной жизни Франции. Процент грамотного населения в XIX в. во Франции был намного выше, чем в России. Чтение книг было престижной и очень распространенной формой досуга. Парижане первой половины XIX в. с энтузиазмом читали газеты, особенно оппозиционные (либеральные или консервативные), но в газетах для них были важны не только — а в некоторые периоды и не столько — политические статьи, но и новые романы модных писателей; именно публикации романов резко увеличивали тиражи газет. Огромной популярностью пользовались «кабинеты чтения» — прообраз современных городских публичных библиотек². Общественные деятели и интеллектуалы во Франции получали известность и привлекали всеобщее внимание благодаря не только содержанию своего высказывания, но и его риторической отточенности и необычности тропов. Таким образом, литература действительно играла большую роль в общественной жизни именно в качестве автономной смысловой системы, и Франция XIX — начала XX в. имела черты специфически «литературоцентричной» страны. В 1850—1860-е годы во французской культуре началась литературная революция, инициированная Г. Флобером и «про-

¹ См. об этом: Бодрунова С. Конец отечественного литературоцентризма? // Октябрь. 2006. № 12. С. 113—118; Кондаков И. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX—XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44; Турышева О.Н. Русский литературоцентризм в аспекте литературной рефлексии // Уральский филологический вестник. 2013. № 1. С. 228—243.

² Мильчина В.А. Париж в 1814—1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 792—827.

клятыми поэтами», которая поставила под вопрос эстетические критерии языковых новаций и продолжалась с перерывами до 1970-х годов. Тем не менее, во французской культуре сохранилось отношение к языку литературы как к очень важному элементу, который конструирует ее автономию. Критика идеи индивидуально-го авторства в работах французских постструктуралистов, как ни парадоксально, только поддержала такое восприятие литературы: не случайно Р. Барт в своих работах «Удовольствие от текста» и «Гул языка» указывает именно на языковые аспекты творчества Пьера Гюйота и Филиппа Соллерса, которых он считал в конце 1960-х годов обновителями французской литературы.

Нет сомнения в том, что в XVIII—XIX вв. в России сложилась одна из наиболее ярких и оригинальных литератур Европы. Но огромное число населения было неграмотным, а отношение критики и читающей публики, начиная с середины XIX в., все больше превращало литературу не в самостоятельную ценность, а в *медиум* (еще раз повторю: речь идет не о свойствах самой литературы, а о специфическом ее восприятии). Н. Чернышевский писал: «...для истинного критика рассматриваемое сочинение очень часто бывает только поводом к развитию собственного взгляда на предмет, которого оно касается вскользь или односторонне»¹. Ср. аналогичную мысль у Н. Добролюбова: «Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько, то, что *сказалось* им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни (курсив автора. — *И.К.*)»².

Разумеется, Чернышевскому и Добролюбову тогда противостояли другие, более «эстетизирующие» течения в критике и интерпретации литературы — от Н. Стрехова до К. Леонтьева. Но именно авторы, воспитанные на Чернышевском и Добролюбове, определяли отношение к литературе в образованных кругах российского общества на протяжении нескольких десятилетий. Это и дало в 1904 г. И. Анненскому повод для мрачно-саркастической констатации:

¹ Цит. по изд.: Чернышевский Н.Г. Сочинения Пушкина. Статья четвертая и последняя (1855) // Чернышевский Н.Г. Лит. критика: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1981. С. 221—222.

² Добролюбов Н.А. Когда же придет настоящий день? С. 97.

Эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством, и только история разберет когда-нибудь на досуге летопись его многострадальности. <...> Мудрено ли, но у нас нет до сих пор литературного стиля, хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям¹.

В советский период — несмотря на то, что литература официально считалась феноменом «надстройки» — она во многом сохраняла свое исключительное место в русской культуре, но все же существовала именно на правах медиума, связывающего общество с историей, от которой оно чувствовало себя отторгнутым, и с «правдой», понимаемой прежде всего как признание несправедливости и даже преступности господствующего политического режима.

Разумеется, этот вопрос требует более подробного обсуждения, но в рамках конспективной заметки уже сейчас можно предположить, что значение литературы для русской культуры XIX—XX вв. не может быть определено просто словом «литературоцентризм»: если литература — это медиум, хотя бы и важнейший, тогда что же находится в «центре»? Иначе говоря, с какими фундаментальными смысловыми структурами было связано российское общество через этот медиум?

Историк М. Могильнер в книге «Мифология “подпольного человека”» (1999) описала специфические черты русского революционного леворадикального движения 1870—1905 гг. С одной стороны, деятельность революционеров была максимально «олитературена», и самих себя они воспринимали по аналогии с персонажами несуществующего, но предвосхищаемого современного героического эпоса. Более того, значительная часть российского общества воспринимала их точно так же. Сама «Подпольная Россия» (название популярной в начале XX в. книги С. Степняка-Кравчинского) в целом мыслилась как идеальный утопический мир, противостоявший миру наблюдаемой социальной реально-

¹ Цит. по изд.: Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений / подгот. изд. Н.Т. Ашимбаевой, И.И. Подольской, А.В. Федорова. М.: Наука, 1979 («Литературные памятники»). С. 95—96. Датировка статьи аргументирована в том же издании в комментариях. См.: Там же. С. 591.

сти¹. Однако, с другой стороны, конечной целью работы подпольщиков было не создание текстов и не литературное признание, а борьба с существующим социальным порядком, использующая методы насилия и террора. Этот разрыв социальных конвенций осмыслялся в революционной литературе как добровольное приношение себя в жертву ради счастья «народа». Иван Каляев — террорист-эсер, убивший в 1905 г. главнокомандующего войсками Московского военного округа, великого князя Сергея Александровича Романова — в тюрьме, где он ждал смертной казни, написал стихотворение, завершившееся строками:

Что мы можем дать народу,
Кроме умных, скучных книг,
Чтоб помочь найти свободу?
— Только жизни нашей миг...²

Очевидно, Каляев жил *не* в литературоцентричной реальности: он считал, что само по себе литературное творчество, создание каких бы то ни было книг — может только поддерживать общественный порядок, сам по себе безнравственный и преступный, и разрушить его может только «прямое действие» террора.

Мы, ограбленные с детства,
Жизни пасынки слепой.
Что досталось нам в наследство?
Мечь и скорбь, да стыд немой...³

Парадоксальным образом, однако, подобный образ мысли был воспитан в первую очередь именно литературой и для его выражения Каляев использовал поэтическое творчество.

М. Могильнер предполагает, что литература в России конца XIX — начала XX в. воспринималась в практическом аспекте —

¹ Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX в. как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 38.

² Каляев И. Сон жизни // Памяти Каляева (сб.). М.: Революционный социализм, 1918. С. 96.

³ Там же.

как средство психологического «добраивания» самоотчужденного «я»¹. В специфической ситуации России сформировалась интеллигенция — особая группа интеллектуалов, чувствовавших себя отчужденными от конвенционального, одобряемого обществом социального действия. Выбор любой формы жизненной самореализации — от революционной борьбы до «малых дел» в земстве — воспринимался молодыми людьми, формировавшимися в 1870—1890-е годы или частью их окружения как чреватый моральными потерями. Подпольная деятельность требовала готовности пойти на насилие и преступление, а часто — и отречения от родных и близких; недаром, как показывает М. Могильнер, среди российской молодежи того времени огромной популярностью пользовалось «стихотворение в прозе» И.С. Тургенева «Порог» (1878). Выбирая же последовательное осуществление «малых дел», юноша или девушка могли столкнуться с обвинениями в предательстве утопических идеалов поколения «шестидесятников». Достаточно вспомнить, как Н.С. Шелгунов полемизировал в середине 1880-х годов в газете «Русская мысль» с авторами газеты «Неделя» и особенно с Я.В. Абрамовым, доказывая, что «теория малых дел», иначе называемая «абрамовщиной», предполагает отказ от институциональных реформ и конформистское сотрудничество с самодержавным режимом².

Таким образом, любой выбор жизненного пути был социально проблематичен и нуждался в дополнительной легитимации. Средства для этой легитимации предоставляла в основном литература³ — от значительных произведений, вошедших в канон классики, до памфлетов и любительских стихотворений.

Заостряя, можно сказать, что центральной автономной смысловой системой в российском обществе XIX—XX вв. была не лите-

¹ Могильнер М. Мифология «подпольного человека». С. 31.

² Об Абрамове см.: Агапкина Т.П. Абрамов Яков Васильевич // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь / под ред. П.А. Николаев. Т. 1: А—Г. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 12—13; Головкин В.М. Яков Абрамов: самоактуализация в художественном творчестве. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2008.

³ Ср. у Могильнер списки художественных (и большей частью цензурно дозволенных) произведений, которые считались необходимым чтением в кружках радикально настроенной молодежи 1880—1890-х годов.

ратура, а идеология или, точнее, идеологический миф. Именно его медиумом становилась литература, представлявшая новые нормы жизни — ср., например, действие романа Н. Чернышевского «Что делать?». Попытки последовательно критиковать идеологию как «мотор» общественного развития делали писателя мишенью для яростных критических нападок «прогрессивной» журналистики — достаточно вспомнить историю рецепции произведений Н.С. Лескова.

Советская интеллигенция XX в. не была единой группой и многократно изменяла свой состав и социальное «место» на протяжении всей истории советского режима. Однако указания на ее генетическую связь с русской интеллигенцией XIX в. устойчиво воспроизводились в литературе (произведения Б. Окуджавы, Д. Самойлова и других), публицистике (особенно неподцензурной) и научно-популярной исторической литературе, и переживание этой преемственности стало значимым социальным феноменом.

Одним из компонентов этого переживания стало отношение к литературному тексту как — потенциально — к медиуму «компенсирующего» идеологического мифа, спасающего личность от самоотчуждения и определявшего нормы восприятия и интерпретации реальности. Этот «компенсирующий» миф мог быть лояльным по отношению к официальному дискурсу и даже влиять на его формирование или быть скрыто или явно оппозиционным по отношению к нему. Значение литературных образцов как особого рода медиума для развития диссидентского движения очень важно. Диссиденты, будучи людьми в целом гораздо более самокритичными и ироничными, чем русские революционеры, вполне ясно отдавали себе отчет в вынужденно «цитатных» элементах своей деятельности¹.

Современный этап в развитии русской культуры М. Берг определил как «бунт против литературоцентризма»². Как мне кажется, те процессы, о которых пишет в своей книге М. Берг, было бы точ-

¹ См. подробнее: Маркасова Е. «А вот практику мы знаем по героям Красной доны...» // Неприкосновенный запас. 2008. № 2 (58). С. 207–219.

² Берг М. Литературократия. С. 200.

нее определить как масштабную идеологическую трансформацию. Однако, несмотря на эту трансформацию, у значительной части образованного сообщества сохраняется прежнее представление о литературе — как о наиболее «естественном» медиуме для идеологии и одновременно — как об источнике норм, определяющих, что такое социальная реальность¹.

Сама связка между литературой и идеологией в России исподволь размывается начиная с момента краха советской власти. В 1990-е годы причиной ее эрозии стал отказ новых государственных элит от использования литературы как идеологического инструмента. В 2000—2010-е этот процесс эрозии получил новый импульс благодаря распространению социальных сетей и все большему значению, которое получает в нынешней российской культуре кинематограф. Но такое размывание — не выстраивание новой социальной конфигурации, а простая диссоциация: литература теряет способность быть главным медиумом идеологии, но ни общество, ни критики, ни писатели, за редкими исключениями, пока не стремятся определить, какую функцию литература могла бы принять на себя в будущем, помимо чисто развлекательной².

В этих условиях особое значение приобретает полемика против представления о литературе как о медиуме идеологии, которую на протяжении нескольких десятилетий вели представители неподцензурной словесности³. Такая полемика стала особенно последовательной в творчестве соц-артистов и кон-

¹ См.: Кукулин И. Героизация выживания // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 302—330. Он же. «Какой счет?» как главный вопрос русской литературы // Знамя. 2010. № 4. С. 204—210.

² Общественное восприятие меняющихся функций литературы в современной России заслуживает отдельного изучения, хотя, кажется, даже поверхностное наблюдение показывает, что литературе приписывается сегодня способность, смежная с идеологической, но не тождественная ей — быть местом легитимации таких сфер социальной реальности и таких типов эмоциональной жизни, о которых «не говорят ни по телевизору, ни в кино». Ср. общественный резонанс произведений об инвалидах (Р. Гонсалес Гальего, «Белое на черном», М. Петросян, «Дом, в котором...») или о субкультуре антифашистов (DJ Stalingrad, «Исход»).

³ И московско-тартуской семиотической школы, но это была уже другая полемика.

центуалистов, демонстрировавших насильственный, ритуализованный и в то же время условный характер идеологии как знаковой системы. Подобное восприятие идеологии объединяет таких разных авторов, как И. Кабаков, Вс. Некрасов, А. Монастырский, Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин. Произведения Д.А. Пригова в этом отношении особенно важны: во многих его стихотворениях в гротескном, нелепом виде изображается сознание, для которого связка «литература как медиум идеологического мифа» является «естественной», самоочевидной социальной конвенцией. Иначе говоря, стихотворения Пригова в новейшей русской культуре в наиболее явном виде решают задачу «расколдовывания мира», если пользоваться выражением М. Вебера. Однако в случае Пригова главным средством «расколдовывания» становится не столько описанная Вебером рационализация, сколько демонстрация абсурдного, иллюзорного характера сил, которые действуют в идеологизированном, индоктринированном сознании.

Российские концептуалисты создали свою эстетику, зная об американском концептуализме, но не ориентируясь на него как на образец, а скорее вступив в диалог с коллегами, работавшими по ту сторону «железного занавеса» — пусть этот диалог и оказался вынужденно односторонним, не предполагавшим «ответных реплик». Слово «концептуализм» в СССР получило относительно широкое распространение после выхода сначала в «самиздате», а потом и в «тамиздате» статьи Б. Гройса «Московский романтический концептуализм» (1979), однако, по-видимому, само слово «концепт» имело хождение в московской неофициальной литературно-художественной среде еще в первой половине 1970-х¹.

Важнейшей задачей искусства американские концептуалисты считали исследование языков, на которых произведение искусства обращается к зрителю и выражает идею, придуманную художником. Впервые в истории искусства концептуалисты сделали предметом изображения и рефлексии тот момент восприятия и переживания образа, в который знаковая составляющая, имплицитно присутствующая в каждом образе (ибо челове-

¹ Е.Ф. Сабуров, устное сообщение, начало 1990-х годов.

ское восприятие семантически по своей природе¹) «отслаивается» от него и получает самостоятельное бытование — или, наоборот, тот момент, когда языковая структура начинает в человеческом сознании производить невербальный образ. Открытие этой промежуточной зоны как пространства, с которым может работать искусство, оказалось очень значимым в условиях «экспансии знаков», порожденной развитием общества потребления и масс-медиа.

Представления американских концептуалистов об эстетической игре с «расслоением» языка и образа хорошо видны на примере одного из самых известных произведений этого движения — инсталляции Дж. Кошута «Один и три стула» (1965). Рядом со стулом, стоящим в музейном зале, висят фотография этого же стула в натуральную величину и таблица, на которой скопирована в сильно увеличенном виде статья «Стул» («Chair») из толкового словаря английского языка.

Российские концептуалисты сделали пространством изображения то «место», в котором знак «отслаивается» от бытовых практик и от идеологии, натурализованной в сознании советского человека, т.е. представленной как «естественная» интерпретация реальности. Некрасова, Пригова и до некоторой степени Рубинштейна интересовал зазор между воображаемым, «идеальным» сознанием советского субъекта, которое можно было вообразить себе по интенциям повседневных лозунгов и идеологических текстов (подобно точке на чертеже, в которой должны сойтись несколько геометрических лучей), и реальным, раздробленным сознанием человека, который живет одновременно в мирах идеологических фикций, доставания «дефицита», налаживания «нужных» связей и попыток узнать хоть какую-то информацию о происходящем в

¹ См. об этом: Гибсон Дж.Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. Т.М. Сокольской, под ред. и с предисл. А.Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. См.: Гибсон пишет: «Для понимания картины необходимо, во-первых, прямое восприятие поверхности картины, и, во-вторых, не прямое осознание того, что на ней нарисовано» (Там же. С. 408). Концептуалисты указывали своими произведениями на события, которые могут происходить в ментальном пространстве при непривычном соотношении образных, фактурных и знаковых элементов изображения.

стране и за ее пределами (например, из сообщений западных «радиоголосов»).

Несмотря на то, что творчеству Пригова посвящено относительно много работ, до сих пор «в тени» остается скрытая диалогичность его стихотворений, которые на первый взгляд кажутся совершенно прямолинейными карикатурами на идеологизированное сознание. Эта прямолинейность — мнимая.

Что же так Рейган нас мучит
Жить не дает нам и спать
Сгинь же ты, лидер вонючий
И мериканская блядь

Вот он в коросте и в кале
В гное, в крови и в парше
А что же иного-то же
Вы от него ожидали

(Из цикла «Образ Рейгана в советской литературе», 1983)

Стихотворение распадается на три части, заметно различающиеся по смыслу. Первая строфа в самом деле гротескно изображает сознание человека, под влиянием официальной пропаганды начала 1980-х искренне считающего президента США в 1980—1988 гг. Р. Рейгана воплощением мирового зла: даже слова «лидер вонючий» (скорее всего, слово «лидер» герой стихотворения воспринимает как эвфемизм слова «пидор») и «мериканская блядь» выглядят как «чужое слово», т.е. как просторечная радикализация газетной риторики, не меняющая ее смысла¹. Первые две строки второй строфы представляют собой пародийное *видение*, в традиции средневекового жанра видений: реальный глава государства, которого изредка показывали по советскому телевидению, вдруг предстает ментальному взору персонажа как чудовищный монстр, которому сущностно соответствует его

¹ Именно в 1983 г. — 8 марта — в своем выступлении перед Национальной ассоциацией евангелистов США во Флориде Р. Рейган назвал Советский Союз «Империей зла» и провозгласил, что «последняя глава» в истории мирового коммунизма «пишется сегодня». Это вызвало почти истерические по тону ответные комментарии советской печати.

страшное поведение¹. Последние две строки стихотворения — «мораль», написанная даже еще более косноязычно, чем предшествующие части: ритм ломается, ударение смещается на незначущую частицу «же», добавленную едва ли не только для рифмы. Эта «мораль» намеренно остраивает и ставит под вопрос литературность приговского текста, но она же вводит и третий голос — не индоктринированного сознания и не идеологического визионера, а резонера, вносящего в советский космос пародийное оправдание всего живущего в духе гегельянской формулы «все действительное разумно, а все разумное действительно». Такое «оправдание» фантастических, монструозных образов пропаганды является центральным мотивом цикла².

В некоторых «Азбуках» Д. Пригова и его поэмах — например, «Старая коммунистка царь коммунизма и голос живого страдания» (1989) — идеологизированное или просто монологическое сознание расщепляется на несколько голосов, выражающих контрастные точки зрения. Такие тексты можно назвать идеологическими мистериями, по аналогии со средневековыми мистериями, в которых библейские сюжеты тоже «раскладывались» на отдельные драматические роли и дополнялись новыми сценами — комическими или апокрифическими. Так, в одной из средневековых мистерий о рождении Иисуса Христа появлялась процессия повитух, которые должны были засвидетель-

¹ Кажется, ближайший аналог этой трансформации — одна из последних сцен романа М. Шагинян «Месс-менд» (1923—1924), в которой главный злодей Грегорио Чиче превращается в зверя «с изогнутым, как у кошки, хребтом». Тем самым его внешность оказывается в точном соответствии с его преступными деяниями, осуществленными по поручению неназванных американских политиков (правда, в романе Шагинян его разоблачают еще не советские люди, а «прокурор штата Иллинойс»).

² Ср. в одном из последующих стихотворений того же цикла, в котором Пригов словно бы «добраивает» квазимарксистскую историческую риторику официоза до чистого гегельянства — хотя, разумеется, и трагестированного: «Они просто орудье в руках / Исторических сил объективных / Ревзянистами Бог наказал / Им случиться — самим хоть противно». См.: Пригов Д.А. Советские тексты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. Цит. по Интернет-публикации. URL: http://www.kulichki.com/moshkow/akm/txt/prigov/sovetskie_teksty-6.html (дата обращения: 14.01.2014).

ствовать девственность Богородицы (ср. Саломею-повитуху, упоминаемую в апокрифах). Несмотря на эти изменения, мистериальные представления сохраняли представления о библейских сюжетах как о сакральных, и призваны были вызывать у зрителей ощущение чуда.

Идеологические мистерии Д. Пригова демонстрируют, как идеология занимает психологическое место религии (в том числе и идеология, созданная на основе религиозных утверждений) и обнаруживает свой насильственный и сконструированный характер¹. Основным механизмом исследования идеологии в приговских мистериях становится именно ее «разложение» на независимые друг от друга, несводимые голоса, однако идеология для большинства этих голосов остается источником сакрального. Лживость этого источника видна только внешнему наблюдателю: Пригов дает возможность читателю занять метапозицию, аналогичную той, которую занимает сам. В результате спора голосов в мистерии не может родиться истина — Пригов не верил в возможность ее выражения в литературном произведении («Нет последних истин — все истины предпоследние...»²). Такие произведения демонстрируют в первую очередь условность и нецельность любого монологазма.

В сознании условной «старой коммунистки», изображенной в поэме «Старая коммунистка царь коммунизма и голос живого страдания», возникает образ «держателя идеала» — воображаемого «Царя коммунизма», который «предположен всему этому» (то есть всем ее внутренним голосам), «...будучи даже породителем всего этого»³. Им обоим — «Старой коммунистке» и «Царю коммунизма» оппонирует «голос живого страдания», культурная сте-

¹ В этом смысле идеологические мистерии продолжают раннюю религиозную пьесу Пригова «Место Бога» (1973). См.: Ковчег (Париж). 1979. № 4. С. 46–55. Перепечатки: Волга. 1995. № 10; Новое литературное обозрение. 2010. № 105.

² Из стихотворения «Нет последних истин — все истины предпоследние...». См.: Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1990. М.: Новое литературное обозрение, 1997. Цит. по Интернет-републикации. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-5.html> (дата обращения: 14.01.2014).

³ Цит. по изд.: Пригов Д.А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Монады. Как-бы-искренность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 234.

реотипность которого подчеркнута характерно «страдальческими» ритмикой и системой рифмовки, воспроизводящей предпоследнюю часть «Рыцаря на час» Н.А. Некрасова — Зан ДМДМ (или с иным чередованием Д и М)¹. Постепенно голоса персонажей перемешиваются и в финале соединяются с голосом, видимо, близким к авторскому — насколько это вообще возможно в творчестве Пригова.

Безумная, я все его люблю
Всех прочих он по-прежнему милее
Хотя давно лежит уж в Мавзолее
И это слово страшное — люблю²
Со мной прошло скитания и чистки
Давно уж старая я коммунистка
А все — люблю

¹ Ср. у Некрасова: «Я кручину мою многолетнюю / На родимую грудь изолью...». См.: Некрасов Н.А. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Стихотворения 1845—1863. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. С. 272—274.

² Лексическая, ритмическая и грамматическая аллюзия на танго «Я возвращаю Ваш портрет», написанное в 1939 г., но популярное и в конце 1940-х, когда Пригов был ребенком: «Вдыхая розы аромат, / Тенистый вспоминаю сад / И слово нежное “люблю”, / Что вы сказали мне тогда...» (музыка Е. Розенфельда, слова Н. Венгерской, наибольшую популярность приобрела запись в исполнении Г. Виноградова). См.: Виноградов Г. «Я возвращаю Ваш портрет...» [Электронный ресурс] // YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Uk6o84NMWfs> (дата обращения: 29.12.2013). Это же танго «отзывается» и в дальнейшем тексте поэмы: «Я Вас по-прежнему люблю» (Н. Венгерская) — «А все — люблю» (Д.А. Пригов). О важности учета детских впечатлений Пригова для понимания его поэзии первым, насколько мне известно, сказал Л. Шерешевский в своем комментарии к стихотворению Пригова «Это было в мае, на рассвете...», произнесенном на презентации коллективного сборника стихов о войне в Чечне «Время “Ч”» (Сост. Н. Винник. М.: Новое литературное обозрение, 2000) в литературном салоне «Классики XXI века» в Москве 1 марта 2001 года. См. отчет о презентации, в который эта реплика не вошла: Литературная жизнь Москвы. Март 2001 г. Хроника // Вавилон. URL: <http://www.vavilon.ru/lit/mar01.html> (дата обращения: 29.12.2013).

Надвигалась гроза
Я сидела закрывши глаза

Вдруг озоном повеяло чистым —
Блеск взметнулся, послышался гром —
Это братья мои коммунисты
Отошедши с небес мне поклон
И привет
И приглашение как бы
И надежду на светлую встречу скорую
Посылают

Опять голос страдания и совести:

Остановитесь! Остановитесь! — О чем ты? — А разве вы не слышите? Не чувствуете? — Нет, о чем ты? — О, Господи! Оглянитесь вокруг! Внутрь себя взгляните? Кто все это оплачет, спасет и кто покается? — Ну, кто должен — тот и покается! — О, Господи! — сокрушается голос страдания и совести.

<...>

Мы ведь тоже не ангелы млечные
Но ведь есть различения миг
Чтоб их злобу и ярость предвечную
С нашей грешною между людьми
Жизнью
Не спутать¹

Такие идеологические мистерии и в целом скрытый диалогизм стихотворений Пригова решают не только задачу иронического «расколдовывания» мира. Они показывают смысловые ограничения, которые неизбежно возникают, если считать литературу медиумом, имеющим только заемную ценность высказанной идеи или прямо считываемой эмоции.

¹ Цит. по изд.: Пригов Д.А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. С. 237—238.

Поэтому Д. Пригова можно считать не разрушителем, а создателем литературоцентризма в русской культуре: поэзия Пригова, как и других концептуалистов, вновь придает литературе функцию автономной смысловой системы.

Произведения Пригова деконструируют само представление о литературе как «подрывной» претензии на власть. Они создают аналитическую позицию, позволяющую увидеть не только всю условность связки между литературой и политической властью, но и интенсивность человеческих чувств, вложенных в поддержание этой связки на протяжении XIX—XX вв. Если не помнить об интенсивности этих чувств, невозможно будет помыслить ту новую функцию литературы, которая возникает в эпоху после «литературоцентризма» или «идеологиоцентризма», какое бы имя мы ни согласились дать этому и выстраданному, и вынужденному свойству российской общественной жизни.

*Андреа Мейер-Фраатц
(Йена, Германия)*

**Развенчание мифа или сотворение нового?
«Освобождение Пушкина» из литературно-
исторической канонизации А. Битовым,
или «что надо знать о зайце»**

I

Три современника Пушкина оставили свидетельства о событии, важном для настоящего исследования, и потому позволим себе привести их полностью:

«Осень и зиму 1825 года, — так рассказывает одна из дочерей П.А. Осиповой, — мы мирно жили у себя в Тригорском. Пушкин, по обыкновению, бывал у нас почти каждый день, а если, бывало, заработается и засидится у себя дома, так и мы к нему с матушкой ездили... О наших наездах, впрочем, он сам вспоминает в своих стихотворениях.

Вот однажды, под вечер, зимой — сидели мы все в зале, чуть ли не за чаем. Пушкин стоял у этой самой печки. Вдруг матушке докладывают, что приехал Арсений. У нас был, извольте видеть, человек Арсений, повар. Обыкновенно, каждую зиму посылали мы его с яблоками в Петербург; там эти яблоки и разную деревенскую провизию Арсений продавал и на вырученные деньги покупал сахар, чай, вино и т.п. нужные для деревни запасы. На этот раз он явился назад совершенно неожиданно: яблоки продал и деньги привез, ничего на них не купив. Оказалось, что он, в переполохе, приехал даже на почтовых. Что за оказия! Стали расспрашивать — Арсений рассказал, что в Петербурге бунт, что он страшно перепугался, всюду разъезды и караулы, насилиу выбрался за заставу, нанял почтовых и поспешил в деревню.

Пушкин, услыша рассказ Арсения, страшно побледнел. В этот вечер он был очень скучен, говорил кое-что о существовании тайного общества, но что именно, не помню. На другой день — слышим, Пушкин быстро собрался в дорогу и поехал; но, доехав до

погоста Брева, вернулся назад. Гораздо позднее мы узнали, что он отправился было в Петербург, но на пути заяц три раза перебежал ему дорогу, а при самом выезде из Михайловского Пушкину попало навстречу духовное лицо. И кучер, и сам барин сочли это дурным предзнаменованием, Пушкин отложил свою поездку в Петербург, а между тем подоспело известие о начавшихся в столице арестах, что окончательно отбило в нем желание ехать туда»¹.

Это несколько перегруженное подробностями свидетельство дочери соседки Пушкина, П.А. Осиповой, было опубликовано М.И. Семевским в 1866 г. в Санкт-Петербургских ведомостях. Журналист и историк М. Погодин, лично знакомый с Пушкиным, в своей книге «Простая речь о мудреных вещах» рассказывает эту историю несколько более сухо:

«Вот рассказ Пушкина, не раз слышанный мною при посторонних лицах. Известие о кончине императора Александра I и происходивших вследствие оногo колебаниях о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 дек. Пушкину давно хотелось увидиться с его петербургскими приятелями. Рассчитывая, что при таких важных обстоятельствах не обратят строгого внимания на его непослушание, он решил отправиться в Петербург... Он положил заехать сперва на квартиру к Рылееву и от него записать сведениями. Итак, Пушкин приказывает готовить повозку, а слуге собираться с ними в Питер; сам же едет проститься с тригорскими соседками. Но вот, на пути в Тригорское, заяц перебегает через дорогу, на возвратном пути, из Тригорского в Михайловское, — еще раз заяц! Пушкин в досаде приезжает домой; ему докладывают, что слуга, назначенный с ним ехать, заболел вдруг белой горячкой. Распоряжение поручается другому. Наконец, повозка заложена, трогаются от подъезда. Глядь, в воротах встречается священник, который шел проститься с отъезжающим баринoм. Всех этих встреч не под силу суеверному Пушкину; он возвращается от ворот домой и остается у себя в деревне.

¹ Семевский М.И. Прогулка в Тригорское // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. № 157; цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников: в 2 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 281.

— А вот каковы были бы последствия моей поездки, — прибавлял Пушкин. — Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтобы не огласился слишком скоро мой приезд, и следовательно, попал бы к Рылееву прямо на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые <...>¹.

Князь Вяземский — возможно, не без известной иронии — замечает по этому поводу:

О предполагаемом приезде Пушкина *incognito* в Петербург в дек. 1825 года верно рассказано Погодиным в книге его «Простая речь». Так я слышал от Пушкина. Но, сколько помнится, двух зайцев не было, а только один. А главное, что он бухнулся бы в кипяток мятежа у Рылеева в ночь с 13-го на 14-го декабря: совершенно верно².

Это три версии одного и того же события, дошедшие до нас в пересказах лиц, не бывших его непосредственными свидетелями; письмо Пушкина брату, в котором поэт сам рассказывает о происшедшем, не сохранилось³. Таким образом, тому, что Пушкин не стоял 14-го декабря на Сенатской площади и не был, подобно его друзьям (например, упомянутому выше поэту К. Рылееву) казнен или сослан в Сибирь, потомки обязаны исключительно пушкинскому суевию. Английский биограф Пушкина Р. Эдмондс также ссылается на приведенное выше свидетельство П.А. Осиповой и даже заводит речь о целой группе зайцев, подвергая, однако, при этом сомнению, что именно встреча с ними подвигла (пусть и суеверного) Пушкина на разворот кареты⁴. Равным образом не счита-

¹ Погодин М.П. Простая речь о мудреных вещах. М., 1875. Отд. II. С. 24; цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. Т. 1. С. 281.

² Кн. П.А. Вяземский — Я.К. Гроту в 1874 году. К.Я. Грот, Пушкинский лицей. СПб., 1911. С. 107. Цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. Т. 1. С. 282.

³ Ср. Edmonds R. Pushkin. The Man and His Age. London, 1994. P. 95.

⁴ Там же. P. 95.

ет суеверие основной причиной неожиданного возвращения поэта в Михайловское Ю. Дружников¹.

Приведенные выше три рассказа являются частью мемуарных свидетельств, опубликованных спустя 30—40 лет после смерти Пушкина, составить однозначное суждение о степени их соответствия истине уже не представляется возможным. Они стоят в одном ряду с многочисленными легендами и мифами, возникшими вокруг личности Пушкина. В данной статье предпринимается попытка ответить на вопрос, каким образом и почему этот частный случай проявления пушкинского суеверия, эта легенда о перебежавшем дорогу зайце привлекла внимание современного русского писателя. Перед рассмотрением вопроса представим обзор процесса канонизации Пушкина, начавшегося в середине XIX в. и продолжавшегося в советское время, симптомов деканонизации, затем проанализируем особое отношение А. Битова к творчеству, личности «русского национального поэта», и в этом контексте рассмотрим анекдот про удержавшего суеверного поэта от участия в декабрьском восстании зайца.

II

Официальная канонизация Пушкина начинается во второй половине XIX в.; ее долговременную основу и направление закладывает гоголевская статья, опубликованная в 1835 г.² Начало «национализации» поэта положило открытие в Москве памятника Пушкину (работы скульптура Опекушина) и произнесенная по этому поводу на заседании Общества любителей российской словесности речь Достоевского³, в которой писатель провозглашает поэта национальным пророком⁴. С этого момента Пушкин окончательно признается национальным поэтом, что (за исключением оценки, содержащейся в упомянутой выше статье Гоголя) при его

¹ Ср. Druzhnikov Ju. [Дружников Ю.] Prisoner of Russia. Alexander Pushkin and the Political Uses of Nationalism. New Brunswick u. London, 1999. P. 283.

² Ср. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1940—1952. Т. VIII. С. 50—55.

³ Ср. Достоевский Ф.М. Пушкин // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972—1990. Т. XXVI. С. 136—149.

⁴ Ср. Lewitt M.C. Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880. Ithaka, London 1989.

жизни и непосредственно после его смерти совершенно не разумелось само собой. Пушкинское отношение к царю, являвшемуся с 1826 г. личным цензором поэта, было чрезвычайно противоречиво, роль «придворного поэта» Пушкин так и не принял. Написанное Лермонтовым стихотворение «На смерть поэта», в котором на царский двор возлагается ответственность за смерть Пушкина, послужило, как известно, поводом для ссылки автора на Кавказ. Кроме того — и на данный факт обращает внимание А. Битов, — современники не были знакомы с поздними произведениями Пушкина, увидевшими свет лишь *postum*¹. Помимо этого, вышедшие в свет при жизни автора тексты подвергались уродующей их цензуре, и лишь во второй половине столетия начинается их публикация в восстановленных по рукописям вариантах. По известной иронии судьбы, именно начатое в 1937 и законченное в 1959 г. (то есть приуроченное к 100-летию смерти поэта и большей частью изданное в сталинскую эпоху) собрание является на сегодняшний день если и не абсолютно надежным, то самым полным собранием сочинений Пушкина².

Таким образом, начиная с речи Достоевского, Пушкин считается русским национальным поэтом, которому посвящаются многочисленные научные изыскания и который становится неотъемлемой частью русского литературного канона. В этой роли Пушкин предстает как особое явление в истории словесности, как создатель современного русского языка и основатель национальной литературы. Однако еще до Октябрьской революции это значение поэта было поставлено под вопрос. Уже футуристы перед Первой мировой войной заявили о своем желании «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., проч. с Парохода современности»³. После революции некоторые пролетарские организации принципиально отвергали культурное «наследие».

¹ Ср. Битов А. Предположение жить // Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 213.

² О проблемах, возникающих в связи с последним собранием сочинений поэта, см.: Leheldt W. Zum Stand der Herausgabe der Werke Puškins // Lauer R., Graf A. (Hrsg.) A.S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. Wiesbaden, 2000. S. 73–83.

³ Литературные манифесты: От символизма до «октября». М.: Аграф, 2011. С. 129.

Преобладало, однако, требование Ленина учиться у классиков и в новом издании «Литературной энциклопедии» (1935)¹. Пушкин вновь становится неприкосновенным в этой роли национальным поэтом не только России, но и всего Советского Союза. Пушкина подгоняют под требования официальной истории литературы. Так, особенно выделяются не его роль в создании русского литературного языка и не вечная актуальность лучших творений, а предполагаемые заслуги для прогресса в проходящем по законам исторического материализма общественном развитии, в котором литература является частью так называемой надстройки. В соответствии с той ролью, которую в этом процессе приписывают восстанию декабристов, особо подчеркивается тот факт, что Пушкин находился в дружеских отношениях с предводителями восстания и в ранний период творчества писал «политические» стихи. Поэт представляется борцом за свободу, оппозиционером, сосланным за свои «политические» тексты. «Сговор» с Николаем I прощается поэту за его «патриотизм».

При подобной трактовке значение Пушкина в истории русской литературы состоит в том, что ему удалось не только ввести «прогрессивный», байронический романтизм, но и преодолеть его, проложив тем самым дорогу великому русскому, и не в последнюю очередь социалистическому, реализму. Предпринимаются попытки истолковать в духе соответствия постулатам соцреализма не только тексты, написанные Пушкиным после 1825 г., но и его интерес к фольклору, «обращение к проблемам маленького человека» в поздних произведениях. Шестой том «Краткой литературной энциклопедии», вышедший в 1971 г., содержит статью «Пушкин», несколько более взвешенную в оценках, чем статья из энциклопедии сталинской эпохи; кроме прочего, в ней вновь подчеркивается значение Пушкина как национального поэта и его роль в создании русского языка и литературы².

Таким образом, уже в XIX в. Пушкин становится официозным национальным поэтом, которого цитируют по различным официальным поводам, чьи произведения в образовательных учрежде-

¹ Цейтлин А. Пушкин [Словарная статья] // Литературная энциклопедия. Т. IX. М., 1935. Кол. 378–442.

² Мейлах Б.С. Пушкин [Словарная статья] // Краткая литературная энциклопедия. Т. VI. М., 1971. Кол. 92–105.

ниях различного уровня более учатся наизусть, чем читаются, в результате чего формируются шаблонные образцы восприятия как текстов Пушкина, так и образа его самого.

III

Главное произведение А. Битова — роман «Пушкинский дом», законченный в 1972 г., впервые опубликованный в 1978-м в США и лишь в 1987-м — в Советском Союзе (до этого были напечатаны отдельные части романа)¹. Центральной фигурой произведения является литературовед Лев Одоевцев, повествование начинается с описания безжизненного тела героя, лежащего 8-го ноября, наутро после очередной годовщины Октябрьской революции, на полу посреди разгромленного музейного зала Пушкинского дома рядом с дуэльным пистолетом, из которого был застрелен Пушкин. Роман с почти криминальной завязкой разворачивается, однако, в своеобразную психограмму жизни героя, переходящую в конфронтацию со сталинистским прошлым поколения отцов.

Детство и юность протагониста описываются под заголовком «Отцы и дети», его любовные похождения — в главе «Герой нашего времени», а описание событий, непосредственно предшествующих начальной сцене романа и приведших к разгрому музейного зала, предваряет заголовок «Бедный всадник», в котором отражены названия романа Достоевского «Бедные люди» и пушкинской поэмы «Медный всадник». Уже эти заголовки подразумевают связь текста Битова с произведениями русской классической литературы; кроме того, роман вступает в многочисленные интертекстуальные связи с произведениями мировой литературы в целом. Помимо лежащих на поверхности ассоциаций, в «Пушкинском доме», прежде всего в метафизических отступлениях, поднимается вопрос о значении литературы как для протагониста, так и для общества в целом. В то время как цитаты из «классических» произведений не несут, в большинстве своем, никакой функции и лишь подчеркивают смысловую пустоту приведенных названий для современни-

¹ Битов А. Пушкинский дом. Ann Arbor. 1978; Битов А. Пушкинский дом // Новый мир. 1987. № 10. С. 3—92; № 11. С. 55—91; № 12. С. 50—110. Об истории публикации романа см.: Хаппененн Э. Роман-призрак 1964—1977. Опыт библиографии неизданной книги // Wiener Slawistischer Almanach. 1982 (9). S. 431—475.

ков, применение приемов модернизма и авангарда демонстрирует, каким образом можно преодолеть то состояние застоя, в котором оказалась отечественная словесность.

После публикации романа в США и участия в «МетрОполе»¹ А. Битов подвергается репрессиям со стороны государства. В первой половине 80-х ему не удастся опубликовать ни одного нового текста; большая часть того, что напечатано, выходит в свет на периферии «империи» (как Битов некоторое время спустя называет Советский Союз)², в Армении или в Грузии, куда автор в 60—70-е годы совершает несколько поездок, которые нашли свое литературное отражение, кроме прочего, в «Уроках Армении»³.

В 80-е годы создается цикл «Преподаватель симметрии», к которому в течение некоторого времени относили и произведение, о котором пойдет речь в данной статье⁴ и которое, по сути, представляет собой литературный реверанс в сторону В. Набокова. Последний, как показано в выполненной в Бохуме научной работе, и является этим самым «преподавателем симметрии»⁵. Уже в названном цикле, декларированном писателем как «перевод с

¹ МетрОполь. Ann Arbor 1979.

² Это определение используется уже в «Пушкинском доме» (и позже становится общим заглавием всех произведений, написанных Битовым в советское время. Ср. Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. I—IV. Харьков), когда в третьем «курсиве» фиктивного автора А.Б. Дорта Россия пушкинской эпохи называется империей: «У нас далеко идущие планы: нам хочется понять страну в состоянии Империи». См.: Битов А. Пушкинский дом // Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. II. С. 246.

³ Например, в сборниках: Битов А. Семь путешествий. Л., 1976; Битов А. Грузинский альбом. Тбилиси, 1985.

⁴ Битов А. Преподаватель симметрии // Юность. 1987 (4). С. 12—50. В данной публикации цикл состоит из «Предисловия переводчика» и четырех рассказов [«Вид неба Трои», «О — цифра или буква? (Из книги У. Ваноски “Муха на корабле”», «Битва при Эйзете (Из книги У. Ваноски “Бумажный меч”», «Стихи из кофейной чашки»]; в другом варианте (Битов А. Человек в пейзаже. М., 1988. С. 309—458) в цикл включаются пять текстов (пятым становится «Фотография Пушкина», третий рассказ получает заглавие «Битва при Альфабете»). В 2008 г. вышел роман под заглавием «Преподаватель симметрии» с дополнительными текстами, но без «Фотографии Пушкина» (ср. Битов А. Преподаватель симметрии. СПб., 2008).

⁵ Goldschweer U. Das Komplexe im Konstruierten. Bochum. 1998.

иностранный», начинается тот процесс творческого переосмысления проблемы авторства, продолжением которого становится тенденция к созданию фиктивного автора, которая отчетливо просматривается в произведениях Битова, начиная с 80-х годов. Все чаще фиктивный рассказчик, ведущий повествование от первого лица, приобретает черты реального автора, как, например, в романе «Оглашенные» (1995), состоящем из текстов, уже печатавшихся ранее¹. И, наконец, «Первая книга автора», увидевшая свет в 1996 г., представляет собой игру с самим процессом создания фиктивного автора: с одной стороны, предполагаемые «ранние» тексты автора и «документы» (письма, свидетельства, справки...) должны подтвердить «автобиографичность» книги, с другой, сознательно встраиваемые в повествование противоречия указывают на то, что представленные документы, вероятно, не являются настоящими².

По крайней мере, начиная с «Пушкинского дома», тексты А. Битова могут быть отнесены к постмодернистским; соответствует этой эстетике и характер обращения автора с Пушкиным, его текстами и личностью, о чем и пойдет речь далее.

IV

В начале 90-х годов в выходящем в Париже эмигрантском журнале «Синтаксис» открывается рубрика под названием «Свободу Пушкину»³. В 1990 г. в ней появляется текст Битова, и содержа-

¹ Битов А. Оглашенные. СПб., 1995; Битов А. Оглашенные. М., 1995. Роман состоит из текстов «Птицы или Новые сведения о человеке». См.: Битов А. Дни человека. М., 1976. С. 283–346, «Человек в пейзаже» (Новый мир. 1987. № 3. С. 64–99) и «Ожидание обезьян» (Новый мир. 1993. № 10. С. 6–102).

² См.: Битов А. Первая книга автора. СПб., 1996.

³ Опубликованные в этой рубрике тексты не обязательно должны быть посвящены Пушкину (ср. Кураев М. Как это было... // Синтаксис. 1990 (27). С. 176–184; Волхонский А. О жанрах евангельских историй // Синтаксис. 1990 (27). С. 186–190. Статья Вл. Новикова, однако, касается Пушкина. См.: Новиков Вл. К вопросу об адресате одной пушкинской эпиграммы // Синтаксис. 1990 (27). С. 191–192; поэма Т. Кибирова содержит эпиграф из Пушкина [Кибиров Т. Послание Ленке и другие сочинения // Синтаксис. 1990 (29). С. 183–207]). Таким образом, имя поэта используется в качестве синонима русской литературы, причем страдающей от цензуры.

щаяся в нем характеристика поэта лишь отчасти совпадает с официальной:

«Полтора ста лет мы перемываем Пушкину кости, полагая, что возводим ему памятник по его же проекту. Выходит, он же преподносит нам единственный опыт загробного существования. По Пушкину можно судить — мы ему доверяем. Рассчитываясь с ним, мы отвели ему первое место во всем том, чему не соответствовали сами. Он не только первый наш поэт, но и первый прозаик, историк, гражданин, профессионал, издатель, лицеист, лингвист, спортсмен, любовник, друг... В этом же ряду Пушкин — первый наш невыездной»¹.

«Официальная» характеристика Пушкина тоже не забывает упомянуть, что ему отказывали в выезде за границы империи². Однако в то время как официально этим подчеркивается политическая противопоставленность Пушкина царскому режиму, Битову (не случайно выбирающему для статьи в эмигрантском журнале название «Свободу Пушкину!») важно подчеркнуть чувство личной несвободы, знакомое самому писателю по собственному опыту. Показывая Пушкина с очень «личной» стороны, Битов одновременно «ре-приватизирует» национального поэта и идентифицирует себя с ним, напоминая, что для тех, кому отказано в выезде за границу, суррогатом заграничной поездки становится путешествие на Кавказ (состояние, в котором сам Битов пребывал вплоть до середины 80-х годов). Включение этого текста в сборник «Легенды и мифы о Пушкине»³ лишь подчеркивает перестановку акцентов с филологического аспекта проблемы на мифологический. В различных вариантах текста, увидевших свет позже и написанных Битовым как до, так и после публикации в «Синтаксисе», эта «ре-приватизация» (или ре-мифологизация?) русского национального поэта продолжается и развивается, т.е. создается и сохраняется особый взгляд на биографию Пушкина, при котором он предстает

¹ Битов А. Свободу Пушкину! // Синтаксис. 1990 (27). С. 168.

² См. статью о Пушкине в «Литературной энциклопедии»: Цейтлин А. Пушкин [Словарная статья] // Литературная энциклопедия. Т. IX. М., 1935. Кол. 381.

³ Ср. Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 303—306.

не национальным гением, а частной персоной, существом из плоти и крови, со своими странными привычками и прихотями, чудачком и гением одновременно. В этой связи представляется неслучайным и включение этих текстов в сборник под названием «Вычитание зайца»¹.

А. Битов не первым попытался представить Пушкина «смеющимся гением». Одним из его знаменитых предшественников является А. Синявский, еще в 60-е годы, в заключении, написавший «Прогулки с Пушкиным»², которые при всем положенном в их основу совершенно неакадемическом, деканонизированном прочтении пушкинских произведений демонстрируют, однако, преклонение перед великим поэтом. Уже в начале XX в. исследователь Пушкина М. Гершензон призывает к внимательному, медленному чтению текстов поэта, чтобы научиться воспринимать его не канонически, а индивидуально³. А. Ахматова и О. Мандельштам, в соответствии с представлениями акмеистов о культуре памяти, составили свое представление о поэте⁴, очень лично писала о «своем Пушкине» М. Цветаева, и даже В. Маяковский в середине 20-х годов обращается к отвергнутому им несколькими годами ранее гению⁵. В 30-е годы А. Платонов пишет эссе о Пушкине, которое расстановкой акцентов, хотя и не переходя в область личного, заметно отличается от официально принятого взгляда на творчество поэта⁶. И, наконец, в 80-е годы Д. Пригов в перформансе «Пригов

¹ Ср. Битов А. Вычитание зайца. М., 1993. О «вычитании зайца» можно говорить постольку, поскольку Битов снова и снова пытается ответить на вопрос «Что было бы, если бы никакого зайца не было?».

² Ср. Терц А. [Синявский А.] Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989.

³ Ср. Horowitz V. The Myth of A. S. Pushkin in Russia's Silber Age: M. O. Gershenzon, Pushkinist. Evanston, Illinois 1996. P. 2.

⁴ См.: Мандельштам О. Пушкин и Скрябин // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. М., 1991. Т. II. С. 313–320; Ахматова А. О Пушкине // Ахматова А. Собр. соч.: в 2 т. М., 1986. Т. II. С. 6–179; об акмеистском понятии культуры памяти см.: Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Frankfurt am Main. 1990. S. 354–403.

⁵ Ср. Цветаева М. Мой Пушкин // Современные записки. 1937 (64). С. 196–234; Маяковский В. Юбилейное // Маяковский В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 1969. С. 123–131.

⁶ Ср. Платонов А. Пушкин — наш товарищ // Платонов А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1984–1985. Т. II. С. 287–300.

как Пушкин» буквально *переписывает* «Евгения Онегина», доведя таким воплощением «поедания творчества поэта» любое каноническое прочтение исходного текста *ad absurdum* и в то же самое время обнажая полную бессмысленность подобной канонизации¹. Однако, хотя битовская попытка «освободить» Пушкина и не является случаем единичным, писатель осуществляет ее особым, характерным именно для него образом.

Краеугольный камень битовского «освобождения Пушкина» закладывается его романом «Пушкинский дом», речь о котором шла выше. Протагонист романа представлен как частичный «эквивалент» Пушкина: рядом с ним оказывается пистолет, из которого поэт был ранен на последней дуэли; упоминается, что и для самого героя самым продуктивным для творчества временем является осень, а его научная работа посвящена пушкинской поэзии. В комментарии к изданию 1996-го года Автор вспоминает время своего обучения в Институте мировой литературы, метонимически идентифицируя себя с протагонистом и полагая, что и спустя многие годы после написания романа он все еще застигал себя за совершением действий своего героя или заставлял себя за дописыванием статей, не дописанных Львом Одоевским, причем одна из них посвящена Пушкину².

Свое продолжение эта полемика литературоведа с поэтом находит в рассказе «Фотография Пушкина», который и по ряду других признаков можно рассматривать как продолжение «Пушкинского дома». Действие рассказа совершается в двух измерениях; метаповествование содержит изложение событий, происходящих «сегодня», т.е. в настоящем для реального автора времени, другая часть действия перенесена в 2099-й год и во времена Пушкина. Рассказчик, называемый «Автором», сначала описывает окрестности, в которых он пишет свой текст, дачу в деревне на севере России, и затем переходит собственно к повествованию, т.е. к рассказываемой истории. В далеком будущем, в 2099 г. на одном из спутников собирается Юбилейный Совет и принимает решение

¹ Видеосъемку перформанса показала Brigitte Obermaug на конференции «Симуляция, мистификация, фикция» Загребского университета в 1997 г. в Ровине. См.: Пригов Д. Евгений Онегин Пушкина. СПб., 1998.

² Ср. Битов А. Пушкинский дом // Битов А. Империя в четырех измерениях. Т. II. С. 396.

о необходимости организации путешествия во времени с целью получения фотографии Пушкина, звукозаписи его голоса. К несчастью, Пушкин умер до изобретения фотографии, а потому приобретение подобных документов именно к 300-летию со дня рождения великого поэта представляется присутствующим на Совете особенно желательным¹. Обсуждается идея послать в пушкинское время фотографа или литературоведа и, в конце концов, принимается решение в пользу Игоря Одоевцева, «наследственного пушкиниста», потомка Льва Одоевцева и его возлюбленной Фаины, героев романа «Пушкинский дом». В планах Игоря, однако, кроме миссии официальной (сфотографировать Пушкина, записать его голос), угадывается и миссия личная: явиться к Пушкину после дуэли с упаковкой пенициллина, предотвратить смерть поэта от воспаления брюшины и, таким образом, направить развитие русской литературы в иное русло. Выполнение обеих миссий проваливается, поскольку Игорю не удастся в достаточной мере приблизиться к Пушкину. Хотя он неоднократно встречается поэта, однако этому «реальному» Пушкину снова и снова удается избежать Игоревы вмешательства в собственную жизнь.

В первый раз Игорь видит поэта при приземлении машины времени: Пушкин ест персик и выплевывает одну из косточек прямо в лицо герою. В соответствии с принципом «анекдотического наложения» Игорю также удастся стать свидетелем того, как Пушкин словами «Стоп машина!» комментирует факт остановки часов одного из посетителей или как поэт и его дети один за другим падают со стульев во время обеда — наблюдения, которые отсылают к известным анекдотам о Пушкине Д. Хармса². Результатом второй попытки Игоря увидеться с поэтом становится встреча с фаль-

¹ S. Spieker указывает в связи с этим на написанное в 1937 г. эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» В. Набокова, в котором впервые высказывается мысль о том, что Пушкин лишь немного не дожил до появления фотографии, и которое, с большой долей вероятности, можно рассматривать в качестве одного из претекстов «Фотографии Пушкина». См.: Spieker S. *Psychotic Postmodernism in Soviet Prose: Puškin and the Motiv of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Poetics* // Wiener Slawistischer Almanach. 1995 (35). S. 206.

² Битов А. Фотография Пушкина // Битов А. Вычитание зайца. М., 1993. С. 65; Хармс Д. Анекдоты из жизни Пушкина // Хармс Д. Полет в небеса. М., 1988. С. 392.

шивым Пушкиным, неким НеПушкиным; в третий раз он очень некстати появляется при рождении четвертого ребенка (дочери) поэта. Игорь неоднократно пытается проследовать за Пушкиным во время прогулок по Невскому проспекту; и однажды, у книжной лавки, ему даже удается оторвать болтающуюся на его пальто пуговицу. Игорь пришивает ее на нагрудный карман, и отныне сердце героя бьется о пуговицу поэта. Наконец, в гостях у одного знакомого, Игорь вступает в разговор с неожиданно явившимся в дом Пушкиным. Однако и эта беседа не имеет успеха: Игорь постоянно чувствует пропасть, отделяющую его от Пушкина, и на вопросы последнего отвечает чрезвычайно невпопад. Игорь пытается всячески скрыть свое происхождение «из будущего» и, по окончании разговора, опасается, что своим уклонением от ответов и преследованием поэта на улицах Петербурга (которое вполне могло быть замечено Пушкиным) он вызвал на себя подозрение в шпионаже. Герой принимает решение отправиться за фотографией на несколько лет назад, во времена, когда Пушкин с ним еще не знаком. В Болдино, в 1833 г., ему удается стать свидетелем написания «Медного всадника». Поэт замечает Игоря в окне, выходит к нему и, принимая его за нищего, вкладывает ему в руку золотой. Игорь переносится еще на несколько лет назад, в год 1829-й, и встречает Пушкина на кавказском перевале, носящем сегодня его имя. Завязывается разговор, в котором Игорь, возможно, заходит слишком далеко, показав Пушкину тот самый, полученный от поэта в будущем, золотой — в этот момент поэт неожиданно исчезает.

В 1825 г. именно Игорь, как выясняется, вспугнул зайца, перебежавшего Пушкину дорогу на пути в Петербург. В конце концов герой решает вернуться в 1824 г. и дожидаться возвращения поэта в 1826-м году из ссылки. Он (Игорь) располагается в Коломне, пробует себя на писательском поприще и оказывается захвачен врасплох тем самым наводнением, которое описано в «Медном всаднике». Игорь, превращающийся, таким образом, в протагониста пушкинской поэмы — Евгения, подхватывается приливной волной и приходит в себя во времени Автора, в 1985 г.; на больничной койке он бредит, кроме неразборчивого вздора, несвязными отрывками пушкинских стихов, крепко сжимая в руке пуговицу. На сделанных им фотографиях разглядеть ничего нельзя, на одной из звукозаписей слышен голос (Пушки-

на), который приказывает слуге избавиться от нежелательного посетителя (Игоря). На этом месте Автор прерывает повествование, обосновывая решение окончанием срока своего пребывания на даче.

Для Игоря оказывается невозможным приблизиться к «реальному» Пушкину. Именно когда он начинает верить в возможность подлинного контакта с поэтом, Пушкин отдаляется. Поэт остается недоступным, и то, что Игорю удастся о нем узнать во время пребывания в пушкинском времени, он знал и до своего путешествия из текстов самого Пушкина и текстов о нем. Одновременно поэт постоянно выступает как частное лицо, как человек из плоти и крови, с волосами, длинными ногтями, бородой, которую он отстриг (бы) за время написания «Медного всадника». Описывается, как Пушкин ест, как он одевается. Подобные наблюдения над интимной стороной жизни поэта, однако, ничего не проясняют в нем самом¹.

Начатая таким образом «ре-приватизация» Пушкина продолжается в сборнике «Вычитание зайца». Здесь вокруг рассказа «Фотография Пушкина» собрано несколько текстов, в которых снова и снова варьируется изложенная выше в трех вариантах легенда о зайце, а «личная жизнь» Пушкина представляется во все новых и новых деталях. Эти тексты с трудом поддаются традиционному толкованию. В них Автор, в известном смысле, «думает вслух», нанизывает друг на друга различные ассоциации на темы Пушкин, заяц, Фауст и Мефистофель. В первом тексте, «Фауст

¹ Spieker считает фигуру Игоря психозной, рассматривает его попытку жить в прошлом как проявление невозможности различения настоящего и прошлого, вымысла и реальности; это, по мнению Спикера, позволяет рассматривать рассказ в контексте постмодернистской эстетики. См.: Spieker S. Psychotic Postmodernism in Soviet Prose: Puškin and the Motiv of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Poetics // Wiener Slawistischer Almanach. 1995 (35). С другой стороны, шизоидная психика Игоря рассматривается Спикером как противовес нарциссической фигуре Кляйста из «Kein Ort. Nirgends» [«Нет места. Нигде»] Кристины Вольф. (См.: Spieker S. The Postutopian Subject in Soviet and East German Postmodernism: Andrei Bitov and Christa Wolf // Comparative Literature Studies. 1995 (32). 4. P. 479—496). Аргументация Спикера вполне понятна, но встает вопрос, не слишком ли серьезен такой подход к рассказу, в котором отчетливо улавливается его комический характер.

и заяц. Исповедь графомана», Автор совершает попытку приблизиться к Пушкину путем написания о нем стихотворения. Это стихотворение, процесс сочинения которого построчно комментируется, оказывается не только плохим стихотворением о Пушкине, но состоит большей частью из цитат самого Пушкина. В конечном счете возникает художественно непритязательный текст, в центре которого, как и в случае рассказа «Фотография Пушкина», стоит описание внешности («телесность») поэта:

Он не хотел вставать. Ему неясно было,
Как новый день начать. Ему было постыло
Потру пробивать в кадушке тонкий лед,
Из самовара пить и есть все тот же мед.

И он велел седлать мохнатого конька.
И лень было влезать. Небритая щека
Цепляла воротник. И обломился ноготь,
Что месяц холил он. Но сел — придется трогать.

Пошел, пошел! Конь екнул селезенкой,
И сытый его ход крушеньем пленки звонкой
Поэта взвеселил¹

Подобная, «музейная», попытка приблизиться к поэту через реалии быта вызывает, однако, у Автора все большую внутреннюю неудовлетворенность. Он вводит в повествование фигуру Боберова, провинциального поклонника Пушкина, которому поначалу и приписывает эти стихи. Между голосом Боберова и голосом Автора возникает все более углубляющийся конфликт. В попытке представить себя Пушкиным в процессе творчества Автор выдвигает гипотезу, что поэт, написавший своего «Фауста» непосредственно после завершения драмы «Борис Годунов», оставляет, таким образом, за собой не только Байрона и Шекспира, но и Гете. Речь снова заходит о судьбоносном зайце, которого предлагается поставить в один ряд с пуделем Гете. Текст заканчивается гипотетическим превращением описанной в стихотворении лошади (чьим прототипом

¹ Битов А. Вычитание зайца. С. 14.

стала лошадь из деревни Автора) в Пегаса, уносящегося от Автора прочь.

Второй текст, «Благодарная Россия. Пояснительная записка к проекту придорожного памятника», вновь возвращает к легенде о зайце, и в нем впервые предлагается поставить этому зайцу памятник на том самом месте, где он перебежал дорогу Пушкину¹. Затем следует поэма о Пушкине уже в первом тексте введенного в повествование двойника Автора — Боберова. Первая часть поэмы представляет собой коллаж из пушкинских строчек, вторая содержит элементы созданного в первом отрывке стихотворения, а в третьей излагается легенда о зайце. Поэма содержит большое количество пояснений и комментариев Боберова, сокращенный Автором до приемлемого для читателя размера.

В тексте под заглавием «Заяц и мировая дорога. Ученый вариант» снова излагаются три варианта легенды о зайце, на этот раз с точки зрения их значения для творчества Пушкина в целом². Ведь если бы заяц не перебежал поэту дорогу накануне 14 декабря, последний мог быть сослан в Сибирь или казнен и, возможно, не написал бы те произведения, которые принесли ему славу. Пушкинское решение не ехать в Санкт-Петербург понимается при этом не как проявление суеверия, а как решение, принятое сознательно. Отказ от участия в восстании декабристов как бы обозначает его решительный отказ от байронизма, в пушкинском творчестве уже преодоленного, но при критической оценке опубликованных к этому времени произведений все еще рассматриваемого как их основа. Отказ от поездки в Санкт-Петербург, таким образом, знаменует акт вхождения Пушкина в мировую литературу: «Пушкина легко остановить на дороге на Сенатскую площадь, потому что это уже не его дорога. И он возвращается и пишет, в параллель еще неведомому ему, но ошутимо взбухающему историческому событию, уже не “Годунова” “в духе Шекспировом”, а пародию, — “Графа Нулина”»³. Далее в тексте А. Битова предпринимается попытка проследить «заячий след» в творчестве Пушкина в целом, а завершается произведение умозрительными рассуждениями о том,

¹ Битов А. Вычитание зайца. С. 21—31.

² Там же. С. 33—43.

³ Там же. С. 37.

что написал бы «сибирский» Пушкин, появившись он 13-го декабря 1825 г. у Рылеева.

Текст уже рассмотренного выше рассказа «Фотография Пушкина» в сборнике «Вычитание зайца» сопровождается послесловием к первому немецкому изданию рассказа, в котором еще раз пересказывается легенда о зайце во всех ее вариантах и содержится призыв пожертвовать на памятник зайцу. В том, *что* Пушкин говорит о Байроне, содержится квинтэссенция того, что о Пушкине пишет сам Битов, приводящий следующую цитату: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота видеть тебе его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»¹.

В дальнейшем вновь приводится легенда о зайце, на этот раз с точки зрения его значения в фольклоре, где заяц не только является символом плодовитости, но и — в некоторых регионах — одним из воплощений дьявола. Таким образом, еще раз проводится параллель между пушкинским зайцем и гетевским пуделем. Одновременно, однако, эта связь ставится под сомнение и, в конце концов, Автор ссылается (как на «действительно подлинные») на некоторые факты из своего рассказа «Фотография Пушкина»: на факт проведения юбилейной конференции, на которой произнесенные речи списаны из газет, причем лишь имя истинного юбиляра заменено Автором на имя Пушкина; на эффект глумления, возникший при путешествии во времени из-за анекдотов Хармса; или на разговор Игоря с Пушкиным о будущем заселении Луны. Насколько серьезно необходимо относиться к этим «истинам», становится ясно из заключительной фразы: «Так что фраза из отчета нашего безумца Игоря, что Пушкин написал “Медного всадника”, “пощипывая отрастающую бородку”, так же является подлинным, единственно

¹ Цит. по Битов А. Вычитание зайца. С. 107. Это отрывок из письма Пушкина Вяземскому, написанного в ноябре 1825. См.: Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.-Л., 1937–1949, справочный том 1959. Т. XIII. С. 243 сл.

живым свидетельством очевидца об истинных обстоятельствах создания шедевра»¹.

Немецкое издание содержит еще один текст, написанный А. Битовым позже и отсутствующий в сборнике 1993 г. Текст носит название «Von überflüssigen Namen. Kommentar zu einem Kommentar»² [«О лишних именах. Комментарий к комментарию»], и заголовок этот определенно постмодернистским образом демонстрирует, насколько сегодня имя Пушкина воспринимается лишь как пустая оболочка, как сигнификант (*означающее*), по желанию наполняемый любым содержанием. К такому относятся и псевдоэтимологические рассуждения о «пушке» и «пухе», призванные обосновать одновременную «тяжесть» и «легкость» как характеристики пушкинского творчества. Эти же рассуждения характеризуют творчество самого Битова, однако попытка связать Пушкина и Винни Пуха, может рассматриваться как чистое шутовство.

V

Эссе «Предположение жить» было написано примерно в то же время, что и рассказ «Фотография Пушкина», в нем профессионально-сухо обсуждаются проблемы, литературно обработанные в созданных позже текстах о поэте. Кроме прочего, речь заходит об одной из работ о Пушкине Льва Одоевцева, протагониста романа «Пушкинский дом». Сначала обсуждаются чисто филологические проблемы, например, проблема надежности в качестве источника Полного собрания сочинений Пушкина. Битов выражает свою неудовлетворенность существующими собраниями сочинений поэта, поскольку тексты в них группируются по жанровому принципу. Он предлагает хронологический принцип группировки текстов, который позволил бы лучше проследить сам процесс творчества путем сопоставления произведений, созданных параллельно друг другу или в течение короткого промежутка времени³. Другой обсуждаемой в эссе проблемой является принципиальная (не-)возможность воспринять «всего» Пушкина. Так, потомки поневоле

¹ Битов А. Вычитание зайца. С. 110.

² Bitow A. Puschkins Hase. Frankfurt am Main. 1999. S. 152 f.

³ Этот проект для 1836-го года осуществил сам Битов. Ср. Битов А. (Ред.) Предположение жить. СПб., 1999.

воспринимают поэта иначе, чем его современники. Последним, например, не знакома поздняя лирика поэта, а его прижизненные публикации известны лишь в прошедшем цензурном варианте. Объективное рассмотрение «настоящего» Пушкина как целостной личности Битов также считает невозможным: «Подлинный Пушкин ни разу не умещается ни у кого в характеристику <...>. Пушкин всегда остается между этими свидетельствами как проекция из взаимодействия, поблескивает в тени этого взаимогашения, напоминая нам забытые сведения из оптики и акустики»¹. А. Битов подчеркивает, что то, каким образом воспринимается Пушкин, в большей степени характеризует воспринимающего, чем говорит что-либо о самом поэте, в этой связи и сам Битов, пишущий о Пушкине, в сущности, пишет о себе самом. Автор «Пушкинского дома» приводит многочисленные свидетельства современников о внешности и характере поэта, например, о его смехе, при котором, по выражению художника Брюллова, словно кишки видны. Однако больше, чем вся «объективная» информация, говорят о Пушкине, по мнению Битова, легенды и мифы о нем, в том числе анекдоты Д. Хармса.

В эссе речь заходит и о том, что было бы, если бы злополучный заяц не перебежал дорогу Пушкину. В представлении Битова, этот заяц являет собой пример известной внутренней логики единства жизни и творчества Пушкина, того единства, которое особенно отчетливо проступает в произведениях, написанных во время первой Болдинской осени, например, в частом возвращении к теме смерти на фоне свирепствующей в окрестностях эпидемии холеры или многочисленных историях сватовства накануне предстоящей свадьбы. От этих рассуждений лишь один шаг до постановки проблемы отношений автора и героя, которые в случае Пушкина, по мнению Битова, часто идентичны. О «Медном всаднике», например, Битов замечает: «Пушкин — это Петр и Евгений одновременно; но он как бы еще нечто большее, он — Пушкин»².

Таким образом, отношения между автором и его героем в творчестве поэта соотносятся Битовым с таковыми в собственном

¹ Битов А. Предположение жить // Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 226.

² Там же. С. 229.

творчестве. Идентификация с Пушкиным распространяется и на иные области, например, при обсуждении проблемы цензуры, которая была особенно актуальна для Битова в начале 80-х. И в попытке обосновать творческую неплодотворность Болдинской осени 1836 г. узнается ситуация самого Битова в момент написания эссе. Личная жизнь поэта осенью 1836 г. описывается как череда унижений, которым Пушкин подвергается со стороны двора, и которые оказывают давление на душу поэта, сводят на нет его творческие силы. Кроме того, в описываемое время Пушкин страдает от недостатка денег. Его дуэль с Дантесом толкуется как игра в рулетку, как попытка поставить все на одну карту: умереть или начать новую жизнь.

С самого начала, в связи с обсуждением значения Пушкина как великого национального поэта, в эссе поднимается вопрос о воздвижении памятников. С открытием московского памятника поэту работы Опекушина живой Пушкин, по мнению Битова, окончательно превращается в некую официальную инстанцию и «умирает» для потомков. Писатель набрасывает сцену, в которой в самый момент открытия памятника толпа камнеует, а ожившая статуя Пушкина сходит с пьедестала. В связи с этим Битов обращается к тексту, написанному в августе 1836 г., которым Пушкин «воздвигает» памятник самому себе, имитируя «*Exegi monumentum*» Горация: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Это стихотворение писатель анализирует буквально слово за словом и этим несколько неортодоксальным образом приходит к выводам, которые не только позволяют по новому оценить, в какой степени пушкинский текст является подведением итогов и высшим достижением его поэтического гения, но и как бы обнажают сам творческий процесс создания стихотворения.

Так, фраза «я памятник себе» является, по мнению Битова, единственным случаем, когда Пушкин говорит о себе как поэте и, одновременно, как о неподвижном и мертвом предмете («Я памятник...” — словосочетание, объединяющее скульптуру и лирического героя. Они совпали, схватились, как борцы, как цемент, и застыли в навечной позе»¹), и со ссылкой на иные произведения

¹ Битов А. Предположение жить // Битов А. Статьи из романа. М., 1986. С. 264.

поэта показывает, насколько низко сам Пушкин оценивал подобные застывшие состояния. Битов обращается к работам Пумпянского, Якобсона и Лотмана, которые посвящены теме оживления памятников в произведениях поэта¹, не вдаваясь, однако, в детали этих исследований². Словосочетание «воздвиг нерукотворный» интерпретируется как оксюморон, причем нематериальность, представление о которой вызывает это словосочетание, практически сразу, по мнению Битова, нивелируется образом «народной тропы», которая совершенно ощущаема. Таким образом, первая строфа становится тем пьедесталом, на который буквально можно возложить цветы. Вторая строфа рассматривается как «воспоминание о поэзии»: Битову слышится в ней отзвук ранней, архаической лирики Пушкина, лирики времен его юности. Третья строфа именуется Битовым «империя», он различает в ней, как и в некоторых других местах стихотворения, пушкинское стремление на периферию государства. В четвертой строфе, названной «возвращение к своему народу», поэт, если принять во внимание многочисленные изменения, предпринятые им до выбора окончательного варианта текста, как бы дистанцируется от своих прежних симпатий к движению декабристов и склоняет голову перед Николаем I. В пятой строфе поэт снова возвращается к себе. Он не принадлежит более ни народу, ни царю, но лишь самому себе, своей поэзии, Музе, Божьей воле. Эта строфа не только вызывает в памяти годы первой ссылки, но и обращается к непосредственному настоящему и будущему (хочется добавить: равно как и написанный одновременно с эссе рассказ А. Битова «Фотография Пушкина»).

Как уверяет Битов, ему потребовалось три года, чтобы суметь заново прочитать это стихотворение, забыв школьное схоластическое толкование. За разбором текста следует полемика с «авторитетами» пушкиноведения, и в конце концов автор приходит к выводу, что истинным памятником поэту является памятник не петербургский и не московский, и даже не одноименное стихот-

¹ Там же. С. 256.

² Якобсон на основе наблюдений, что во всех трех текстах Пушкина, где происходит оживление скульптуры, герой умирает, делает вывод об общем враждебном отношении Пушкина к памятникам. См.: Jakobson R. The Statue in Puškin's Poetic Mythologie // Jakobson R. Selected Writings. 8 vol. The Hague, Paris, New York. 1962–1988, Vol. V. P. 237–280.

ворение, но поэма «Медный всадник», которой Пушкин воздвигает подлинный, воистину царский памятник самому себе. «Теперь скульптура Фальконета такой же памятник Пушкину, как и Петру, и более памятник Пушкину, чем Аникушин и Опекушин»¹, — заканчивает А. Битов разбор стихотворения. Битовским памятником Пушкину становится в этом контексте «Фотография Пушкина», заканчивающаяся словами: «И здесь мы ставим точку, как памятник, — памятник самой беззаветной и безответной любви»².

На фоне рассуждений о памятнике Пушкину новое измерение приобретает и предложение Битова об установке монумента знаменитому зайцу. То, что на первый взгляд могло быть воспринято как шутка, основанная на мифе об особом пушкинском суеверии, получает иное толкование. Не Пушкину, но зайцу должен быть поставлен памятник. В то время как возведение памятника убивает еще живущего поэта, сам поэт способен в своих произведениях оживить гранит. Так памятник Петру I становится памятником Пушкину, и таким же образом памятник зайцу, давшему поэту возможность творить и после 1825 г., мог бы стать истинным памятником русскому поэтическому гению. То, что делает поэта поэтом, — тексты, причем как его собственные, так и тексты о нем³. Памятник зайцу стал бы и памятником Битову, в текстах которого легенда о зайце получила новую жизнь. За то, что тот существовал, может поручиться сам автор эссе: заяц рассказал ему об этом лично⁴.

Однако встает вопрос: не возрождает ли Битов в своем стремлении развенчать советские мифы о Пушкине иные, более старые мифы и легенды о поэте? Скорее нет. Неслучайно писатель (в тексте из «Вычитания зайца» с подзаголовком «Ученый вариант») отрицает роль пушкинского суеверия как побудительной причины

¹ Битов А. Предположение жить. С. 280.

² Битов А. Фотография Пушкина // Битов А. Вычитание зайца. С. 97.

³ Эта мысль, которая у Битова возникает подспудно, эксплицитно выражена у Набокова в эссе о Пушкине: «Будь ты хоть Шекспир, хоть Гораций, ценность их заключается в одном — в их творчестве». См.: Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев, 1989. С. 534.

⁴ Из рассуждений Битова во время встречи с читателями в Literaturhaus, Frankfurt am Main 24-го апреля 1999 г.

для его возвращения с полпути в Петербург и говорит о сознательном решении поэта отказаться от байронизма, свидетельствующем о высокой художественной зрелости. То, что на первый взгляд кажется сотворением нового мифа, основу которого составляет — не в последнюю очередь советский — миф о «неудавшемся» Пушкине-декабристе¹, на поверку оказывается «средством освобождения Пушкина». Заяц, безусловно, достоин памятника, ему этим не навредить. Если принять тезис о значении зайца для творчества Пушкина, то именно заячьей заслугой оказывается возрождение интереса к пушкинским текстам. Памятники же самому Пушкину являют собой лишь свидетельства «присвоения» поэта потомками и его превращения в официальную, общественную инстанцию. С учетом сказанного, легенда о зайце не столько связана с сотворением нового мифа, сколько открывает возможность посмотреть на Пушкина, минуя ряды поставленных ему памятников².

ЭПИЛОГ 2013 Г., ИЛИ ЧТО НАДО ЗНАТЬ О ЗАЙЦЕ В СВЯЗИ С КРИЗИСОМ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА

Обращение А. Битова к Пушкину является как свидетельством, так и критикой литературоцентризма русской культуры³.

¹ Развенчание мифа о неудавшемся декабристе Пушкине продолжает — вероятно, не без влияния Битова — В. Непомнящий (ср. Непомнящий В.С. Предполагаем жить // Пушкин: суждения и споры. М., 1997. С. 354—373. Статья Непомнящего предшествуют отрывки из эссе Битова «Предположение жить». С. 327—354).

² Этот текст представляет собой перевод лекции, прочитанной в Геттингене в 1999 г. в рамках цикла лекций, посвященных пушкинскому юбилею, он опубликован на немецком языке под заглавием: *Demythisierung durch Remythisierung? Andrej Bitovs „Befreiung Puškins“ aus der literaturgeschichtlichen Kanonisierung oder „Was man über den Hasen wissen muß“* // A.S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. Hg. V. R. Lauer u. A. Graf. Wiesbaden 2000. S. 175—198.

³ О литературоцентризме русской культуры см.: Воробьева А.А. Литература власти и власть литературы: К вопросу о функциях литературоцентризма в советской культуре // Материалы конференции. URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/thesis/s053/s053-010.pdf> (дата обращения: 19.11.2013); о литературоцентризме XIX-XX веков см.: Турышева О.Н. Русский литературоцентризм в аспекте литературной рефлексии // Уральский филологический вестник. 2013 (1). С. 228—243.

В юбилейном 1999 г. Битов предпринимает попытку «реприватизировать» поэта, пробудить интерес читателя к его произведениям. Для этого он, парадоксальным образом, обращается к мифам о Пушкине, подвергает их деконструкции и, на первый взгляд, создает на их основе новые. Как шестидесятник, Битов в начале своего литературного пути сам переживает поворот от литературы, жестко контролируемой государством в отношении степени ее соответствия принципам социалистического реализма сталинского извода, к литературе, обращенной к сфере частного, создает свои первые произведения в этом новом духе. Временный характер отказа государства от вмешательства в литературный процесс стал очевиден в 70-е — начале 80-х годов, когда Битов публикует за рубежом свое главное произведение, роман «Пушкинский дом», и подвергается в связи с этим преследованиям. Именно к этому времени относятся первые работы писателя о Пушкине. «Заячья книга» к пушкинскому юбилею выходит после распада Советского Союза и системы советской литературной цензуры, после введения рыночных отношений в сфере культуры. Обнажая по сути своей чуждый литературе характер литературоцентризма как XIX в., так и советской эпохи, А. Битов переносит акценты с пушкинских мифов и памятников на пушкинские тексты, высказывается за спасение и освобождение литературы от литературоцентризма. Кризис литературоцентризма полностью отвечает желаниям Битова, поскольку таким образом литературе возвращается ее истинная ценность, происходит ее высвобождение из пут внешнего, в том числе государственного, влияния.

Перевод с немецкого Ольги Сазончик

Наталья Ковтун
(Красноярск)

**Реальность и текст в прозе рубежа
XX—XXI веков:
«Последний мир» К. Рансмайра
и «Кысь» Т. Толстой¹**

Литературоцентризм как убеждение в особом статусе литературы, ее определяющем влиянии на все сферы бытия человека считается отличительной чертой отечественной культуры. И только к началу 1990-х критика отметит процесс деконструкции принципа литературоцентризма, с которым выясняют отношения знаковые авторы эпохи: от А. Битова, Вен. Ерофеева, С. Соколова до В. Сорокина, Т. Толстой, Л. Улицкой. На уровне поэтики отмечают недостаточность классических средств анализа художественного текста (метод, жанр, стиль), актуализацию проблемы метатекстовых, надтекстовых структур, включающих категории *«художественного сознания»* (М. Гаспаров, В. Тюпа), *«художественного мышления»* (В. Хрулев), *«литературной авторефлексии»* (М. Абашева, Д. Бак), связанные с потребностью словесности рубежа XX—XXI вв. осознать самое себя, собственную идентичность: язык, творческие приемы и принципы. Повествование в таких произведениях сфокусировано не столько на сюжете, самой истории, сколько на процессе ее рассказывания, личности художника².

Тексты, взятые нами для анализа — *«Последний мир» К. Рансмайра* («Die letzte Welt», 1988) и *«Кысь» Т. Толстой* (2000) — имеют принципиальный характер для современной прозы, и обычно рассматриваются как образцы постмодернист-

¹ Работа выполнена в рамках стажировки по программе ДААД (Йенский университет 2013 год).

² Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. С. 7.

ской эстетики¹. Мы же стремимся доказать, что названные романы, напротив, связаны с поиском безусловного, Абсолюта, но сохраняют при этом игровую поэтику. Сближение австрийского и отечественного художников продиктовано целым рядом причин: сходством культурной ситуации (прерванность модернистской традиции, присутствие политической проблематики в постмодернистской парадигме), «отставанием» от других западных литератур и одномоментным признанием исчерпанности постмодернизма, критика которого осуществляется со сходных позиций².

Ключевым для настоящей работы становится вопрос о перспективах *авторской рефлексии* в названных текстах: деконструкция или реконструкция идеала из хаоса? «Последний мир» и «Кысь» посвящены размышлениям о судьбе художника, литературы в истории, о чем свидетельствует и выбор жанра: *постисторический роман* и *ретроантиутопия*. В критике «Кысь» названа одной «из первых попыток романного выяснения отношений с русским литературоцентризмом как не тронутой никакими катаклизмами доминанте русской — советской и постсоветской — культуры»³; как идеологический роман, «призванный наглядно проиллюстрировать тезис о пагубности литературоцентризма»⁴.

¹ См.: Wilke S. Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart, 1992; Kiel M. Nexus: postmoderne Mythenbilder. Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis. Mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs «Die letzte Welt». Frankfurt a. M., Berlin, 1996; Gottwald H. Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart, 1996; Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М., 2000. С. 144—172.

² См.: Арская Ю.А. Абсолютное в деконструирующем сознании (парадигма творчества в русской и немецкой литературе постмодернизма): автореф. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.01. русская литература. Красноярск, 2008. С. 3.

³ См.: Липовецкий М. Бесконечный конец истории («Кысь» Т. Толстой) // Русская литература эпохи постмодерности. Серия «Литературные направления и течения в русской литературе XX века». Вып. 4: сб. ст. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. С. 8.

⁴ Беневоленская Н.П. Русский литературный постмодернизм. Истоки и смыслы. СПбГУ: Ф-т филол. и искусств СПбГУ, 2010. С. 204.

Стержневой фигурой обоих текстов становится «комментатор», переводчик/переписчик, интерпретирующий тексты других персонажей-рассказчиков, которому автор передоверяет собственные права. Такие герои филологически ориентированы, заняты исследованием своих и чужих текстов, что реализуется и как процесс самопознания, самоопределения в настоящем, свидетельствующий о недоверии к прежним абсолютам, реальности как таковой.

Текст как свидетельство истории в романе К. Рансмайра «Последний мир»

Сюжет романа сводится к попытке восстановления утраченной книги опального римского поэта Овидия — «Метаморфозы». Фабула разворачивается как процесс чтения, «перевода» обрывков уничтоженной рукописи, записей на камнях, шкурах животных, тканях, что мотивирует введение текстов Другого. Известный труд Овидия мифологизируется и мистифицируется, выступает в роли Книги Бытия, содержащей судьбы человеческие.

Произведение можно рассматривать и как историю Римской Империи эпохи Октавиана Августа, вбирающее все достижения западной цивилизации, и как мистическую, реконструируемую по текстам реальность особого рода, не требующую верификации, принимаемую персонажем-читателем, «комментатором», и вслед за ним читателем романа за подлинную. Тайный последователь ссыльного поэта — Котта старается разгадать замысел учителя, так рождается его собственное произведение, накрадывающееся на текст «Метаморфоз». В интертекстуальном поле романа сплетаются мифы Античности, средневековья и их литературные версии, представленные текстами Овидия, Данте, Ф. Кафки, У. Эко вплоть до самого К. Рансмайра¹. Рождающиеся таким образом «Метаморфозы» сохраняют главную идею автора о бренности всего земного, об относительности времени, пространства, культуры, что подчеркнуто эпиграфом из Овидия — «Не сохраняет ничто неизменным свой вид», многократно повторенном в тексте. Книга, воссоздаваемая Коттой, понимается писателем как свидетельство исчезающей

¹ См.: Fitz A. «Wir blicken in ein ersonnenes Sehen». Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, Ulrich Woelk. St. Ingbert, 1998.

истории: от «золотого века» вплоть до «железного», что расходится с эстетикой постмодернизма, признающей единственной реальностью текст¹. Настоящее в романе неуловимо, время, подобно воде, песку, погребает все, проблема мистификации связывается тогда с *проблемой сознания*, способного осмыслить тексты, разгадав замысел создателя, или наделить их собственной интерпретацией.

В оппозиции к сугубо внешней, театрализованной жизни Рима складывается история провинциального крымского городка Томы, куда ссылают Овидия. Обитатели поселения — рудоплавы, авантюристы, варвары, скрывающиеся от государственного регламента или наказания. Железный город — «гиблое место», но именно здесь, где не действуют закон, традиция, авторитет, обретается, по мысли автора, свобода самоопределения. В селении «на краю света», посреди дикой природы, разыгрываются мифологические сюжеты, застывшие на рельефах римских дворцов: «Маска Терeya была карикатурой, грубым шаржем, но тем не менее напоминала выветренные рельефы с фасадов римских храмов, министерств и дворцов, напоминала изображение солнечного бога на огненной колеснице. Мяснику хотелось быть Фебом. Пастухи с прибрежных гор, рудоплавы и шахтеры из Томов копировали в этот час великолепие римских небес»².

Овидий, изначально принимающий все условия литературной индустрии (он участвует в рекламе, презентациях собственных произведений, интригует и эпатирует публику), добивается массового успеха, но вместе с тем переживает глубокое разочарование в ремесле. Возвышение в глазах императора, как и известность в стане его противников, равно приводят к отчуждению от собственной судьбы, грозят поэту превращением в памятник, канонизацией текстов, трансформацией дома в музей. В стане сопротивления влиянию текстов Овидия приписывают акты протеста и беспорядки на улицах. Противясь заданной участи, художник сознательно навлекает на себя немилость власти, отказываясь в триумфаль-

¹ Сомнение в принадлежности романа к эстетике постмодернизма одним из первых высказал М. Бутов. См.: Бутов М. Вечные льды // Новый мир. 2003. № 7. С. 175—178.

² Рансмайр К. Последний мир. Роман / пер. Н. Федоровой. М.: Эксмо, 2005. С. 65. Далее текст цитируется по этому источнику с указанием страниц в скобках.

ной речи от восхваления Императора: «Назон в тот вечер вышел и стал перед букетом тускло поблескивающих микрофонов и, сделав один этот шаг, оставил Римскую империю позади, не произнес, забыл — ! — строго-настрого предписанную литанию обращений, коленопреклонение перед сенаторами, генералами, даже перед Императором, что сидел под своим балдахином, забыл себя и свое счастье, без малейшего намека на поклон стал перед микрофонами и сказал только: Граждане Рима» (46—47). Акт неповиновения знаменует свободу художника от социума, он выбирает ссылку, удел безымянного сказителя, бегущего, словами Х.Л. Борхеса, плена «бесконечной вавилонской библиотеки».

Жизненный путь мастера венчает восхождение в горы, к пещере в заброшенном селении рудокопов Трахиле, которая одновременно есть и проход в Аид, охраняемый мифологическим псом. Мотив восхождения в горы — один из ключевых в творчестве К. Рансмайра, его семантика определена победой над временем. Логика пути Овидия обретает тогда общечеловеческий, общекультурный характер, может прочитываться как символическое путешествие в глубины собственной души: потерянный Рай, Ад, Чистилище, получающее литературную коннотацию (дантовский сюжет). Показательно, что Котта, ступающий след в след поэта, является слушателем Академии Данте, его пребывание в пещере Назона, выдолбленной в скале, равносильно символической смерти, сопровождаемой похоронными причитаниями слуги Овидия — Пифагора: «Котте почудилось, словно это бормотанье, столь же невнятно, сколь упорно проникавшее с верхнего этажа вниз, предназначалось ему. То были строфы элегии на его смерть. Его ложе было катафалком» (58).

В картине железного города соединены символы различных эпох, культур (в I в. до н.э. сосуществуют кино, печать, стадионы, реклама; преследуют инакомыслящих, отправляя на крест, в газовую камеру) — здесь сбываются сны и мифы, творятся чудеса, время отсутствует. Образ провинции воплощает собой промежуточный мир между прошлым и будущим, сном и явью, жизнью и смертью. Происходящее в Томы — конспект истории человечества с открытым финалом, отмеченным перманентным апокалипсисом. История «последних времен» вписана в контекст античной и христианской культуры: от мотива потопа, обрушенного на че-

ловечество Зевсом, до классических примет Откровения Иоанна Богослова — город переживает землетрясение, чуму, нашествие скорпионов, меняют свой цвет воды, однако и эти события — лишь одни из многих, за которыми следуют другие. Конец неизменно оборачивается новым творением, на смену эпохе героев приходит время людей-муравьев и людей, сотворенных из грязи, предсказанное в речи Овидия. Новые поколения отличает покорность, молчаливость, отсутствие страстей и памяти, о необходимости которых напоминает поэт. Процесс деградации человечества связывается не с утратой гуманистических ориентиров, но очуждением культуры (как языка, по Ж. Лакану) от существования (смысла), что и демонстрирует история Рима.

Путешествие в Томы, выстроенное по модели инициации (мотивы искушения, бури, ковчега, сна / смерти, символического пса), и есть поиск первоструктур цивилизации. Скучная историческая реальность подсвечивается в романе сюжетами исчезнувшей поэмы как некой *идеальной силы*, способной изменить бытие человека, соотнести с правременами (первосмыслами). Пафос игры (как основания культуры в целом, по Й. Хейзинге), карнавала противоречит идее державности, на которой строится Империя Августа, покоренная энтропией. Свидетельствуя неизбежность круговорота процессов энергии и угасания, автор подчеркивает значимость личных прозрений, экзистенциальных текстов, удостоверяющих эту реальность, в которой все повторяется.

Котта, стремящийся в Томы с теми же честолюбивыми целями, что некогда переживал Овидий, обнаруживает зависимость собственной судьбы от найденных знаков, лоскутков текста, вобравших философию его создателя: «Паденье поэта вытолкнуло его из римской защищенности, и теперь он падал вдогонку за ссыльным. Он устал. К влиянию, к почестям он более не стремился. Просто делал то, что делал» (119—120). Связь между поэтом, Пифагором, Коттой и обитателями железного города осуществляется на ментальном уровне, свидетельствующем о близости людей различных времен и, одновременно, о творении новой книги в сознании читателя. Автор в деталях описывает скучный быт обитателей глубинки, перипетии личных отношений, но каждая судьба корнями уходит в миф, отзеркаливает в другой судьбе, что отражают в том числе имена: Ликаон, Арахна, Дит, Эхо, Прозерпина...

Великая гора, у подножия которой ютятся Тома, прообраз Олимпа: «Имя увенчанного снегами массива, блистающего за разбитыми окнами, тоже было запечатлено на лоскутках — Олимп. Могучая — могучей всего, что когда-либо поднималось над Черным морем, — бросала эта гора свою тень на берег железного города» (172). Полномочным представителем богов и становится Поэт, возвысившийся над временем, собственной судьбой. Гора как ось мироздания, окрест которой наращивается бытие, соединяет небеса, пространство смертных и Аид. Образ горы дублируется символами *вечно зеленой шелковицы* у входа в пещеру Овидия, *дуба* из речи поэта о рождении муравьиного народа империи, и *пирамидами Пифагора*, украшенными обрывками текстов поэта (подобные скрижалям).

Из тутового дерева изготавливали шелк, служивший написанию первых книг. Изображение зимней шелковицы, снег под которой «синел пятнами сока от упавших ягод» перекликается с картиной сожженной рукописи «Метаморфоз»: «Бледный, с черными руками, Назон тогда лишь после долгих уговоров открыл дверь своего кабинета: синий ковер был, словно снегом, запорошен пеплом» (23). Плоды шелковицы символизируют путь человека от рождения до смерти, тутовое дерево считается аналогом Древа Жизни¹. Неуязвимость вечнозеленой шелковицы, пережившей в романе потоп, землетрясение, гибель цивилизаций, оставляет перспективу человеку творящему, посвященному в тайну письма (традиции).

В железном городе пробуют свои силы ведуны, искусители всех времен: от древних сказителей до христианского миссионера и лилипута-киномеханика. Их тексты в той или иной степени коррелируют с текстом «Метаморфоз», воссоздаваемом Коттой. Образ города — последнего ковчега, затерянного в водах истории, представлен автором как уголок живой жизни среди хаоса рассыпавшихся строчек. Явление к берегам Тома военного фрегата Ясона — «Арго» с авантюристами на борту заставляет вспомнить аналогию М. Маклюэна, сравнившего ряды воинов, выросших из зубов дракона, с буквами алфавита: «Греческий миф об алфавите гласил, что Кадм — царь, которому будто бы принадлежала заслуга введения в Греции фонетического алфавита, — посеял зубы дракона, и когда они взошли, из них вышли вооруженные воины. Как и

¹ Словарь символов. М.: Энциклопедия, 2003. С. 686.

любой другой, этот миф емко резюмирует продолжительный процесс в мгновенной вспышке озарения. Алфавит означал власть, авторитет и контроль военных структур»¹. Диктат линейного письма над сознанием человека оборачивается господством дидактизма, рационализма западной культуры, считает философ.

Прозревая эту опасность, Овидий предпочитает письменному слову *устное*. Он извлекает сюжеты буквально из первостихий: огня, воздуха, камня. Истории передаются из уст в уста, обретают статус молвы, воплощаются в реальные человеческие судьбы, даже будучи записаны слугой, сохраняют фрагментарность, имеют открытый финал, начертаны в случайных местах. «Пифагор неизменно обнаруживал в Назоновых ответах и рассказах все свои мысли и чувства и уверился, что в этом совпадении ему, наконец, открылась гармония, которую стоит увековечить; с той поры на песке он больше не писал, а начал делать надписи повсюду, где бы ни появился, — сперва он карябал гвоздями и перочинным ножиком только столы в погребке у кабатчика, затем принялся писать глиняными черепками на стенах домов и мелом на деревьях, а порой даже на боках отбившихся от стада овец и свиней» (154).

Последовательность, в которой герой избирает материал для записей, отражает этапы становления письменности: от наскальной живописи до пергамента и бумаги. История мудреца Пифагора, чьи сочинения до нас не дошли, породив легенду о принципиальном отказе ученого от письма, искажающего смысл, иронически окрашивает судьбу поэта. Древнегреческий мыслитель открывает в текстах Овидия следы первосмысла, которые отныне стремится передать в рисунке, жесте, слове. Кажущиеся случайными записи на камне, стене, лоскутках ткани... волнуют воображение, требуют активного сотворчества, разгадывания, воссоединяя тем самым распавшиеся времена. Происходящая таким образом мифологизация и эсхотологизация истории целью имеет противостояние наступающей власти энтропии, пустоте. По замечанию У. Виттштока, «Последний мир» — единственный роман К. Рансмайра, где кроме естественноисторической перспективы, перед которой все бrenно, есть культурноисторическое измерение, в котором искусство Ови-

¹ Маклюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 94.

дия остается актуальным 2000 лет, что в человеческих масштабах непостижимый срок¹.

Тексты персонажей-рассказчиков в романе

Книга Котты, в основе которой осколки, отрывки мифологизированной поэмы Овидия, позволяет рассматривать героев как двух *alter ego автора*. Творимый на глазах читателя, текст одновременно включает рассказы, кинофильмы, надписи на лоскутках и стенах домов *авторов «чужих текстов»*. Образ Овидия как результат интерпретации фрагментов его произведения, рассказов Других крайне противоречив, незакончен. Включение текстов поэта на уровне наррации не упорядочивает его образ, не облегчает восприятие, напротив, тексты подобны лабиринту, диким зарослям, в которых блуждает «маленький человек» Котта, изначально находящийся в плену формальных представлений о великом Поэте.

Сожжение рукописи «Метаморфоз» есть побег Овидия от себя прежнего (мотив покинутого рая), аутодафе, за которым следуют попытки отстоять личную судьбу, и найти тех — Других — способных запомнить и передать / сыграть фрагменты уничтоженной поэмы с сокрытым в них знанием о мире: «При всех домыслах это сожжение осталось таким же загадочным, как и причина ссылки. Власти отмалчивались или прибегали к пустословью. А поскольку некий манускрипт, который долгое время полагали находящимися в надежных руках, за все эти годы тоже не объявился, в Риме мало-помалу начали догадываться, что пожар на Пьяцца-дель-Моро был не отчаянным поступком и не огненным знаком, а самым настоящим уничтожением» (24). Образ добровольного изгнанника, восстающий из отрывков поэмы, и пытается разгадать Котта. Стремясь придать «Метаморфозам» законченную форму, «комментатор» затем отказывается от этой идеи, собирает обрывки тканей с начертанными строками, произвольно нанизывает их на нить, повторяя логику Овидия. Отрывки представляют собой фрагментарный способ осмысления реальности, эффект остановленного мгновения, когда каждый, обратившийся к ним, может расположить записи в собственном порядке, домыслить.

¹ См.: Wittstock U. Zentrum und Peripherie: Christoph Ransmayr // Wittstock U. Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln ueber elf Autoren. Goettingen: Wallstein Verlag, 2009. S. 122–136.

Тексты Других складываются в несколько книг, циклов: *о камнях, птицах, героях, судьбах людей, подземном мире, и, наконец, о творчестве, поэзии*. Овидий находит собеседников, доверяя избранным только часть собственного замысла: «Назон отворял каждому из слушателей особое окно в царство своих фантазий, рассказывал каждому лишь те истории, какие тот хотел или был способен услышать» (124—125). Каждый цикл — попытка восстановить события, лежащие в основании мироздания, обнаружить следы первосмыслов, и, одновременно, — свидетельство осуществленной судьбы поэта, ее непреходящей значимости.

Первая книга передоверена красавице Эхо — наперснице Овидия в скитаниях по горам. Поэт разжигает костерки повсюду, уверяя, что читает в пламени. Здесь объединены сюжеты о камнях, что после потопа, устроенного Зевсом, дают основание новому человечеству. Мотив обращения в камень связывает фигуры властителей империи, воплощенные в памятниках, с образом окаменевшего безумца Батта и перволюдей-варваров. Параллель «император — шут» развернута на всех уровнях текста: от жестов, атрибутов (крапивный венок Батта пародирует лавровый Императора), поз (неподвижность Августа, наблюдающего за носорогом, и деревенского безумца, замороженного отражениями епископа) до языка (бессвязная речь или молчание)¹. Фигура Батта коррелирует с образами самого Овидия (карнавальная маска героя повторяет черты Назона) и Котты, которых насельники считают сумасшедшими. Судьба несчастного сына Молвы — фарсовое отражение участи Поэта, ожидавшей его в официальном Риме: «А Батт — камень среди множества камней здешнего побережья — в конце концов занял место в лавке между бочками кислой капусты, косовицами и банками с карамелью; черный от свернувшейся свиной крови, блестящий от притираний немца, высылся он в мире живых, точно идол, измазанный кровью жертв» (134). Попытка Котты завоевать любовь Эхо, овладеть ею — символическое покушение на тайну самого языка, голос поэта, обернувшаяся трагедией.

¹ Демонстративная близость царя и шута восходит к древнейшему архетипу: «На время римских сатурналий царем избирался раб. Все беспрекословно подчинялись ему, но он знал, что по окончании праздника ему предстоит стать кровавой жертвой». См.: Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2005. С. 37.

Мифологию *небесного мира* передает в узорах на коврах немая ткачиха Арахна, богатство красок, живость изображений «пробуждали у иных обитателей Томов затаенную тоску по чужому миру» (121). Ткачиха, приютившая у себя Эхо, находит в девушке собеседника, ценителя рассказов-узоров, как сама Арахна читает истории по губам Овидия. *Мифы о подвигах* героев Античности демонстрирует в своих фильмах лилипут-киномеханик Кипарис, сопровождаемый прекрасным оленем: «Кипарис, как и в минувшие лета, правил вдоль берега, выводил кнутом в воздухе свистящие, путаные знаки и громко оглашал Томам имена героев и прекрасных женщин: так лилипут еще издали возвещал улады, боль, и скорбь, и все страсти, которые во тьме ближайших вечеров будут по его мановенью мерцать на облезлой белой стене скотобойни» (24). Карлик функционально совпадает как с Баттом (оба поглощены игрой теней), так и поэтом-изгнанником: «Кинемеханик Кипарис покидал в этот вечер железный город так же, как некогда Назон Сан-Лоренцо и Рим: сквозь строй любопытных, побежденный судьбой и с характерной отсутствующей миной человека, знающего, что возврата ему нет» (76). Показательно, что вилла Овидия в Риме спрятана от любопытных «за кипарисами и пиниями».

Книга трав, подземного мира открывается немцу Диту, «которого вынесла к этим берегам забытая война». Герой, подобно Сизифу, переиграл собственную смерть и был помолвлен с «нимфоманкой» Прозерпиной. В образе Дита иронически объединены функции мифологического врачевателя Асклепия и его оппонента Аида — он «умел стричь волосы и бороды, зашивать раны, составлял мази и продавал целительный зеленый ликер, утверждая, что он-де из швейцарских монастырей. Когда такие средства не действовали и все врачебное искусство оказывалось бессильным, Дит хоронил покойников железного города и ставил на могилах каменные надгробия» (34). Знахарь даже говорит цитатами из сочинений Овидия, выступая его мифологизированным двойником: Овидий — Зевс — Дит. *Повествование о нравах* людей вложено в уста торговли Молвы, в лавке которой поэт отдыхал перед уходом в горы. Сын лавочницы, повторяющий отрывки рассказов Овидия, функционально совпадает с Эхо.

Самая скрытая, малодоступная часть «Метаморфоз» — *лоскутки с записями Пифагора*, укрепленные в пирамидах на вершине

горы, и *менгиры на камнях*, сокрытые под телами слизней. Записи на камнях посвящены судьбе поэта, завершающего свой труд, прозревающего его участь в веках. Сами камни выступают свидетелями и хранителями истории мироздания. Котте удастся прочитать небольшой фрагмент текста — это единственная подлинная цитата из Овидия, что подчеркивает ее значимость в романе:

Вот завершился мой труд, и его ни Юпитера злоба
Не уничтожит, ни меч, ни огонь, ни алчная старость.
Пусть же тот день прилетит, что над плотью одной возымеет
Власть, для меня завершить неверной течение жизни.
Лучшею частью своей, вековечен, к светилам высоким
Я вознесусь, и мое нерушимо останется имя.
Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима,
Будут народы читать, и на вечные веки, во славе —
Ежели только певцов предчувствиям верить — пребуду¹.

Бытие героев-рассказчиков как персонифицированных двойников Овидия сосредоточено на процессе повествования, после чего они развоплощаются (Эхо, Кипарис, Пифагор), обращаются в камень или птицу. Их тексты буквально парят в воздухе.

Сюжет чтения. Образ «комментатора» Котты

Стержневой для романа образ читателя-«комментатора» Котты обыгрывает собственную рефлектирующую позицию автора-создателя. Избранный герой — свидетельство кризиса авторства, способ проверки художником личного творчества (в подобной функции в романе Т. Толстой выступает «недоросль» Бенедикт). Отданные другим персонажам фрагменты текста создают ситуацию полифонии, диалога взглядов, интерпретаций, мнений, происходит нравственная, эстетическая проверка решения, принятого Овидием, его взглядов на время, историю, человека. Эти же вопросы самоопределения и самостояния в мире, изменяющемся на глазах, решает вслед за мастером «маленький человек» — Котта, внутренние муки, сомнения которого подвергнуты тщательному анализу. Образ Поэта ироничен и герметичен, оформляется за счет

¹ Овидий. *Метаморфозы*. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 350.

точек зрения, интерпретации Других (придворных в Риме, насельников железного города, слуги, «комментатора»), часто несовпадающих друг с другом. Интерпретатор же, напротив, «саморазоблачающийся» персонаж, наделенный голосом, биографией, личными пристрастиями и прозрениями. Судьбы Овидия и Котты, писателя и «комментатора», творца и читателя — важнейшие составляющие позиции автора. Образ «комментатора» создается в романе нарративным способом, повествованием о его истории, филологических вкусах, однако оригинального текста ему не дано. Если смыслопорождающая функция закреплена за героем, то текстопорождающая — за автором-создателем.

Котта *свидетельствует* поэму Овидия, переживает описанное как собственную судьбу, собирает и скрепляет фрагменты, подобно виртуозу-переплетчику. Не случайно он поселяется в доме канатчика, овладевая его ремеслом, огромные мотки кожаных ремней в сундуке Ликаона — прообразы древних книг. «Единственной броской новинкой в доме Ликаона были гирлянды флажков, которые Котта протянул вдоль и поперек в мастерской и на крытой веранде, — это были нанизанные на конопляные веревки тряпицы, снятые с каменных пирамидок Трахилы и бережно принесенные в город. Подобно несчетным девизам и заповедям, пестрящим в резиденции на транспарантах и плакатах и призванным напоминать гражданам Рима о великом множестве их обязанностей, в канатчиковом доме, на протянутых крест-накрест веревках, качались теперь исписанные выцветшие лоскутья из Трахилы» (125). Котта, развешивая «гирлянды флажков» с обрывками сказаний по всему дому, превращает его в аналог Книги. Эмоциональный, художественный опыт интерпретатора-читателя, перевернувший его восприятие культуры и истории, влияет на важнейшие бытийные установки, кардинально меняя тем самым личную судьбу (мотив инициации), что выводит текст из эстетики постмодернизма.

Синтез сознаний поэта и «комментатора», создателя текста и Другого осложняется тем, что автор-повествователь описывает мифологизирующее сознание Овидия, движение персонажей к пониманию собственных судеб, интерпретационные усилия Котты с позиции художника конца XX в. Поэт и следующий за ним «маленький человек», творец и толкователь-филолог — две линии в бытии, две миссии, призванные к осмыслению, сохранению и

передаче духовного опыта людей, его обогащению личными прозрениями. Нарратор не столько *скриптор постмодернизма*, сколько *режиссер, мистификатор*, овнешняющий авторское сознание, повествующий о приемах и способах письма, книжной индустрии, подвластной законам массовой культуры. Каждый герой-alter ego имеет свою линию в бытии и текст («Метаморфозы» Овидия существуют в интерпретации Котты), они уже Другие по отношению к роману К. Рансмайра. Повествовательная конструкция держится на синтезе двух реальностей: текстовой и метатекстовой, затекстовой, реальности Овидия (первичной) и Котты (вторичной, созданной чтением). Подобная субъектно-персонажная организация произведения свидетельствует об изменении качества авторского сознания в современной прозе, утрате права на абсолютную истину, релятивизации авторского сознания¹.

При этом ценность *поэтического слова* признается в романе абсолютно. Противопоставляя линейности, «одноголосности» письма чтение поэтических строк, Ж. Лакан указывает на присущий звучанию дискурса полифонизм, захватывающий множественные контексты, засвидетельствованные в момент сообщения². Не случайно А. Карельский отмечает, что над «последним миром» «царит уверенная власть Слова, Таланта, и она оставляет ощущение блестящей конечной победы»³. Означая собственную профессию, К. Рансмайр называет себя не писателем, но рассказчиком, миссия которого предполагает «готовность не просто судить о мире, но и познать его, исходить пешком, а если угодно, обойти под парусом, излазить, исплавать и даже выстрадать»⁴.

¹ См.: Гулиус Н. Сюжет чтения в романе М.С. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6. Формы саморефлексии литературы: метатексты и метатекстовые структуры. Томск: ТГУ, 2004. С. 166–179.

² См.: Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество. Логос, 1997.

³ Карельский А. О людях и птицах // Рансмайр К. Последний мир. Роман с Овидиевым репертуаром / пер. Н. Федоровой. М.: Радага, 1993. С. 5.

⁴ Рансмайр К. Признания туриста. Допрос // Иностранная литература. 2008. № 4. С. 231.

«Последний мир» завершает мистическая сцена — на вершине горы Котта наблюдает вернувшегося из Аида поэта, диктующего очередную историю слуге: «Глядя в огонь печурки, Назон словно беседовал со слугою. Котта узнал голос и интонацию и все равно ни слова не понимал, он слышал только стук крови в своих висках, слышал порывы ветра, что срывали с губ ссыльного фразу за фразой и уносили вверх по склонам. А рука Пифагора летала по синей тряпице, будто он в отчаянной спешке непременно должен был записать эти слова, прежде чем их развеет ветер. Время замедлило свой ход, остановилось, вернулось в прошлое» (146). Поэтическое слово определяет в романе судьбы богов, людей, мира в целом, над ним не властно время: «Ведь когда люди вкупе с домами, нивами, полями сражений, дворцами, бункерами, памятниками — и небесами! — превращаются в слова, то чисто виртуальное, даже райское, небесное может разом, в стаккато нескольких придаточных предложений, стать *реальным*, тогда как монументальное, казалось бы нерушимое, непобедимое, непреходящее с не меньшей легкостью, играючи исчезает, через посредство других слов», — убежден автор¹.

Сюжеты поэмы разыгрываются в самой жизни, действительность рождается из поэзии, обращается в миф и возвращается в поэзию, постижение ее смыслов открывает метафизическую сущность бытия: «Придумывание реальности более не требовало записей».

Культура и история в романе Т. Толстой «Кысь»

Если произведение К. Рансмайра можно рассматривать как конспект истории европейской цивилизации, то роман Т. Толстой, вышедший в 2000 г., суть притча о русской культуре, что подчеркнуто богатством иносказаний, сложностью интертекстуальной игры. История Московии отсчитывается от Взрыва («русский бунт», революция, атомная катастрофа) до Взрыва (апокалипсический пожар); от древней азиатчины до диктатуры Набольшего Мурзы, взимающего ясак с мыши. Образ Руси создается из мифов, преданий, сохраненных в национальном фольклоре, литературе, живописи, и подвергнутых интерпретации персонажами, героем-

¹ Там же. С. 232.

повествователем, самим автором. В романе деконструируются центральные мифы современности: *постмодернистский миф* «мир как библиотека», *патриархальный миф* об особом историческом пути Руси (идея Москвы — Третьего Рима), *либеральный миф* о просвещенном Западе, а также *миф о литературоцентричности* национальной культуры, включающий мифы о Пушкине, построения символистов (софиология В. Соловьева), авангардистов (искусство жизнестроения) и соцреалистов.

Пространство Руси в тексте строго отграничено, замкнуто, до отказа заполнено экзотическими растениями (огнецы, дергун-трава, хвощи, ржавь) и предметами (Терема, Склады, Рабочие Избы). Посреди равнин, зимы, холода, обнесенный забором от неведомых врагов, лежит на семи холмах Федор-Кузьмичск, «а вокруг городка — поля необозримые, земли неведомые»¹. Апокалипсический город на семи холмах, расположенный в центре мироздания, — сниженный вариант Москвы. Климатические чудеса, летающие зайцы и куры, придают описанию характер откровенной химеры. Мир Т. Толстой непредсказуем, плотен, любая перспектива здесь разбивается о плетни, заборы, которыми изрезан городок. Ситуация Взрыва — «средство, очистившее метафизическое ядро “русского мира” от последующих наслоений»², — есть и обоснование *остраненности авторской позиции*: в Федор-Кузьмичске «все может быть» и одновременного ничего. Повествователь снимает с себя ответственность за происходящее, становится зрителем, передавая полномочия «недорослю» Бенедикту, который судит обо всем изнутри созданного мира.

История в городке формализована, сведена к смене правящих элит, оформляемой знаками Апокалипсиса, что напоминает судьбу Рима в книге К. Рансмайра. Фигуры современных властителей подсвечены образами русских самодержцев: от Петра I, получившего в народном сознании статус антихриста, до Александра I, Ленина и Сталина. Приметы царствования первого русского императора очевидны повсюду: от указа Федора Кузьмича праздновать Новый Год по Домострою, вопреки былой монаршей воле, до

¹ Толстая Т. Кысь: Роман. М.: Подкова: Иностранка, 2001. С. 7. Далее текст цитируется по этому источнику с указанием страниц в скобках.

² Липовецкий М. Бесконечный конец истории («Кысь» Т. Толстой). С. 3.

мечты Бенедикта об освоении морей. В образе Федора Кузьмича обыгрывается и мифологема о таинственном старце, под именем которого странствовал по Руси император Александр I. Идеология борьбы с «неправильными мыслями», атмосфера страха, доносов отсылает к советским временам. Пародирование образов, языка власти в романе — знак десемантизации истории как таковой.

Приметы физической ущербности «мудрого старца» Каблукова — «карла гребаный», отвратительный запах, идущий от Главного Санитара Кудеяр Кудеярыча, напоминающего змея-искусителя, — метафоры «низа», перевернутого, «удвоенного» мира, где царь есть первый шут и каждый шут — царь. На взаимобратимость «верха» и «низа» указывают многочисленные метафоры телесности: образы Федора Кузьмича, Бенедикта, пушкинского идола ассоциируются с фаллической символикой. Набольший Мурза уютно устраивается на коленях красавицы: «Головой по сторонам повертел и прыг на колени к Оленьке. А она его поперек живота ухватила, как Котю, и держит» (76). Бенедикт награжден хвостиком, зеркальным отражением «срамного уда»: «ладный такой хвостик, белый, крепкий; длиной, сказать, с ладонь будет али поболее» (163). В этой же стилистике выдержано описание кохинорцев, наделенных длинными, «до полу» носами, и буратины пушкина, у которого «нос на грудь свесился»¹.

Т. Толстая обыгрывает константы национальной риторики, где государство предстает единым организмом, развоплощение которого оборачивается мутацией всех составляющих. Если на уровне эго-конструкции произошедшее — следствие Взрыва (мотив последствий), то на метафорическом — признак всеобщего распада, разятия частей государственного организма. Российская Империя, ее история существуют, по версии повествователя, только как «история письма», отсутствие читателя профанирует любую перспективу развития. На сходных основаниях ведется критика римской цивилизации в романе К. Рансмайра, где выбор Овидия обусловлен поиском тех, Других, кто способен дойти до перво-смыслов, сокрытых в его поэме.

¹ См.: Малышкина О. Роман Т. Толстой «Кысь»: от карнавала к небарокко // Русская литература XX века: Теория и практика. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2000. С. 125–139.

Сюжет чтения/перевода. Образ книгочех Бенедикта

Повествование в романе, выстроенное в форме несобственно-прямой речи, передоверено голубчику Бенедикту — читателю, переписчику древних и новых текстов. В одном из интервью Т. Толстая признается в желании постичь русскую душу с «некоей индифферентно-этнографической позиции» или «попытаться стать ею: втиснуться в ее, так сказать, шкуру и, отсекая, отмывая, оттирая от своего сознания “достижения культуры и цивилизации”, попытаться погрузиться в “это”»¹. Единственным ориентиром для героя становится идол пушкина как древнего божества, окрест которого совершаются ритуалы, к которому обращены все вопросы. Пушкин и Бенедикт, поэт и читатель (параллель Овидий — Котта) — два *alter ego* автора-создателя, пытающегося определить собственное место в истории литературы. Национальный гений и «комментатор» символизируют крайние точки, между которыми складывается судьба пишущего как таковая, взаимобратимость позиций усиливает трагифарсовое звучание произведения.

Текст Бенедикта, помимо его собственных рассуждений, включает рассказы Прежних — носителей дореволюционной культуры (до Взрыва), высказывания перерожденцев, находящихся на положении выючных животных (Образ Тетери), и «вводные тексты» (отрывки из фольклора, русской классики, живописи). Введение, комментирование «чужих текстов», известных цитат организовано *сюжетом чтения/толкования*, развернутого как *сюжет жизни*. Образ современности складывается на пересечении нескольких историй, каждая из которых мифологизирует настоящее. Объединенные рамками романа, тексты героев замкнуты на себе: «Прежние наших слов не понимают, а мы ихних», — констатирует Бенедикт (31). Разгадывание «непонятных» слов приводит к постоянному смещению, мутации смысла.

Абстрактные понятия не перелагаются на язык голубчиков, для которых наибольшее значение имеют предметы полезно-эмпирического характера, а явления метафизического свойства воспринимаются как несуществующие или нелепые: «ФЕЛОСОФИЯ» — тоска, когда «внутрих что-то уклоняется», соблюдение «ИЛИМЕНТАРНЫХ основ МАРАЛИ» препятствует радости: «ежели я ему мараль сделаю, так и веселью не бывать». Сами

¹ Толстая Т. Кысь: Роман. М.: Эксмо, 2004. С. 332.

голубчики не могут расшифровать сленг перерожденцев, после взрыва вернувшихся к первобытному существованию. Последние, однако, легко находят общий язык с властью (Тетеря). Бранная фразеология — знак высвобождения стихийно-природного начала в человеке, слово перерожденцев приобретает звериный характер, идентифицируется с «блеянием козляков»: «Деструктивная, агрессивная природа бранной фразеологии делает ее близкой авторитарному слову, выражающему идею коренной переделки человека и мира»¹.

Столкновение языковых кодов выявляет и разное отношение к миру, и его принципиальную хаотичность, непроницаемость. Для Бенедикта поиск, чтение древних книг равно поиску собственного языка, изысканию истины. Избранность героя-повествователя в романе означена именем: Бенедикт — «благое слово», профессией — переписчик книг, особым внутренним складом (сны, видения), но каждая из характеристик дана Т. Толстой в отраженной, сниженной проекции. Образ героя суть стилизация лубочного изображения «добра молодца»: у него «лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое, хоть сейчас женись», «борода золотая, на голове волосья потемней и вьются» (37). Лубок изначально рассчитан на доходчивость, емкость образа, предназначенного широкой публике. Переписывание и перечитывание книг — единственный способ существования персонажа, выход за пределы очередного текста несет не прозрение личности — новую роль: «Перечитывание и переписывание как движение в письме, не реальное путешествие», но фикция, «бег по кругу», чертовщина². Имя — Бенедикт, ассоциируемое в тексте как «собачье», — указание на число зверя Апокалипсиса. Исследовательница Е. Хворостьянова, ссылаясь на авторитет У. Эко (роман «Имя розы» — один из претекстов «Кыси»), цитирует прорицателя Убертина: «Число же зверя, если сочтешь по греческим литерам, — Бенедикт»³. В пе-

¹ Комарова Н. Герой и его слово в сказе М. Зощенко 20-х гг. // Проблемы литературных жанров: Материалы X междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2: Русская литература XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. С. 139—144.

² Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция, 2006. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 145.

³ Хворостьянова Е. Имя кыси: сюжет, композиция, повествователь романа Т. Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве: сб. в честь Н.М. Герасимовой. СПб.: Европейский дом, 2002. С. 115.

ревернутом мире кыси божественное и дьявольское теряют всякое значение, формализуются.

Роман, выстроенный по аналогии с древней книгой, пародирует Книгу бытия (подобно «Метаморфозам» Овидия) и букварь, где главы обозначены буквами церковнославянского алфавита. Книга мира, отсылающая к письмам Бога, трудна, требует особых усилий для расшифровки. В ситуации отсутствующего божества, невозможности смысловой взаимосвязи, появляется множество ложных интерпретаций, «ходов», ловушек. В качестве западни выступают сами книги, живописные полотна, среди которых наибольшей опасностью отличается «Черный квадрат» К. Малевича, символизирующий конец высокой культуры. Художник «раз и навсегда провел непроходимую черту, обозначил пропасть между старым искусством и новым, между человеком и его тенью, между розой и гробом, между жизнью и смертью, между Богом и Дьяволом», — пишет Т. Толстая¹. Ужас, охватывающий всякого, кто смотрит на полотно, сравнивается с «арзамасским ужасом» Л. Толстого. Страх, пережитый Бенедиктом при взгляде на «Черный квадрат»: «Смотрел на дыру, смотрел — вдруг так что-то страшно стало, как во сне. Захлопнул быстро книгу и бросил» (228), совпадает с реакцией самой писательницы.

Путешествие Бенедикта начинается на периферии (бедные «черные избы», «кривые улочки» — строчки) и разворачивается в направлении сказочного Терема — библиотеки с прекрасной царевной Оленькой, чудесным садом и Княжьей Птицей Паулин, неизменной обительницей рая. Наложение образов героини и легендарной Птицы одновременно отсылает к образам княгини Ольги — первой христианки на Руси, и Софии — Божьей Премудрости, на что указывает «голубиная» символика, увлечение искусством². На параллелизм образов Терема и града Китежа указывает имя матери девушки — Феврония. В интертекстуальное поле романа вводится опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронье». В тексте Т. Толстой, однако, хозяйка Терема отличается не мудростью, но

¹ Толстая Т. Не Кысь. М.: Эксмо, 2010. С. 461.

² См.: Ковтун Н. Софиологическая парадигма в творчестве Т. Толстой (на примере рассказа «Соная») // Литература. 2009. № 51 (2). С. 90–100.

исключительной глупостью: «Помню Хавронью, — заметил Лев Львович. — Папашу ее помню. Дебил. Дедушку. Тоже был дебил. Прадедушка — тоже» (273); голубь именуется не иначе, как «птица-блядуница»; а Птица Паулин идет Оленьке «на каклеты». Терем-библиотека оборачивается адским лабиринтом в центре с иудиным древом: «И в дальней клети тоже дерево голое, объединенное, без коры, и с того дерева сук торчит, голый тож, и на суку чего-то висит, белое, мягое, дырчатое, как ветхая простынь» (198). Пребывание здесь чревато соблазном, убийством и самоубийством. Т. Толстая демонстрирует тонкий флер культуры, за которым открываются чудовища похоти, сами достижения цивилизации (образ библиотеки) отнюдь не обеспечивают прогресс, литература, оставшаяся без читателя, теряет всякий смысл. Освоение недорослем Бенедиктом формальной стороны знака (буквы) не мешает его превращению в Пилата и самую Кысь. Читателя же необходимо выращивать заново на очищенной очередным Взрывом земле, и он сам должен открыть смысл азбуки, простые, но вечные истины.

Пушкин — идеализированный автор и персонаж

Если в романе К. Рансмайра идея поэта-мудреца, стремящегося передать разнообразие мира, возродить эмоциональное отношение к реальности воплощена в образе Овидия, то Т. Толстая обращается к фигуре Пушкина. Миф о Пушкине — один из центральных в русской культуре. Оформившись на страницах классики (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, В. Белинский, А. Григорьев), он становится стержневым в текстах мастеров эпохи модерна, соцреализма, постмодерна: от М. Цветаевой, А. Ахматовой до А. Битова, А. Синявского, Вен. Ерофеева, А. Жолковского, Вяч. Пьецуха, Л. Петрушевской, В. Пелевина, В. Сорокина, Л. Улицкой и самой Т. Толстой. Если в литературе XIX столетия интерес к образу поэта сохраняет принципы жизнеподобия, то Пушкин современности превращается в знак, национальный архетип, на языке которого с миром говорит «коллективное бессознательное» (т.е. Бенедикт). Рядом с Пушкиным в литературной мифологии встает фигура А. Блока как «памятника началу века», что Т. Толстая и обыгрывает. Цитаты из произведений поэтов — самые частотные в романе, особой востребованностью отличается пушкинский «Памятник».

Словесность второй половины XX—XXI вв. стремится прочесть творчество, биографию Пушкина вне музейной атмосферы, за флером мифов найти личность — бунтаря, гуляку, дуэлянта, дамского угодника, чья поэзия обретает особую актуальность для нынешнего читателя¹. В литературе предпринимаются попытки спасти гения от дуэли, смерти, тем самым изменив ход русской истории. В творчестве А. Битова («Пушкинский дом»), Вен. Ерофеева («Москва-Петушки»), С. Довлатова («Заповедник»), ранней Т. Толстой («Сюжет», «Лимпопо») судьба Пушкина осмысливается в контексте *государственного мифа*. Столкновение поэта и вождей разного рода демонстрирует фарсовый характер власти, но одновременно вынуждает признать неотменимость истории, гибели поэта. Надежда на иное будущее страны связывается тогда с личным прозрением пишущего, соприкоснувшегося с тайной творчества. Утрата веры в возможность освобождения имени поэта из-под власти архива, государства, оборачивается разочарованием в национальной истории: герой «Заповедника», убедившись в фиктивности атрибутов «музейного» Пушкина, решает эмигрировать.

В «Кыси» образ поэта включен в широкое интертекстуальное поле, вбирающее элементы биографии Пушкина и творческой истории автора-создателя романа, становясь инструментом исследования судьбы художника как таковой. Образ Бенедикта накладывается на фигуру пушкина-буратины, коррелирует со статуей-идолом поэта. Изготовление идола знаменует преобразование самого героя, он освобождается от последствий мутации — хвоста. В статье Гоголя 1835 г. Пушкин объявлен «русским человеком в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет»². Т. Толстая это явление и обыгрывает: Бенедикт — добрый молодец — пушкин. Прототипом наставника героя — Главного Истопника Никиты Ивановича — является дядька Пушкина — Никита Козлов. Образ Оленьки-душеньки — ироническая отсылка к Наталье Гончаровой и Ольге из романа «Евгений Онегин»³.

¹ См.: Богданова О.В. «Пушкин — наше все...»: Литература постмодерна и Пушкин. СПбГУ: Ф-т филол. и искусств СПбГУ, 2009. С. 5.

² Гоголь Н. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. VIII. С. 50.

³ См.: Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи. (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus*. 2009. Nr. 15 (20). P. 85—98.

Ритуал похорон «мелкой, злобной, коммунальной старушонки» из Прежних — Анны Петровны, главной реликвией которой стала инструкция к мясорубке — ироническая парафраза к истории отношений Пушкина и «вавилонской блудницы» А. Керн. К концу жизни героиня сильно нуждается и продает письма поэта по смехотворной цене. Известен миф, что во время следования траурной процессии с телом Анны Петровны по Тверскому бульвару там устанавливали памятник Пушкину¹. В «Кыси» этот сюжет профанируется и травестируется: от мотива забвения героини («Баба одна ручки заломила, шепчет: “Не ценили... Не ценили...”») до продажи писем (вместо них — бытовая инструкция), картины распутицы и установления памятника (похороны совпадают с завершением работы Бенедикта над идолом).

В философии позднего Н. Гоголя мастерство национального поэта оценивается уже как демонический соблазн для отечественных литераторов, уводящий в мир красоты, нарциссизма, минуя гражданский долг и обязанности: «Большинство тех, кто боролся с Пушкиным, делали это во имя “жизни”, побеждающей поэзию», — свидетельствует М. Вайскопф². Вступая в ироническую полемику с автором «Мертвых душ», Т. Толстая передоверяет его идею Бенедикту, который из практических соображений наделяет идола лишними пальцами: «Ну чистый даун. Шестипалый серафим. Пощечина общественному вкусу», — итожит произошедшее один из Прежних (212).

Обыгрывая пушкинский миф в его трагических и фарсовых вариантах, автор «Кыси», однако, демонстрирует непреходящее значение *поэтических строк*, которые, проговариваясь всякий раз заново, рождают ощущение чего-то большего, чем привычный кошмар настоящего, намечают след утраченного смысла. Вместо иконы в руки умирающей Варвары Лукинишны, единственной, различающей «голоса» поэтов, Бенедикт вставляет картинку с изображением идола пушкина: «Головку вывел ссутуленную. Вокруг головки — кудерьки: ляп, ляп, ляп. Вроде буквы “С”, а по-научному: “слово”. Так... Нос долгий. Прямой. Личико. С бо-

¹ См.: Русский архив. 1884. № 6. С. 349.

² Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов. М.: НЛО, 2003. С. 255.

ков — бакенбарды. Позакалякать, чтобы потолще. Точка, точка — глазыньки. Сюда локоть. Шесть пальчиков. Вокруг: фур, фур, фур — это будто кафтан. Похож. Вторнул ей идола в руки. Постоял, посмотрел» (300). На картинке-иконе буква «С», «слово», графически занимает положение нимба окрест головы святого.

Идол поэта ассоциируется с путеводной звездой, верстовым столбом, письменной палочкой в веренице улочек-строчек: «Закат желтый, страшный, узкий стоял в западной бойнице, и вечерняя звезда Алатырь сверкала в закате. Маленькой черной палочкой в путанице улочек стоял пушкин» (338). При всей трагифарсовости прочтений литературного мифа, Пушкин остается в романе единственным божеством, со своей «паствой», ритуалами, системой изображений (идол, «икона»). В перевернутом мире кыси кроме поэта взывать больше не к кому: «Ты, пушкин, скажи! Как жить?», «Ты — наше все, а мы — твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!» (313). «Голос» Пушкина — эхо, доносящееся из прошлого в настоящее, знак «обнаружения» связи низкого, безумного быта с иным масштабом ценностей и вместе с тем — метафора одиночества, потерянности человека в немом мире.

Фигура поэта отмечает границы семантического пространства внутри текста, поэзия гения интерпретируется голубчиками, Препными, героем-повествователем и самим автором, но понять, услышать друг друга персонажам не дано. Препные пытаются увековечить память о поэте в названии улиц, памятнике, голубчики же на шее деревянного пушкина укрепляют веревки для сушки белья. Автор обнажает слагаемые тоталитарного бездуховного общества и «массового» человека, основная черта которого «не жестокость или отсталость, а изоляция, утрата нормальных социальных связей...»¹. Отдельные «голоса» остаются чужими, непонятыми, что делает перспективу диалога практически неосуществимой. Голос, по Т. Толстой, — «индивидуальная, обособленная, “моя” душа, которая потому-то и одинока, что ничего общего с “твоей” не имеет, кроме архетипического слоя психики»².

¹ Аренд Х. Вирус тоталитаризма // Новое время. 2001. № 11. С. 40—42.

² Толстая Т., Степанян К. «...Голос, летящий в купол». Беседа прозаика Т. Толстой и критика К. Степаняна // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 78—105.

Власть поэзии, звучащего слова торжествует над русским миром несмотря ни на что. В финале романа от неминуемой гибели спасены те, в ком чувство слова живо. Вознесение Пржежных идола пушкина — камня Алатырь — соответствует народной традиции откровения рая. Смехотворные прожекты спасения мира через ксерокс (множитель копий), провозглашаемые диссидентом Львом Львовичем, наивное «толстовство» Никиты Ивановича — «такого же хомо сапиенса, гражданина и мутанта», как остальные граждане, мало соответствуют апостольскому служению, но избавителем явлен сам Язык, песнь бывших осуществляется — воспарили.

Выводы

Итак, романы К. Рансмайра и Т. Толстой демонстрируют процесс деградации человеческой истории, важнейшей причиной этого становится отчуждение культуры от смысла, ее вырождение под знак (энтропия римской цивилизации и «немотствующий» мир Кыси). Авторы намечают тенденцию к восстановлению многомерного образа бытия, включая проявления бессознательного (интуиция, сны, видения, предчувствия), что побуждает героев к поиску новых путей и методов познания. Важнейшей фигурой в процессе возрождения общества становится художник, образ которого предельно сложен, герметичен, постигается с различных точек зрения (автора-создателя, повествователя, читателя/«комментатора», персонажей), лишен ауры неподсудности, вписан в стихию реальности (Овидий, сжигающий собственную поэму, и разыгрывающий ее на берегах Тома; Пушкин в восприятии Пржежных и голубчиков). Ключевым в образе творца становится мотив ответственности за дар, обязывающий к сохранению нравственных норм бытия, вопреки обстоятельствам и давлению власти. При этом решение Овидия, уходящего от собственной славы, законов массовой культуры, милостей императора есть личное решение интеллектуала, Т. Толстая же, начиная с ранних текстов и заканчивая романом «Кысь», подчеркивает предопределенность в судьбе Пушкина, когда обстоятельства делают выбор за героя.

В обоих романах личная история художника отзеркаливает в судьбе его последователя — «маленького человека», читателя, «комментатора»: Овидий и Котта, Пушкин и Бенедикт, — так кон-

струируется рефлектирующая позиция самого автора-создателя. И если Котта наделен высоким уровнем филологической рефлексии, то Бенедикт — недоросль, не постигший азбучных истин (первосмыслов, по Т. Толстой), затерянных в мутирующем мире мировой литературы. И только Варвара Лукинична оказывается посвященной в тайны текста, своеобразии авторских «голосов» (стиля), за что и причислена к лику святых, остальные же — переписчики.

Ключевой вопрос романов о художнике — вопрос о статусе, предназначении и функциях текста, который может находиться на бумаге, лоскутках ткани, шкурах животных, высекаться в камне или оставаться только в памяти, буквально парить в воздухе. «Последний мир» К. Рансмайра — единственное произведение в писательской биографии, где звучащее *поэтическое слово* наделяется миромоделирующим статусом. В романе Т. Толстой мир/текст гибнет, однако память выживших сохраняет отдельные слова, отсылающие к другим словам/текстам, традиции. В последний момент Бенедикт повторяет предсмертную фразу Пушкина: «Кончена жизнь», не подозревая об этом. Вера в потенциал *самого языка* в «Кыси» не деконструирована. Именно язык — подлинный герой, живее всех живых, на него вся надежда.

Как демонстрируют ключевые тексты эпохи постпостмодерности, в рамках игровой поэтики оказывается возможным отстоять *ценности языковой культуры*, пробивающей дорогу мысли несмотря ни на что, наделенной огромным витальным потенциалом. Здесь реабилитирована идея *человека-творца*, которому отдается центральная роль в текстопорождении; и одновременно подчеркивается близость образов мастера и читателя, художника и Другого, кем он надеется быть понят. Литературе возвращается гуманистическое измерение, миру — его первоначальная сложность, человеку — право на познание, сентиментальные радости и тайну творчества.

*Ирина Савкина
(Тампере, Финляндия)*

«Поцелуй вампира»: убивает или сохраняет классику современная массовая литература?

Вампир — популярная фигура сегодняшней книжной и киноиндустрии — весьма противоречивое в культурном смысле существо. Кто он — жалкий паразит и/или таинственное Иное, ужас и/или соблазн, олицетворение подавленных страхов и желаний и/или модный бренд, квинтэссенция наших представлений и предубеждений по отношению к современной массовой культуре? Что такое поцелуй вампира? Это смертельный укус, убивающий человека, лишаящий его души, превращающий его в ходячего мертвеца-монстра? Или, напротив, этот поцелуй дарит вечную молодость и бессмертие?

Все вышесказанное, на мой взгляд, метафорически описывает достаточно неоднозначные взаимоотношения классики и массовой литературы в современном российском культурном контексте, анализу которых и посвящена настоящая статья. Понятие классики и ее функции — изменчивы¹, но с конца XVIII в. классика вписана в конструкцию культурных институтов (в том числе литературы) «во-первых, в значении, своеобразно противопоставленном “современности», во-вторых, в значении “национального достояния», в-третьих, в значении “высокого и элитарного» в противовес нарождающемуся “массовому”»². В современном, модерном обществе, по определению И. Каспэ, «каноническим, классическим можно назвать произведение, которое не только наделяется повышенной ценностью, но и предполагает наиболее жесткий режим социализации читательского опыта,

¹ Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию культуры. М.: РГГУ, 1998.

² Самутина Н. «Cult camp classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 495.

поддержания воображаемой читательской общности — будь то общность политическая («национальная классика») или групповая»¹.

С точки зрения социологии культуры, классика (в данном случае литературная) — это понятие, связанное с институционализацией литературы, идеологической борьбой за лидерство определенных социальных групп², а также с национальным государством, которое присваивает и функционально переосмысливает классику³. Классика постепенно становится и до сих пор является «частью сокровищницы коллективного воображаемого»⁴, причем речь идет не только (и, может, не столько) о самих текстах, но и об интерпретационных образцах и канонах суждений.

Русская культура исторически литературоцентрична, литературократична (М. Берг)⁵. В течение по крайней мере двух столетий литература была для России «нашим всем», ей приписывался сакральный и универсальный статус, а писатель, поэт был «больше, чем поэт», выполнял миссию властителя дум, учителя и морального арбитра. Особый статус представителя творческой интеллигенции и вообще интеллигенции, просвещающей и окормляющей народ, как показывает М. Берг и другие социологи культуры, был связан с идеей власти (в разное время в разных формах) и с присвоением символического капитала в терминах (П. Бурдьё). В этой ситуации понятие русской классики, русского литературного канона стало сверхнагруженной категорией.

¹ Каспэ И. Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 453.

² Дубин Б. Массовая словесность — национальная культура — формирование литературы как социального института // Дубин Б. Классика, после и рядом. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 89.

³ Дубин Б. Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета // Дубин Б. Классика, после и рядом. С. 98.

⁴ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия постмодернистской эпохи: сб. переводов и рефератов. Минск: Красико-принт, 1998. С. 61.

⁵ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Этот очевидный факт можно проиллюстрировать множеством примеров. Один из — вышедшая в 2013 г. книга Э.Я. Фесенко «Русская литература XIX в. в поисках героя», которая начинается главой «Опыт русской классики», где подобранные из разных источников цитаты и комментарии автора представляют русскую классику как синоним духовности, нравственности и русскости¹. «Роль литературы в формировании личности, ее ценностных убеждений неизмерима»², — пишет исследователь и в подтверждение своей мысли приводит слова Д.С. Лихачева о том, что литература дает колоссальный, обширнейший и глубочайший опыт жизни, развивает чувство красоты, учит пониманию и делает людей мудрыми³. «Русская классика продолжает оставаться источником национальной мифологии»⁴ и очевидным образом участвует в создании коллективной (национальной) идентичности. В представление о русском, советском *Мы* — великом и уникальном — классика входит как гарант духовности и моральности.

В существовавшей в России в течение многих десятилетий литературократической системе высокой, святой классике противопоставлялось искусство профанное и низкое, площадное (бульварное). Граница между «чистым» и «нечистым» была обозначена четко, культурная вертикаль выстраивалась и укреплялась усилиями многочисленных агентов. Культ классики, как отмечает Б. Дубин, создавался и поддерживался работой больших анонимных систем: «это и всеобщее школьное образование, и университетская наука; рынок, реклама и продвижение продукта, система массовых коммуникаций (радио, кино, ТВ)»⁵. Ведущим или, по крайней мере, очень важным среди названных систем являлось именно образование, особенно школьное. Как писал тот

¹ Фесенко Э.Я. Русская литература XIX века в поисках героя. М.: Академический проект, 2013. С. 6–15.

² Там же. С. 8.

³ Там же.

⁴ Катаев В.Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. С. 28.

⁵ Дубин Б. Классика, после и вместо: о границах и формах культурного авторитета // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 441.

же Б. Дубин в давней статье 1982 г.: «...классика выступает практически чуть ли не единственным средством собственно литературной социализации — усвоения ядерных значений литературной культуры и установленных способов оперирования ими. <...> в современной ситуации на материале литературы, прежде всего школьной классики осуществляется научение фундаментальным языковым формам конституции смыслового мира, с помощью которого индивидуальный опыт кодируется в общезначимых категориях культуры»¹.

Ситуация стала меняться после перестройки, когда вертикальные и иерархические связи культурных явлений постепенно заменялись на горизонтальные и конкурентные, когда начали действовать рыночные механизмы и литература утратила свое доминирующее положение под давлением других форм медиа². Перестав выполнять функции паллиативной религиозности и паллиативной же политической оппозиционности, литература потеряла положение абсолютного центра и авторитета. Литературная классика, тем не менее, сохранила (по крайней мере на какое-то время) значение национального духовного пантеона. И все же очевидно, что страна стала (или становится) частью глобального мира, а в «развитом массовом обществе, тем более — в глобальном обществе <...> ценность литературы и нормы интерпретации этой ценности, отрефлектированные и манифестированные в эпоху модерна, перестают работать в прежнем масштабе, функциональном смысле и режиме, усилиями прежних агентов. Сказанное не означает, что классики как принципа оценки и классики как корпуса образцовых авторов и текстов больше нет, а предполагает, что она уходит на другие уровни социума, меняет не только роль, но и облик, выдвигает иных носителей»³.

¹ Дубин Б., Зоркина Н. Идея классики и ее социальные функции // Дубин Б. Классика, после и рядом. С. 39.

² См.: Menzel B. Writing, reading and selling literature in Russia 1986—2004 // Reading for entertainment in contemporary Russia: Post-Soviet popular literature in historical perspective. Ed. by Stephen Lovell and Birgit Menzel. München: Verlag Otto Sager. 2005. P. 39—56.

³ Дубин Б. Классика, после и вместо: о границах и формах культурного авторитета // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. С. 445.

Одним из таких «новых носителей», «деталью» механизма воспроизводства классики, в современной российской ситуации, на мой взгляд, становится ее, казалось бы, противоположность и антипод — массовая литература. Под массовой литературой я понимаю литературу формульную (термин Д. Кавелти¹), если говорить о производстве, и популярную, «рыночную», если говорить об адресате и способах «сбыта» и потребления². В постмодерном глобальном обществе ясной границы между «настоящей», «высокой» литературой и литературой массовой, популярной больше нет: существует широкая диффузная зона контакта; и различия между качественной литературой, миддл-литературой (беллетристикой) и массовой литературой — весьма условны. Однако, понятие классики, литературного канона продолжает существовать.

Ниже на некоторых примерах я попытаюсь обсудить следующие вопросы: когда, как и зачем массовая/популярная российская литература обращается к классике? Какие последствия (негативные? позитивные?) это обращение имеет для самой классики? То, что русская классика широко и разнообразно присутствует в текущей российской словесности, — факт безусловный, аксиоматический. Причем с классикой «играет» литература на всех уровнях — от так называемой элитарной до так называемой «трэш-словесности»³. Меня в данной статье интересует не проблема

¹ Cawelty J.G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1977; Cawelty J.G. *Concept of Formula in the Study of Popular Culture // Mystery, violence, and popular culture: essays*. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 3–12.

² О современных определениях популярной литературы см.: Parker H.N. *Toward a definition of popular culture // History and Theory*. Wesleyan University Press. 2011. № 50 (May 2011). P. 147–170. О феномене массовой литературы в современном российском контексте см.: Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А. *Массовая литература сегодня: учеб. пособие*. М.: Флинта: Наука, 2009.

³ См: Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // *Новое литературное обозрение*. 2004. № 69. С. 213–222; Катаев В. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма; Черняк М. Трансформация классического текста в современной массовой литературе // Черняк М. *Феномен массовой литературы XX века*. СПб.: РГПУ им. Герцена, 2005. С. 237–263.

«инноваций и повторений», в терминах У. Эко, как общий постмодернистский сюжет, а конкретно механизмы, цели и значение обращения к классике авторов популярной литературы. При этом я хотела бы проблематизировать распространенное утверждение, что речь в этом случае идет исключительно об инфляции ценностей и литературном паразитировании. Другими словами: если массовая литература, «присосавшись к классике», как вампир, паразитирует на ней, то дает ли этот поцелуй вампира новые шансы на вечную молодость и бессмертие классике?

В 2008 г. в издательстве «Эксмо» вышла книга «Яшкины дети» Г. Щербаковой, писательницы, известной в основном своими текстами в жанре мелодрамы, которую обычно включают в «обойму» жанров массовой литературы¹. Названное издание, открывающееся посвящением «Эта книга — дань любви всей моей жизни к Антону Павловичу Чехову», — не сборник отдельных рассказов-ремейков², а своего рода единый текст, что подтверждается всеми элементами *паратекста* (в терминах Ж. Женетта³): оформление обложки, посвящение, предисловие и «Типа послесловие, которое после, но и до одновременно». Именно через паратекст Г. Щербакова рефлектирует проблему взаимоотношения современной (популярной) литературы с классикой. Особенно здесь важно послесловие, написанное в форме письма на тот свет писателю И. Бунину. Поводом для этого послужило издание другого текста Г. Щербаковой «Митина любовь» и реакция на эту публикацию

¹ Г. Щербакову, как и всех других писателей — «героев» этой статьи, можно отнести к авторам той «диффузной зоны», о которой шла речь выше, то есть ее книги, как и произведения Б. Акунина, Е. Колиной, А. Берсеневой, Д. Глуховского, принадлежат к промежуточному слою, к «качественной популярной литературе». Однако как содержательная, так и формальная ориентация этих текстов на жанры-формулы (детектив, мелодрама, любовный роман, фантастика), а также способы их издания и сбыта позволяют говорить об их принадлежности к популярной (массовой) литературе.

² В состав книги входят рассказы *Ванька, Дама с собачкой, Душечка, Жизнь прекрасна, Лошадина фамилия, Наше нищество, Невидимые миру слезы, Разговор человека с собакой, Свадьба с генералом, Смерть чиновника, Спать хочется, Степь украинская, Степь русская, Степь израильская, Толстый и тонкий, Тоска, Уттер Пришибеев, Хороший конец, Человек в футляре, Чужая беда.*

³ Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Наука, 1989.

критики, которая в лице «строгой дамы НБИ» обвинила Щербакову в непочтении к классике и непомерных амбициях занять святое бунинское место («Два мира — два Шапиро: где Бунин и где Щербакова»); «залезла в карман, тень потревожила»; окрик строгого критика НБИ: «на что ты руку поднимал!»¹). В послесловии к «Яшкиным детям» Щербакова парирует подобные обвинения и объясняется с тенью Бунина, доказывая возможность и необходимость «переписывания» классических образцов, ибо «мы другие и Митя другой»².

В конце написанного в несколько ерническом тоне послесловия к писательнице является сама тень Бунина и «снисходительно бросает, повернув голову: «Да вольно вам делать что угодно. Волков бояться...». И помахал веточкой»³. И, получив, так сказать, «вольную» от Бунина, писательница возвращается к Яшке, который «сволочь первостатейная. Холуй, лизоблюд, хапуга и бездельник. А детей наплодил — не сосчитать, и до сих пор идет размножение. Живее всех живых оказался паренек. [Мы все — яшкины дети]. Конечно, где-то тоньше, где-то толще, где-то умнее, где дурее, но состав крови Яшкин — чтоб ближе, теснее к власти, чтоб хапнуть, а не помочь другому, чтоб старики подошли бы скорей. Уже почти век эта группа крови ломает Россию под себя»⁴. И сборник рассказов, на обложке которого пеньки на фоне могучего шишкинского леса на заднем плане, — это попытка пересказать чеховские тексты во времена, когда яшки из холуев стали хозяевами.

Таким образом через паратекст развиваются две главные идеи: во-первых, показывается, что универсальным кодом для понимания современности является образ чеховского лакея Яшки, и задача сборника изобразить этот доминирующий в современной России генотип в разных вариациях. И, во-вторых, отстаивается право вступать в диалог с классикой, которая предстает не как заповедник и пантеон, а как «энциклопедия читателя» и «сокровищница коллективного воображаемого», как своего рода «Википедия», которую каждый может трансформировать, дописывать и переписывать.

¹ Щербакова Г. Яшкины дети. М.: Эксмо, 2008. С. 310.

² Там же. С. 311.

³ Там же. С. 313.

⁴ Там же. С. 314.

Такую же мысль можно обнаружить и у одного из самых заметных авторов современной российской популярной литературы Б. Акунина, в частности, в его романе «Ф.М.» (2006). Это текст из цикла о Николасе Фандорине, живущем в современной Москве и владеющем детективным агентством «Страна советов». Фабула романа такова: Достоевсковед Филипп Борисович Морозов находит в архиве первый вариант романа «Преступление и наказание», который Достоевский по прямому заказу издателя Стелловского писал как традиционный детектив со следователем Порфирием Петровичем в качестве топологического героя. На Морозова совершается нападение наркоман Рулет, в результате чего герой заболевает психически и попадает в больницу, а Николас Фандорин, случайно столкнувшийся с этим делом, ищет части пропавшей рукописи и параллельно расследует начинающие происходить вокруг рукописи убийства.

Классика (Достоевский) входит в акунинский текст на всех уровнях его структуры. Мы можем обнаружить здесь огромное количество прямых и/или пародийных цитат, которые позволяют проводить параллели между прошлым и настоящим, отмечая сходства и различия. Система образов «Ф.М.» в значительной степени спроецирована на систему образов «Преступления и наказания»: покушающийся на убийство недоучившийся студент из Рязани, живущий в комнате-каморке на грани нищеты и болезни наркоман Руслан Рудольфович Рутьников (ср.: Родион Романович Раскольников); кроткая девушка Саша Морозова, продавшая себя ради спасения младшего брата (Сонечка Мармеладова); интеллектуальный сыщик Николас Фандорин, для которого следователь Порфирий Петрович, получивший у Акунина фамилию Федорин, — не только прототип, но и вероятный предок. Для менее искушенных читателей, не увидевших этих параллелей, есть еще более ясная подсказка: литературовед Морозов использует вместо записной книжки собрание сочинений Достоевского, подчеркивая имена героев писателя, которые вызывают у него прямые ассоциации с современниками (Петр Петрович Лужин — Вениамин Павлович Лузгаев; Гертруда Карлова Ресслих — Марфа Захер, Аркадий Иванович Свидригайлов — Аркадий Сергеевич Сивуха).

Параллели есть и на уровне топосов: имперский и труппный Петербург Достоевского сопоставляется с имперской, гламурно-

рублевской и хрущевой Москвой. Ту же пародийную игру можно обнаружить и в самом названии романа: Ф.М. может читаться как инициалы Достоевского, классика русской литературы, «нашего всего», но одновременно и как название радиодиапазона, что позволяет думать, что в современной ситуации массмедиа заняли «свято место».

Очевидные параллели есть и на уровне типологических ситуаций: безусловно, проецируется на современность ситуация, когда издатель Стелловский стремится манипулировать Достоевским, и, имея на него финансовое влияние, заказывать ему писательские «проекты», диктуя условия, цель которых — создать максимально продаваемый продукт. Приводится письмо Стелловского Достоевскому, якобы сохранившееся в архиве. «Денег хотите, а писать, о чем прошу, не желаете <...>». Нужен «роман с кровопролитием, чтоб не одно убийство, а несколько, это уж непременно» в духе Эдгара По. «Вот чего жаждет публика, а не униженных с оскорбленными»¹. Стелловский в тексте Б. Акунина дает ссылку на уголовную хронику, требует, чтоб в центре был расследователь, а не преступник и чтоб следователь был «государственный человек», поборник закона, красивый высокий брюнет². Издатель советует писателю: «Полегче пишите, повеселее и фразы этакие Ваши на целый абзац не закатывайте. Публика не за то деньги платит, чтоб ей настроение портили и голову отягощали»³.

Смысл сопоставлений — с одной стороны, узнавание (все то же, ничего не изменилось, Достоевский писал о нас) и, с другой стороны, — поиск отличий. Найденные отличия чаще всего не в пользу современности, где все идет по линии адаптаций, упрощений и замены подлинников на суррогаты. Но этими же словами можно охарактеризовать и почти демонстративно подчеркнутую авторскую стратегию самого Б. Акунина, который адаптирует идеи романа Достоевского: упрощение является приемом трактовки творчества писателя. Например, знаменитый психологизм Достоевского, тема «двойничества» (темное подсознательное в кротких и униженных, тоска по вере и свету в «волчьих» душах) у Аку-

¹ Акунин Б. Ф.М. М.: Эксмо, 2006. С. 273.

² Здесь можно видеть самопародию и намек на собственного персонажа Эраста Фандорина, который полностью соответствует этому описанию.

³ Акунин Б. Ф.М. С. 273—274.

нина редуцируется до отдельного случая медицинской патологии: тишайший и честнейший достоевсковед Морозов после нападения Рулета становится садистом, сладострастником и т.п., что объясняется обретенной вследствие повреждения головы болезнью — синдромом Кусяямы.

Принцип адаптации облегчает диалог современного писателя с читателем. Ссылка на классику, апеллирующая к коллективной памяти российского человека, изучавшего «Преступление и наказание» в средней школе, позволяет использовать классический текст как известный фон для сравнений, что кроме приятного ощущения узнавания и повторения дает комфортное для читательского самолюбия чувство удовлетворения пониманием вариаций. При этом, как пишет (по другому поводу) И. Каспэ, «не важно, что именно опознается — персональный читательский опыт или готовые интерпретационные образы, собственно текст или репутация автора»¹, — чувство «приобщенности» создается в любом случае.

Собственно детективная интрига книг Б. Акунина состоит не столько в расследовании убийств, сколько в распутывании интертекстуальных ссылок и намеков. Классика вмонтирована в нарратив массовой литературы, она становится частью повествовательной структуры, она используется как средство занимательности, комфортной узнаваемости и одновременно позволяет создавать вариацию формулы. То есть классика становится средством, позволяющим формульной литературе воспроизводить самое себя и исполнять свои функции, описанные Д. Кавелти (развлекать, отвлекать, социально адаптировать). В этом смысле можно сказать, что популярная литература «взламывает границы», свободно паразитирует на классике, используя ее как фонд, как резервуар сюжетов, образов, как источник общепонятных интерессылок. Но одновременно «литературная вертикаль» воздвигается вновь, иерархии и границы воссоздаются и даже упрочиваются, текст популярной литературы, акунинский роман служит своего рода инструментом восстановления незыблемого авторитета классики.

По принципу «текст в тексте» в роман «Ф.М.» входит якобы обнаруженная Морозовым первоначальная редакция «Преступле-

¹ Каспэ И. Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. С. 460.

ния и наказания» под названием «Теорияка». Этот текст, строго следуя «заказу» издателя, написан как детектив с топологическим героем — следователем. Убийств много, подозревается Раскольников, убийцей оказывается Свидригайлов. Текст имеет вкрапления подлинных страниц из Достоевского, но по большей части представляет собой акунинскую стилизацию. На последних страницах мы становимся свидетелями бунта писателя-классика: «Здесь на середине предложения повесть заканчивалась, причем за последним абзацем, яростно перечеркнутым крест-накрест, было криво и крупно написано: “Мочи нет! Все чушь! Надо не так, не про то! И начать по-другому!” А дальше начинался текст, знакомый Николасу Фандорину с юных лет “в начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер...”»¹.

Таким образом, одним из главных итогов романа Б. Акунина становится обозначение разницы: несмотря на детективную интригу и на ощутимую, подчеркнутую стилизацией небрежность стиля Достоевского (о чем неоднократно писали критики), «Преступление и наказание» — не детектив и произведение «вне формата»; это не «проектный текст» в отличие от текста Б. Акунина. Поэтому, на мой взгляд, нельзя полностью согласиться с М. Черняк, назвавшей статью об анализируемом акунинском романе «Преступленьице без наказаньица. “Ф.М.”. Акунин против Достоевского (к вопросу о новых литературных стратегиях)»². На мой взгляд, современный автор совсем не выступает *против* Достоевского, напротив, он совершает в некотором роде жест камикадзе, создавая роман-самоотрицание, разрывая рвы и восстанавливая барьеры. В этом смысле идея пропаганды классики, о которой так много говорил в своих выступлениях Б. Акунин, здесь налицо. Современный текст выполняет своего рода рекламную функцию по отношению к роману Достоевского. То есть происходит деконструкция иерархий с их последующей (или — одновременной) реконструкцией. Массовая литература в случае романа Б. Акунина, как ей и положено, не подрывает основы, а поддерживает суще-

¹ Акунин Б. Указ. соч. С. 223.

² Черняк М. «Преступленьице без наказаньица. «Ф.М.». Акунин против Достоевского (к вопросу о новых литературных стратегиях) // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Ч. 1. / отв. ред. М. Абашева. Пермь: ПГПУ, 2007. С. 142–151.

ствующую систему ценностей, выступая в свойственной ей роли социального адаптера. Она показывает, что и в современном постмодерном мире есть верх и низ, есть критерии ценности и есть место большим нарративам. В этом смысле по задачам проект Акунина — антипостмодернистский, его обращение к классике имеет противоположный смысл, чем, например, в текстах В. Сорокина, В. Пелевина и т.п.¹. Акунин использует классику, «паразитирует» на Достоевском и одновременно утверждает представления об абсолютности ее авторитета.

Похожее происходит и в таком жанре популярной литературы, как любовный роман. В 1998 г. литературный критик и преподаватель Литературного института Татьяна Сотникова написала статью «Функция караоке», где, анализируя положение названного жанра на тогдашнем книжном рынке, сделала достаточно жесткий вывод, что «с русским любовным романом дело обстоит очень просто: не было его у нас никогда, нет и не будет. Потому что “любовный роман” (не роман о любви!) бывает только американский. Это такой же национальный производственный термин, как голливудский боевик, и стандарты у него не менее жесткие»². Что касается русского контекста, то, по мнению Т. Сотниковой, здесь другая аудитория, выросшая если не на великой литературе, то на хорошей беллетристике (русской и советской), где жестких шаблонов не было, и количество, качество и время появления слез в небесно-голубых глазах героини не измерено с формульной точностью. Русская повествовательная традиция, знакомая и авторам, и читательницам, мешает писать и читать про «суррогатную любовь». С другой стороны, такие функции «мыла», как создание ощущения стабильности и снабжение рецептами на все случаи жизни, то есть, обучение поведенческим клише, по мнению Т. Сотниковой, прекрасно выполняют многочисленные женские журналы — «так ради чего же еще городить огород любовных романов?»³.

¹ Савкина И. «Ф.М.» и «Т»: стратегии использования классики в современной российской литературе // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы. Екатеринбург, 2011. С. 12–20

² Сотникова Т. Функция караоке. // Знамя. 1998. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/sotnik.html> (дата обращения: 12.11.2013).

³ Там же.

Выводы автора статьи базировались не только на литературоведческих штудиях, но и на собственном практическом опыте: к тому времени Т. Сотникова уже написала несколько романов о любви для русской женской аудитории под псевдонимом Анна Берсеньева. С тех пор ее карьера в качестве беллетристки развивается весьма успешно, и ее многочисленные произведения продаются и рекламируются издателями, вопреки выводам вышеназванной статьи, именно как женские любовные романы. Реклама не лжет: книги Берсеневой — это, несомненно, формульная и сериальная литература, однако, безусловно, отличающаяся от американского жанрового трафарета. И главное отличие заключается именно в том, о чем писала критик Сотникова — alter ego писательницы Берсеневой: любовные сюжеты последней развиваются, так сказать, «на фоне Пушкина»¹, то есть апеллируют к читательскому опыту тех, кто знаком с русской повествовательной традицией, классическими русскими текстами не про суррогатную любовь.

То же можно сказать и о романе другой популярной современной беллетристки Е. Колиной «Умница, красавица» (2006). После того, как роман экранизировали, и он вышел в формате многосерийного телефильма (режиссер А. Муратов, 2009), в блогосфере разразилась дискуссия, где образованные люди в весьма вульгарных и грубых выражениях ругали автора за плагиат, а точнее — за вульгарное воровство: списала у Л. Толстого и выдала за свое². Однако, если говорить не о сериале, а о книге Е. Колиной, то она вовсе и не скрывает, что пишет ремейк «Анны Карениной», более того, на диалоге с первоисточником вся интрига ее романа и построена. Супруга преуспевающего человека Соня Головина едет из Петербурга в Москву мирить своего беспутного брата Леву с его женой, а в поезде встречает свою бывшую учительницу литературы по прозвищу Мышь, которая тут же принимается ее воспитывать и заводит «беседу о прекрасном»: «Николаева³, русская литература погибла... бу-бу-бу... бульварные романчики о пласти-

¹ Если говорить о цикле «Капитанские дети», то там есть очевидная отсылка именно к пушкинскому тексту или, точнее, к разным пушкинским текстам, к пушкинским архетипам мужественности и женственности.

² Блог Е. Токаревой. URL: <http://elena-tokareva2.livejournal.com/868097.html>. (дата обращения: 12.11.2013).

³ Это девичья фамилия Сони Головиной.

линовых страстишках... бу-бу-бу... А где же истинные страсти, метания духа, любовь, ради которой под поезд?! Где новый Толстой, я тебя спрашиваю? <...> Я иногда думаю, что произошло бы с Анной Карениной в наши дни, — застенчиво потупившись, сказала Мышь. — О господи, что? — удивилась Соня. Глупая романтическая Мышь мечтает о любви — не испытать, так хоть почитать... — Да ничего. Ничего бы с ней не произошло, потому что сейчас все это НЕВОЗМОЖНО. <...> — Ну ты же была способная девочка... представь себе, что ты пишешь сочинение. Соня знала “Анну Каренину” наизусть. Да что там знала, она жила в этом романе: Анна, Каренин, Вронский — они все были для нее живые, уж во всяком случае, много живее приставучей Мыши. <...>и до Москвы они приятно провели время за литературными трудами. Когда за малиновыми шторками показалась Москва, бывшие учительница и ученица уже придумали почти всех персонажей, Мышь для романтической истории, а Соня для комикса — про преступную любовь и трагическую гибель героини под колесами поезда на Московском вокзале»¹.

Собственно, весь роман Е. Колиной и есть своего рода продолжение этой игры — кто бы в сегодняшнее время мог занять место Вронского, Стивы, Бетси Тверской, Кити и пр. в «вечном» сюжете Анны Карениной; как бы развивалось действие и чем бы все кончилось. Легкий и не лишенный остроумия женский роман Колиной заканчивается не гибелью героини, а открытым финалом, вернее двумя вариантами хэппи-энда. Но кроме сюжетного ремейка «Анны Карениной» в романе «Умница, красавица» есть и некий метасюжет про роман современного человека с русской классикой. Отец Сони был «фанатом» Л. Толстого. Он и детей своих назвал Левой и Соней, и от прагматичной своей жены Нины Андреевны ушел в поисках духовной свободы, заодно освободясь и от двух малолетних отпрысков, оставив им на память только портрет своего кумира. Соня всю жизнь живет с сознанием собственной вины за уход отца из семьи, ей кажется, что все дело в том, что она не была достаточно хорошей девочкой, не дотягивала до тех моральных критериев, которые предъявляла ей великая русская литература.

¹ Колина Е. Умница, красавица. URL: http://www.loveread.ec/read_book.php?id=8709&p=1 (дата обращения: 12.11.2013).

И во взрослом возрасте она видит сны, в которых на учительском месте сидит Л. Толстой и неодобрительно качает головой. «Боишься, Николаева Соня? — Боюсь, Лев Николаевич. — Правильно, так и должно быть. Семья не игрушка, — сказал Толстой. — Садись, Николаева Соня, пятерка. И Соня удовлетворенно уселась на свое место, — отличница»¹.

Под портретом Толстого вырос и ее «Вронский» — Алексей Князев, которого воспитывала «мать и русская литература. Без русской литературы Алеше невозможно было вырасти настоящим человеком, и без портретов бородатых писателей, повсюду висящих в их квартире на Фонтанке, тоже никак нельзя было вырасти настоящим человеком. Над его кроватью висел Толстой, смотрел на него, насупив брови»². Но, как только сын-подросток в своем поведении отступил от «генеральной линии», прочерченной классикой, мать-учительница литературы тотчас отправила его на перевоспитание к отцу. Таким образом, у Е. Колиной классика — это вечный источник сюжетов и кладезь коллективного читательского опыта, к которому можно апеллировать, вышивая новые узоры по старой канве, что, конечно, является не изобретением данного автора, а базовым принципом ремейка как вида литературного производства.

Но в то же время классика становится не только моделью для перелицовки, но и своеобразной «метагероиней» романа, олицетворенной в фигурах контролирующей авторитарной матери-учительницы и отца, жертвующего детьми ради идеи и свободы. Классическая русская литература в тексте Е. Колиной связана не только с «истинными страстями и метаниями духа», но ассоциируется с проблемой вины и оставленности, а приобщенность к «высокому» не служит гарантией милосердия и взаимопонимания. Любопытно, что в интернет-дискуссии по поводу телесериала «Умница-красавица» люди, позиционирующие себя как защитники эстетических и моральных святынь от посягательств ремесленников, говорят о последних (о Колиной) в таких выражениях: «Работает преподавателем по психологии и английскому языку, обалдеть, или она гений, а что? вторую “Анну Каренину”

¹ Колина Е. Там же.

² Там же.

написала, посадить и отрубить руки, чтоб нечем было печатать»¹. Авторитет незыблемых духовных ценностей оборачивается авторитарной позицией тех, кто считает себя избранными.

Вышеприведенный обзор, на мой взгляд, позволяет сделать следующие выводы: популярная культура использует классику, так как формульная литература всегда работает с относительно готовыми клише, помещая их в актуальный контекст и создавая тем самым новые варианты формулы. В России с ее литературоцентристским прошлым классика представляет собой почти неисчерпаемый резервуар прецедентных имен и сюжетных мотивов, которые стереотипизированы интерпретационным каноном. «Классика оказывается “всеобщим коммуникационным кодом” в литературе, универсальным языком, внятным людям разных эпох»². Но, одновременно, массовая литература возвращает богу — богово, т.е. «классике — классиково». Она восстанавливает литературную вертикаль, делая различия и иерархии наглядными. Она оживляет интерес к классическим текстам так же, как экранизации и порожденные ими издательские рекламные ухищрения: книги классиков с кадрами из фильмов на обложке, заставляющие вспомнить анекдотическую фразу из давнего школьного сочинения «Наташа Ростова танцевала на балу со Штирлицем».

Нужна ли классике такая реклама и нужна ли ей реклама вообще? Вероятно, нужна, если доверять статистике. Еще Гоголь в «Мертвых душах» выделил, если можно так сказать, три категории просвещенных людей: «кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал...». Данные социологических опросов свидетельствуют о том, что количество последних неумолимо растет. Утверждая классику в статусе классики, массовая литература в определенном смысле пытается продлить ситуацию литературоцентризма. Смысл этих усилий понятен: ведь если выйти за пределы литературного поля, где классика и массовая литература — антиподы, то перед лицом конкурирующих за внимание аудитории видов медиа они обнаружат некую общность: в качестве литературных продуктов (пусть и различной этиоло-

¹ Блог Е. Токаревой. URL: <http://elena-tokareva2.livejournal.com/868097.html>. (дата обращения: 12.11.2013).

² Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. С. 213–222.

гии) они собственно и образуют вышепоименованное литературное поле. «Массовый» писатель тоже заинтересован в том, чтобы литература как вид медиа не утрачивала своего высокого статуса, и он мог бы воспользоваться тем символическим капиталом, который имеет писатель в статусе властителя дум, и конвертировать его в капитал реальный.

С. Минаев в своем романе «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке» (2007), разоблачая недостоверность и манипулятивность всех видов современных медиа, «щадит» только литературу, делая из нее своего рода «метамедиум», с помощью которого или внутри которого можно говорить правду о других игроках медийного поля. Интересным примером может быть и книга Д. Глуховского «Метро 2033», которая сначала получила популярность как Интернет-текст, потом была переиздана как книга и положила начало литературно-сетевому проекту «Вселенная метро 2033» (начат в 2010 г.), в рамках которого создано уже более 40 романов, компьютерные игры, музыка, картины, карты и т.п.

Текст-прародитель «Метро 2033» — антиутопия, изображающая постапокалипсический мир, где россияне, выжившие после ядерного взрыва, живут в подземельях бывшего московского метро. Уцелевшие счастливицы воспроизводят в новом метромире привычные им модели социума, превратив станции метро в разного рода социальные образования, которые существуют вне исторической хронологии, параллельно: на одной станции создаются первоначальные мифы творения, на другой живут варвары, на третьей, четвертой, пятой строят СССР, фашистский Рейх и Евросоюз. Метро — мир, полный всевозможного рода опасностей, и роман повествует о том, как главный герой Артем с товарищами пробирается по его лабиринтам, борясь по пути с разными человеческими и нечеловеческими врагами. Но в жанровом пространстве антиутопии-триллера-шутера вдруг возникает совершенно особый топос, своего рода «хрустальный дворец» литературоцентризма. Это Полис — союз четырех станций (Александровский Сад, Арбатская, Боровицкая и Библиотека им. Ленина) вместе с переходами, их соединяющими.

Полис назван в романе «самым сердцем метро». «Одно это название, произнесенное кем-то в разговоре, заставляло Артема, да и не только его, умолкнуть в благоговении [Когда он, еще ребенком,

спросил отца что оно значит, тот] с еле различимой тоской в голосе сказал: “Это, Артемка, последнее, наверное, место на Земле, где люди живут как люди. Где они не забыли еще, что это значит — “человек”, и как именно это слово должно звучать”»¹. Полис называется «последним подлинным очагом цивилизации», «совершенно уникальным явлением», единственным пристанищем гонимых отовсюду носителей знаний: «...прямо над Полисом возвышалось здание самой библиотеки им. Ленина — самого обширного хранилища информации ушедшей эпохи. Сотни тысяч книг на десятках языков, охватывающие, вероятно, все области, в которых когда-либо работала человеческая мысль, и накапливались сведения. Сотни тонн бумаги, испещренной всевозможными буквами, знаками, иероглифами, часть из которых уже некому было читать, ведь языки, на которых они были написаны, сгинули вместе с народами, которые на них говорили. <...> Но все же огромное количество книг еще могло быть прочтено и понято, и умершие столетия назад люди, написавшие их, еще могли обо многом поведать живущим. Из всех тех немногих конфедераций, империй и просто могущественных станций, которые в состоянии были отправлять на поверхность экспедиции, только Полис посылал сталкеров за книгами. Только там знания имели такую ценность, что ради них были готовы рисковать жизнями своих добровольцев, выплачивать баснословные гонорары наемникам и отказывать себе в материальных благах во имя приобретений благ духовных. И несмотря на кажущуюся непрактичность и идеализм руководства, Полис стоял год за годом, и беды обходили его стороной, а если что-то угрожало его безопасности, казалось, все метро готово было сплотиться для его защиты. Отголоски последних сражений, происходивших там во время памятной войны между Красной Линией и Ганзой, уже затихли, и вновь вокруг Полиса образовалась тонкая волшебная аура сказочной неуязвимости и благополучия. <...> И когда Артем думал об этом удивительном месте, ему совсем не казалось странным, что дорога к нему просто не может быть легкой, она обязательно должна быть трудной и полной опасностей, иначе сама цель его похода утратила бы часть своей загадочности и очарования»².

¹ Глуховский Д. Метро 2033. М.: Аст: Астрель, 2010. С. 83.

² Там же. С. 84—85.

Таким образом, внутри текста-антиутопии помещен текст-утопия об идеальном мире-библиотеке, где торжествует мудрость и духовность, воплощенная в Книге. «В метро были немногочисленные места, где печатное слово так же боготворилось. <...> К книгам относились как к святыне, как к последнему напоминанию о канувшем в небытие прекрасном мире»¹. Этот несуществующий уже «прекрасный мир» в определенном смысле и есть литературоцентричная Россия.

Похожие ностальгические мотивы можно обнаружить и в книге Г. Щербаковой, о которой шла речь в начале статьи. Книга «Яшкины дети» состоит из серии ремейков. Каждый из одноименных чеховским рассказов по-разному спроецирован на рассказ-прототип, но есть то, что их объединяет: современная жизнь изображается не только через чеховские сюжеты, но и на фоне русской классики — «канувшего в небытие прекрасного мира». Если у самого Чехова тоска по «нормальной» человеческой жизни проецировалась в условную Москву, будущее, когда через 200 лет все образуется и небо будет в алмазах, то у Щербаковой таким заповедным (и таким же недостижимым для нас) миром «нормы» становится национальное прошлое, которое практически отождествляется с русской классикой. Классика — это Россия, которую мы потеряли, но классика — это и есть наше представление о норме и правильности, и потому мы живы, что она у нас есть. Подобное убеждение «восстанавливает» или удостоверяет высокий статус классики, но одновременно, на мой взгляд, служит и укреплению некоторых стереотипов и мифов.

Массовая литература по своим функциям является своего рода «подсобкой» для хранения составляющих коллективной памяти, складом востребованных публикой (так называемым «обыкновенным читателем») стереотипов и мифов. Для сознания того «коллективного», массового читателя, к которому апеллирует популярная культура, очень важны мифы о своем и чужом, особенно те, которые создают ощущения комфортности и надежности. Как мне представляется, есть два базовых концепта, поддерживающих в настоящее время комфортный миф о русской уникальности, национальном (имперском) величии: великая война и великая лите-

¹ Там же. С. 58.

ратура. Существование классики позволяет сказать, перефразируя Тургенева: «Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома. Но нельзя верить, чтобы такая литература не была дана великому народу!» Эти мифы можно назвать «комфортными», потому что они поддерживают идею величия по праву принадлежности, «первородства», независимо от приложенных духовных усилий. Массовая литература с помощью концепта великой классики создает нетравматическое (что для нее и характерно) чувство причастности к миру нормы, величия не только для посвященного читателя, который знает классические тексты, но и для того, кто знает только их школьные интерпретации, для кого за названиями стоит лишь что-то смутно узнаваемое.

Так убивает или сохраняет классику массовая литература?

Поцелуй вампира, как и полагается по сюжету, дарует бессмертие, однако для этого приходится пожертвовать своей человечностью: тот, кого целует/кусают вампир, становится, скорее, не вечно молодым, а вечно мертвым. Но взаимоотношения классики и массовой литературы на самом деле не вполне охватываются заглавной для данной статьи метафорой, ибо в этих отношениях всегда участвует третий — читатель, от которого в конце концов все и зависит.

На литературном фронте: борьба с каноном в русской прозе рубежа XX—XXI веков

Кризис литературоцентризма сегодня — безусловно, проблема социокультурного характера. По-настоящему увидеть литературоцентризм можно только извне собственно литературного поля, из точки венаходимости отвечая на вопросы: куда именно сместилась литература из прежнего своего авторитетного, почти сакрального центра российского самосознания и миропонимания? Что теперь смещается в центр современной культуры? Каково нынешнее место литературы? Как изменяется конфигурация ценностей, культурная прагматика, сама жизнь в новой ситуации? Эти вопросы требуют специального исследования, описания и, возможно, определенной исторической дистанции.

Однако возможен иной подход к проблеме кризиса литературоцентризма: ее анализ изнутри проблематики и поэтики самой литературы, которая, много лет выполняя в России функции и религии, и права, и философии, оказалась способна к высокой степени саморефлексии. Внутри себя литература породила и критику литературного канона, и осознание кризиса литературоцентризма, и даже борьбу с ним. Особенно остро проблема борьбы с литературным каноном встала в эпоху русского постмодерна. Во-первых, из-за принципиальной направленности к интертекстуальности и контекстуальности эстетики постмодернизма. Во-вторых, потому, что отечественный постмодернизм имел более «разрушительную», авангардно-деконструирующую направленность. Стадиально он шел не за естественно близким ему модернизмом и расцветом поп-культуры, как западный, а за социалистическим реализмом, годами укрепляемым властью¹. Последний в 1990-е годы у писателей-

¹ Б. Гройс понимает соцреализм как вариант модернизма. См.: Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. Однако если и можно согласиться с такой трактовкой социалистического реализма, то лишь как интенции. Поэтика соцреализма все же продолжает, консервирует и формализует реалистический канон, что выразительно продемонстрировал А. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм».

постмодернистов (В. Сорокина, В. Ерофеева, Д. Пригова и др.) вызывал явное отторжение. В 2000-е ситуация изменилась. Реставрационные настроения в обществе повлекли и фантомное воскрешение соцреалистического канона, особенно в массовой литературе.

В центре внимания настоящей работы — тексты, в которых борьба с литературоцентризмом, литературным канонам прямо тематизируется, становится смысловой и сюжетной основой. В постмодернизме программная метафикциональность изменяет внутритекстовые отношения между инстанциями автора и читателя в самой структуре художественного произведения. Писатель и читатель нередко предстают в качестве персонажей, актантов текста. Особенно ярко эту тенденцию воплотил чуткий к важнейшим интеллектуальным тенденциям В. Пелевин. В романе «Т» (2009) герой сначала обнаруживает себя «читателем» собственной судьбы (потому что его «пишут»), а потом сопротивляется своему создателю-демиургу, стремясь встать на его место. Отношения между писателем, текстом и читателем получают в романе видимость учения, тайной доктрины Владимира Соловьева. Последнему, как и всем иным персонажам романа (Достоевский, Толстой и др.), не оставлено от прототипа ничего, кроме имени. Идеи романного Вл. Соловьева не имеют ничего общего с идеями софийности. В тексте соловьевцы поклоняются своему учителю за то, что он создал учение о Писателе, Читателе и Книге.

Так или иначе, к этим инстанциям обращаются и реальные современные писатели. Автор и читатель становятся персонажами, воплощающими свое отношение к книге, тексту, литературному канону. Эти предельно рефлексивные по отношению к литературоцентризму сюжеты и будут рассмотрены далее.

Писатель против литературы. Метапроза

«Литература для русских — это еще и огромное самовнушение. Литература — как внушение. Как великий вирус. (Та литература все еще трудится внутри нас)...»

В. Маканин. Андеграунд, или Герой нашего времени

Метапроза с ее специфическими структурно-содержательными особенностями (герой-писатель, близкий автору, наличие текста

в тексте, сочиняемого героем, тематизация процесса творчества¹) выполняет в литературе роль моделирующую — особенно в переломные, кризисные эпохи. В ней происходит, как писал Д. Сегал, моделирование моделирования, устанавливаются новые эстетические конвенции, определяется новое место художника, но и строится образ, модель культуры в целом². К произведениям этого жанра исследователи теперь уже традиционно относят «Египетскую марку» О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» М. Вагинова, «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, «Доктора Живаго» Б. Пастернака, «Поэму без героя» А. Ахматовой, «Бледный огонь» В. Набокова и др.

Именно такая роль уготована, как нам кажется, романам В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) и «<НРЗБ>» (2002) С. Гандлевского. «Пушкинский дом» А. Битова (1964—1971, опубликован в СССР в 1987) свою моделирующую функцию уже, безусловно, выполнил. Элементы метапрозы присутствуют сегодня и в текстах других авторов, находящихся в центре внимания читателей и критики. В пародийном, утрированном варианте признаки жанра проявились в «Голубом сале» В. Сорокина (2002), изобилующем «текстами в тексте» клонов-писателей. Следы метапрозаической поэтики есть в творчестве В. Пелевина. Кроме названного уже романа «Т», они проявились в «Поколении «П» (2002), где главный герой — Вавилен Татарский — выпускник Литинститута, писатель (если считать литературной продукцией его деятельность «криэйтора»), в романе «Священная книга оборотня» (2004), что написан от имени совсем уж химерического персонажа-писателя, лисы-оборотня. Как ни далеки клоны и оборотни от Мастера или Тептелкина, сама жизнеспособность характерных для метапрозы повествовательных мотивов свидетельствует о сохранившейся «памяти жанра», об актуальности литературной авторефлексии, которая простирается сегодня до критики

¹ См.: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 45—70.

² См.: Сегал Д. Литература как вторичная моделирующая система // Slavica Hierosolimitana. 1979. № 4. P. 1—35; Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolimitana, 1981. № 5—6. P. 151—244; Shepherd D. Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature. Oxford: Claredon Press, 1992.

национальной литературной традиции и самой литературы. Критики, обращающейся прямым поединком.

«Пушкинский дом» А. Битова — роман, где дуэль героев символизирует поединок автора с литературой. В конце текста Битов формулирует (в примечании) смысл его названия: «...и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия — все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца»¹. Однако роман содержит в себе постоянно повторяющиеся попытки деконструкции литературы как Дома, устойчивого и неизменного. Многие исследователи зафиксировали эту специфичность битовской метапрозы. В частности, И.П. Смирнов отмечает новую функцию «текста в тексте»: «Андрей Битов тоже сочинил роман о романе, хотя он решает эту проблему совершенно иначе, чем его предшественники, — он пишет роман о том, как нельзя написать роман»². Автор в «Пушкинском доме» свидетельствует о том, что дискредитированное нереальностью, симуляцией Слово стремится к аннигиляции. Эти суждения отданы весьма авторитетному персонажу — деду Одоевцеву: «Слова тоже утратили назначение. И пророчить не стоит — сбудется... И последние слова онемеют от того, что сумели назвать собою, что — накликали. Кто скажет, достаточно ли они хороши, чтобы пережить свое значение? А тем более — признание»³.

Дуэль и является апогеем мотива борьбы писателя с литературой. Главе с названием «Дуэль» в романе предпосланы эпиграфы — цитаты из дуэльных сцен Баратынского, Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова, Сологуба, заботливо автором выбранные и датированные: от 1828 до 1902 г. В подборе цитат очевидно нарастает пародийность: от «Стрелялись мы» Баратынского до «Не проплунешь!» Сологуба. В этом ряду наглядно демонстрируется вырождение идеи поединка. И дуэль в битовском тексте имеет явно пародийный характер.

Романная дуэль не просто отсылает к пушкинской дуэли, но ее иронически воспроизводит: герои стреляются на пушкинских пистолетах. Уже имя главного персонажа — Лев Николаевич Одо-

¹ Битов А. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 345.

² Там же. С. 468.

³ Там же. С. 355.

евцев — предлагает неоднозначный диалог с традицией русской литературы¹. В фарсовой дуэли намеренно перевернуты соответствующие традиции: дуэлянты-собутыльники пьяны, поединку на пистолетах предшествует бессмысленная драка, вызванная причинами, которые когда-то и становились поводами к дуэли — ревность, защита чести, личное оскорбление... Описанный кулачный бой скорее напоминает отношение к дуэли разночинцев Лопухова и Кирсанова, предпочитавших дуэли физическую расправу над обидчиком²; неназванные герои Чернышевского уточняют образ Одоевцева, утратившего родовой аристократизм. Драка перерастает в дуэль только тогда, когда противник Левы Одоевцева Митишатьев разрушает ценность символическую — разбивает маску Пушкина, тем самым словно посягнув на саму литературу:

— ЕГО я тебе не прощу, — ровно сказал Лева.

— Дуэль? — опасно хихикнул Митишатьев. Он испугался Левы.

— Дуэль, — согласился Лева.

— На пушкинских пистолетах?

— На любых, — Лева все бледнел³.

В нелепой потасовке и болтовне угадываются отработанные в русской литературе дуэльные мотивы. Прежде всего, главный — защита личной чести: Лева унижен перед самим собой тем, что испугался молоденького милиционера (он явно представляет власть вообще), от которого только что бежал, словно от Медного всадника: «А бежать вот так, обо всем забыв, разве само по себе не

¹ Имя героя в книге А. Битова — источник сюжетов и мотивов внутри романа — реальных и потенциальных. Оно означает принадлежность «к старому и славному русскому роду», но и к литературе тоже. Именем «Лев» Битов отсылает к Л. Толстому и князю Мышкину Ф. Достоевского. Кроме того, повествователь, мотивируя выбор имени, напоминает о близости Л. Толстого и его Левина — как случае близости автора и героя, случае, родственном поэтике битовского романа. См.: Битов А. Пушкинский дом. Роман. Призрак романа. М., 1999. С. 227.

² Об эволюции дуэли см.: Рейфман И. Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

³ Битов А. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 309.

страшно? Перед собой-то, дойти до такого — должно быть очень страшно. Унизительно ведь так бежать! Какое тут достоинство или личность...»¹. В случайных репликах Митишатъева отзывается и сословный характер дуэли: «Ты меня возвышаешь до своего класса». Значение дуэли снижается неокончателностью, вариативностью романного финала. По одной версии Одоевцев умер не от выстрела, но придавленный книжным шкафом (то есть буквально — русской литературой), по другой — его ждет позор разоблачения, по третьей — ему удается замаскировать следы разгрома, создать симулякры музейных экспонатов: множество посмертных масок Пушкина.

Получается, Одоевцев и Митишатъев, филологи и работники литературного музея, стреляясь и попадая не друг в друга, но в музейные экспонаты, стреляют в русскую классику. «Пушкинский дом» — роман о разгроме великой литературы как музея. Виноват в этом разгроме несостоятельный герой, неспособный соответствовать духу пушкинского дома.

Скомпрометирован герой, но сама русская литература, культура, пушкинский дом остаются непреходящей ценностью. Не культура, но люди виноваты в ее музеефикации, нежелании или неумении видеть, понимать живую подлинность жизни. Разгром музея — одновременно и надежда на оживление новых смыслов — тех, что М. Бахтин называл «неготовыми». Их носителями являются пошатнувшийся Левино детское неведение «сидевший» дед Левы и «дядя Диккенс», представленный «человеком ясным, ядовитым, ничего не ждущим и свободным»². Автор же прокламирует свое понимание вечной незавершенности бытия принципиальной открытостью романной структуры, поливариантностью повествования. А. Битов, таким образом, предложил актуальную для современного читателя модель живого, диалогичного отношения к культуре. В более поздней метапрозе диалог с традицией становится напряженнее, мотив дуэли неизменно присутствует, как в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени».

Сходство произведений Битова и Маканина — не только в очевидных тематических переключках (в обоих текстах изображен

¹ Битов А. Пушкинский дом. СПб., 1999. С. 290.

² Там же. С. 31.

«герой времени»), близости приемов. «Андеграунд» Маканина суть подвал «Пушкинского дома», его тень, если рассматривать и то и другое как символы; оба писателя сумели найти/создать знаковые модели современной культуры. Маканинский Петрович, «герой нашего времени», — «андеграундный» вариант Левы Одоевцева. Не имеющий в романе даже имени, Петрович — человек той же, что Одоевцев, среды, но уже иного жизненного опыта (существование в подцензурном искусстве). Маканинский герой, как и герой битовский, сводит счеты с отечественной классикой. Оба романа в определенном смысле размещаются в топосе русской литературы. Маканин опирается на тот же — «школьный», хрестоматийный — фонд классики, как и Битов, цитирует Пушкина, Лермонтова, Толстого, Гоголя, Тютчева, Достоевского, иронически переименовывает названия текстов... Словом, использует тот же, что Битов, код отношений с литературой применительно к той же самой проблематике — поколение, герой времени, традиция.

В романе В. Маканина есть и дуэль — она выполняет роль сюжетного стержня. Дуэлью герой Маканина называет собственное неприятие власти. У Маканина противостояние реализуется через право «переступить» — в духе Раскольникова, т.е. решиться на убийство человека. Поскольку право на убийство в советском государстве есть только у власти: «Ничего высоконравственного в нашем *не убий* не было. И даже просто нравственного — не было... убийство было не в личной (не в твоей и не в моей) компетенции — убийство было и есть всецело в *их* компетенции. *Они* (государство, власть, КГБ) могли уничтожать миллионами... А для тебя... Не убий — не как заповедь, а как табу»¹. «Переступить» и значит нарушить табу власти, уйти из дисциплинарного пространства.

В таком поединке с властью маканинский герой-писатель ищет поддержки в литературе, по-своему интерпретируя канон. «Литература — как внушение. Как великий вирус (Та литература все еще трудится внутри нас). Но *не убий* на страницах еще не есть *не убий* на снегу. И не роняя святого авторитета Ф.М., российский человек вправе отступить от его дней, от его страстотерпского времени на три десятилетия назад (на одно поколение,

¹ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999. С. 185.

всего-то!) и припасть к времени других авторитетов <...> А.С. — упавший, кусая снег, как он целил! — уже раненный, уже с пулей в животе, разве он хотел или собирался после покаяться? Убив Дантеса, встал бы он на коленях на перекрестке после случившегося?» Писатели XIX в. разделены Петровичем на героев и жертв, т.е. способных на дуэль и, пусть из гуманности, уклоняющихся от нее: «И пусть школьная (и школящая) Русская литература, что называется, в самое ухо мне сейчас кричит — вопиет — но из какой половины XIX в. она кричит и вопиет?.. — из дуэльной половины? или из покаянной?»¹

Маканинский герой-убийца именем Пушкина словно бы оправдывает свой отказ от покаяния. Однако русская литература не легко поддается столь рискованной интерпретации, и тогда с нею приходится бороться, как с собственной совестью: «годуновские мальчишки должны подсовывать писателю чувство вины — я не давался»². Убивает Петрович дважды — случайного кавказца и заподозренного им стукача-сексота, ведомый им самим выдуманной угрозой остаться доносчиком в памяти неведомых потомков. Но осмысляет герой свои убийства как санкционированные «дуэльной», а не «покаянной» частью русской литературы. Он страдает, но отказывается каяться, потому что раскаяние станет, по его разумению, покаянием перед властью. Маканинский «герой нашего времени» преодолел Великий канон, выбрав из него удобные страницы и прочитав их по-своему. Сюжет борьбы личности с властью (последняя персонифицируется во врачах «психушки», которые добиваются признания), с собственной совестью оборачивается сюжетом борьбы с литературой.

Повествование от первого лица героя-писателя и заданная с самого начала поэтика двойничества провоцируют читателя на понимание персонажа как двойника автора, тем более что Маканин провокативно задает свое портретное сходство с героем, отдает ему некоторые автобиографические черты. Из-за этого возникает парадоксальное, но, очевидно, почти неизбежное различие ценностных позиций автора и персонажа, вызвавшее

¹ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999. С. 185–186.

² Там же. С. 293.

шквал критики¹. Ведь герой переступил заповедь «не убий» — а за этим как будто не следует наказания. В такой нарративной структуре, где протагонист присваивает слово автора, заостряется и разрушительная для национальной литературоцентричной ментальности проблема бунта писателя против традиций русской литературы. Так и прочли текст многие критики: «Маканинский роман — о глобальной растрате всех духовных механизмов сопротивления, так кропотливо выстроенных русской литературой двух веков, об *ударе* как о последнем оплоте духовной свободы. Это горький и мощный роман о поражении культуры... О полном дефолте, после которого надо учиться “жить по средствам”...»².

В тексте Маканина заложена, однако, еще одна стратегия чтения. Отказ Петровича от литературы не означает все-таки конца литературы — даже в рамках самого произведения. Герой дает прямые подсказки, наталкивающие на восприятие его истории как текста: «Я лежу в лежку и время от времени думаю думаю, я ее называю — *мой сюжет*...»³. При этом сюжет появляется сначала в замысле, а потом, возможно, разыгрывается в действии: «Важно, что я опережал мыслью *мой сюжет* (На чуть, но опережал). Захватывающий интим. Я ощупывал будущее»⁴. То есть сюжет героя существует как *имагинативный*, а дискурсивное его воплощение находится вне поля сознания персонажа — достается автору. И поэтому становится возможной трактовка текста, согласно которой убийства, оставшиеся без покаяния, происходят не в реальности героя, а в реальности его воображаемого «сюжета». Соответственно, бунт против русской литературы — удел персонажа, не автора. Тем не менее дуэль, поединок с русской литературой надо признать одной из главных проблем маканинского текста. И «Пушкинский дом» и «Андеграунд, или Герой нашего времени» суть продолжающийся

¹ Степанян К. Кризис слова на пороге свободы // Знамя. 1999. № 8; Черняев В. «Меня нет в вашем сюжете!...» (В. Маканин. Андеграунд, или Герой нашего времени) // Волга. 1998. № 7; Биbihин В. Писатель и литература. О романе В. Маканина «Герой нашего времени» // Независимая газета. 1999. 13 мая.

² Липовецкий М. Растратные стратегии, или метаморфозы чернухи // Новый мир. 1999. № 11. С. 210.

³ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999. С. 70.

⁴ Там же. С. 321.

рискованный текст-диалог с русской классикой, со своим веком. И — двух писателей друг с другом. «Андеграунд» Маканина, прочитанный через «Пушкинский дом» А. Битова, как и роман Битова, прочитанный вновь через роман Маканина, представляют некий единый взаимообратимый символ Пушкинского Дома и его «подвала», символ, могущий стать формулой культуры конца XX столетия.

В XXI в. жанр романа о писателе, включивший и неизменную дуэль, оказался по-прежнему востребованным. В романе С. Гандлевского «<НРЗБ>» читатель легко узнает знакомый тип героя-писателя: у Гандлевского его зовут Лев Криворотов. Последний продолжает ряд современных «героев нашего времени». Похоже, «Лизин текст» (термин В.Н. Топорова) русской литературы, а также ряд ее татьян и вечных сонечек может быть продолжен активно прирастающим «левиным текстом». Роман «<НРЗБ>» структурно выверен, строго организован: судьба Чиграшова трагически обнимает, опоясывает историю литературного кружка семидесятых годов. По тем же законам опоясывающей рифмы развиваются судьба героя и любовная интрига. Действие романа происходит в девяностые, в семидесятые, затем снова в девяностые. Мы имеем дело с романом о писателе¹, где наличествуют и текст в тексте, и проблемы творчества, и метаповествование.

Дуэль здесь пародийна даже в большей степени, чем у Битова, что сказывается в отчетливых отсылках к известным дуэлям русской литературы: «Почему талантливые люди упорно не желают уживаться друг с другом, а Лева? Вы оба такие замечательные, а ссоритесь, как... Толстой с Тургеневым или же как Блок и Белый. Печально это!»² Упомянутые дуэлянты-писатели обошлись без дуэли. И в романе «поединок, как и следовало ожидать, обернулся фарсом». Но, как замечает Чиграшов, подоспевший остановить дуэль, «стиль выдержан», «жанровые показатели мало сказать вы-

¹ Примечательно, что Криворотов в зрелости становится литературоведом, как Лев Одоевцев, как герой битовского «Азарта» Чизмаджаев. Филологи рефлексивны в большей степени, чем писатели, и мотивируют привлечение множества литературных контекстов. Срабатывает и редуцирование собственной творческой, художественной составляющей.

² Гандлевский С. <НРЗБ> // Знамя. 2002. № 1. С. 61.

полнены — перевыполнены на все сто»¹. Дуэль превращается в некий прецедентный текст для юных учеников-поэтов. Это вполне в традициях русской литературы.

Из них, однако, выбивается то обстоятельство, что поединок предотвращен литератором — старшим, мудрым, ироничным. По канону дуэль может прервать женщина (как в «Капитанской дочке») или священнослужитель (как в чеховской «Дуэли»), т.е. человек, социально находящийся вне действия дуэльного кодекса. Поединок литераторов в тексте Гандлевского примирением не заканчивается. Несостоявшаяся дуэль оборачивается состоявшимся самоубийством: через некоторое время после сорванной Чиграшовым дуэли уже сам он застрелился из того самого пистолета, что отобрал у Криворотова. Самоубийство произошло из-за молодой горячности неудавшихся дуэлянтов, вовлекших Чиграшова в свой самиздатовский литературный альманах (ему не хотелось снова проходить по делу о самиздате), из-за трусоватости и недалекости Левы Криворотова. Чиграшов, участник разгромленной литературной группы 1950-х, уже отсидевший свой лагерный срок, потом замолчавший, отказавшийся от творчества, от Слова, ведущий существование скромного бухгалтера, испугался нового наказания от Власти.

В каждом из разобранных выше текстов дуэль ничего не меняет в фабульном движении произведения (оказывается несостоявшейся, воображаемой или подчеркнуто текстуальной), но при этом отсылает к совсем другому сюжету — иного поединка. Действительным противником героя в романах, о которых шла речь, является отнюдь не его соперник; последний, как правило, или случайный ничтожный персонаж, как в романе В. Маканина, или просто двойник, как Митишатов у А. Битова, удачливый приятель героя — у С. Гандлевского. Поверх головы неубедительного персонажа-дуэлянта герой-писатель ведет собственные счета с русской литературой: Битов опасается ее музеефикации и омертвления, Маканин испытывает на прочность ее заветы, Гандлевский бежит штампованного пафоса о героизме подпольного художника. При этом поединок писателя с литературой/властью перерастает границы постмодернистской интертекстуальной игры. Этот жест,

¹ Там же. С. 62.

представляющий собой ре- и метаинтерпретацию русской литературы, направлен на пересмотр национального литературного канона.

Дуэльный мотив в названных текстах в конечном счете воплощает поединок личности и власти: У Битова герой ее боится, у Маканина — с ней сражается, избрав странные, изуродованные подпольным, андеграундным существованием способы борьбы, у Гандлевского страх перед властью приводит поэта к самоубийству. Власть же предстает не антагонистом литературы, но едва ли не ее синонимом, и появление дуэльного мотива в тексте знаменует борьбу с авторитетным дискурсом вообще и литературным каноном в частности.

Сюжет дуэльного поединка поэта с властью чем дальше, тем больше приобретает пародийную окраску. Как в рассказах В. Пьецуха «Я и дуэлянты» (1991), Т. Толстой «Сюжет» (2002), в пьесе братьев Пресняковых «Пленные духи» (2002). В рассказе Толстой названная тема получает буквальное и предметное воплощение: Пушкин сражается с Лениным (правда, дуэль травестируется до простой драки). Согласно фантастическому допущению писательницы, поэт выжил после поединка с Дантесом, прожил долгую жизнь и, будучи уже беспмятным стариком, получил удар в голову снежком, брошенным рыжим мальчишкой, который оказался Володей Ульяновым. «И Пушкин, вскипая в последний, предсмертный раз, развернувшись в ударе, бьет, лупит клюкой — наотмашь, по маленькой рыжеватой головке негодяя, по наглаватым глазенкам, по оттопыренным ушам, — по чему попало. Вот тебе, вот тебе! За обезьяну, за лицей, за Ванечку Пущина, за Сенатскую площадь, за Анну Петровну Керн, за вертоград моей сестры, за сожженные стихи, за свет очей моих — Карамзину, за Черную речку, за все! Вурдалак! За Санкт-Петербург!!! За все, чему нельзя помочь!!!»¹ Приведенный эпизод — в некотором смысле тоже дуэль Пушкина с властью, только будущей. Для автора же, Т. Толстой, эта власть, наоборот, — в недавнем прошлом. Таким образом, национальный литературный канон здесь прямо (хотя иронически) связан с формой политической власти.

¹ Толстая Т. Сюжет // Толстая Т. Ночь. Рассказы. М.: Подкова, 2001. С. 339.

Однако пародия оказывается не последней стадией развития романа о писателе. Как всегда случается в ходе литературной эволюции, некогда «высокий жанр» переходит в массовую словесность, из центра литературного поля смещается на его периферию. (Если, конечно, можно считать массовую литературу, стоящую в центре читательского спроса, периферийной). В массовой словесности выдерживается структурная основа жанра метапрозы: описана судьба писателя, приведены его тексты. Здесь и остается неизблемой идея высокого писательского предназначения и литературоцентризма. В противоположность произведениям литературы «элитарной», массовый роман о писателе сохраняет идею высокого писательского предназначения и действенной роли Слова. Так, в романе Ю. Никитина «Великий маг» (2002)¹ писатель Владимир Факельный работает над некой Великой Книгой, сравнимой, по мнению автора, с Библией — книга должна перевернуть мир. В финале текста хакеры крадут Книгу, выкладывают ее в сеть, и писатель понимает, что теперь предсказанные им события нельзя предотвратить. Факельный оказывается настоящим властителем дум: даже спецслужбы предлагают успешному писателю прочесть для их организации лекции о писательском мастерстве, они убеждены в силе воздействия литературы на человека. Хакеры же оказываются тайными адептами учения героя. Эффект силы писательского слова удваивается самой Великой Книгой — оказывается, это книга о писательском мастерстве. Собственно, Никитин обыгрывает собственный ранее опубликованный учебник «Как стать писателем» (1999). Таким образом, слово оказывается самым мощным оружием.

Еще один пример — роман А. Проханова «Человек звезды» (2012)² — гремучая смесь идеологического романа, романа-фельетона, антиутопии. Это пламенный рассказ о битве патриотов-почвенников с продажными либералами-западниками, решившими отдать американцам тайну русского народа, об их чудесном спасении с помощью звездолетов, работающих на энергии русской ноосферы, черпаемой из литературы, молитв, песен — всей духовной культуры (ее, в частности, перерабатывал Институт Света, преемник Института Победы, созданного Сталиным). В финале оказывается, что текст сочинен

¹ Никитин Ю. Великий маг. М.: ЭКСМО, 2007.

² Проханов А. Человек звезды. М.: Вече, 2012.

протагонистом автора — писателем Садовниковым, тихо скорбящим в своем загородном доме о смерти любимой жены.

Таким образом, в массовой словесности, легко усвоившей жанровую структуру метапрозы, сохраняется семантика писательского труда как высокого служения. В текстах «мейнстрима» и литературного эксперимента в 1990—2000-е годы идеи о высоком предзначении слова осмысляются уже преимущественно в пародийном ключе. Власть литературного канона представляется эфемерной, словесность — вызывающе бесполезной. Однако в 2000-е и 2010-е сюжет борьбы с литературой меняет свое наполнение, субъектную организацию. С классикой сражается уже не писатель, а читатель¹. И способом борьбы становится не дуэль — авторы выбирают более грозное оружие.

Читатель против литературы. Антиутопия

«И упиться, упиться, упиться буквами,
словами, страницами, их сладким,
пыльным, острым, неповторимым запахом!..
О маков цвет! О золото мое нетленное, невечернее!»
Т. Толстая. Кысь

В двухтысячные годы сюжет борьбы с литературой как властью канона переходит из метапрозы в иные жанры, включающие в себя утопическую и антиутопическую составляющие². Ярким примером перемены вектора в толковании роли литературы и становится ретроантиутопия «Кысь» Т. Толстой (2000)³, получившая сотни интерпретаций в критике. Не ставя своей задачей давать новые, согласимся с М. Липовецким. Роман представляется ему «одной из первых попыток производимого литературными средствами выяснения отношений с литературоцентризмом, понятием

¹ См.: Турьшева О. Книга — писатель — чтение как предмет литературы. Екатеринбург: Изд-во УГУ, 2011.

² См.: Игровые стратегии освоения утопии в прозе постмодернизма // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX—XX вв.: монография / отв. ред. Н. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 311—392.

³ Традиция эта очевидна и в более ранних антиутопиях: у В. Войновича в романе «Москва 2041» мотивы спасительной / губительной роли литературы, ее авторитета тоже присутствуют в связи с фигурой А. Солженицына.

как не тронутая никакими катаклизмами доминанта русской, советской и постсоветской культуры»¹. Действительно, идея литературоцентризма воплощена и в фигуре Федора Кузьмича, присвоившего всю мировую литературу, и в поиске Бенедиктом Главной книги, и в самом интертекстуальном стиле повествования.

При этом литературоцентричный по своей природе текст в смысловом плане оказывается спором с литературоцентризмом. В «Кыси» «переворачивается» сюжет Р. Брэдли («451 градус по Фаренгейту»): сжигание книг перестает быть трагическим актом, поскольку читатель (Бенедикт) все равно не способен к постижению смысла написанного. У Толстой оказывается, что приобщение к литературе не может исправить нравы, спасти от одичания, возродить Россию. Бенедикт с полным равнодушием относится к судьбе сограждан-«голубчиков», разоряя которых он пополняет библиотеку новыми изданиями, чтение же книг приводит к совершенно абсурдному их пониманию². «Прежние» не спасли страну от большого Взрыва, поджигатель книг Бенедикт под водительством учителя Никиты Ивановича (наличие авторитета важно в структуре романа) становится пожирателем книг — прилежнейшим читателем, в голове которого складывается причудливый мир абсурдных смыслов, не имеющих ничего общего с содержанием произведений. Чтение не гарантирует понимания, и в конце концов читатель оказывается могильщиком, поднося «пинзинчику» для костра, на котором сожгут учителя, тщившегося научить героя азбуке. В ситуации посткультуры литература сама по себе не может стать спасением. Вместе с тем финал романа, демонстрирующий цикличность русской истории, оставляет и некоторый намек на неизбежный литературоцентризм — самим фактом последнего спора славянофила и западника, извечного историософского спора интеллигенции, воплощенного на страницах великой литературы.

М. Липовецкий упрекнул Т. Толстую в том, что она не решилась додумать до конца опасные мысли о связи духовного поиска героя с террором, что предпочла интеллектуальной провокации — декларацию верности той самой системе идей, которую ее роман

¹ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 390.

² См.: Ковтун Н. Русь «постквадратной» эпохи. (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus*. 2009. Nr. 15 (20). P. 85–98.

подрывает, в тяготе к литературоцентризму как двигателю модерна, но в условиях внеисторического существования¹. Опасную связь духовного поиска (в России явленную именно литературой и литературоцентризмом) с террором вовсе не побоялись исследовать другие писатели.

Самый яркий пример стратегий перверсии и трансгрессии в осмыслении роли литературы — тексты В. Сорокина («Роман», 1986; «Голубое сало», 1999 и др.). «Голубое сало» в плане структуры можно считать «романом о писателе», точнее, писателях. Повествование о 2048 г. ведется от лица филолога (как у А. Битова и С. Гандлевского) Бориса Глогера, среди персонажей романа есть гротескные образы художников слова. В пародийном, травестированном виде здесь присутствуют «тексты в тексте» — произведения клонов-писателей: Толстого—2, Платонова—3, других клонов — Достоевского, Чехова, Набокова, Пастернака... Голубое сало (А. Генис точно назвал его «Русским Граалем») вырабатывается исключительно в процессе писательского творчества (в виде подкожных отложений). То обстоятельство, что могучая энергия, полученная в результате переработки сала, в финале романа аннигилируется, только усугубляет бессмысленность творческого акта. Духовность, выработанная писателями, сгодилась только на плащ юного светского хлыща в далеком будущем. Последний не может претендовать даже на роль читателя в эпоху нового варварства — не читает письма его любовника Глогера, из которого мог бы узнать историю голубого сала.

В. Сорокин осуществляет последовательную деконструкцию любого авторитетного (уточним: авторитарного) дискурса, что и вызывает гнев критики и читателей². Весьма показательно, что именно «Голубое сало» стало причиной возбуждения против его

¹ Липовецкий М. Паралогии. С. 398, 403.

² Отношение В. Сорокина к литературной традиции характерно для русского андеграунда, концептуализма в особенности. О настроениях андеграундного художника свидетельствует Д. Пригов: «...наше сознание было культуркритическим. <...> Пушкин и Маяковский были для нас нормальными представителями советской власти. Более того, такие нравственные ориентиры для предыдущего поколения, как Ахматова и Пастернак, после их публикации, с нашей точки зрения, попадали в дискурс власти». См.: Пригов Д., Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 93–95.

автора уголовного дела (закончившегося, впрочем, тем, что все обвинения в порнографии были сняты). Именно эту книгу в 2002 г. символически бросали в бутафорский унитаз во время своей акции «Идущие вместе» — представители молодежного движения, близкого власти. Акция свидетельствует о том, что читатель такого рода интуитивно ощущает посягательство на литературу именно как разрушение авторитетного дискурса. Так борьба со Словом из внутритекстового сюжета выходит в пространство реальности.

Кроме того, история с «Идущими вместе» (акции читателей) парадоксально продемонстрировала тенденцию, явленную в текстах 2000-х годов: центр внимания смещается с писателя на читателя. В литературе о литературе все чаще героями становятся переписчики, переводчики, комментаторы. Примеры тому — повествователи романов М. Шишкина («Всех ожидает одна ночь», «Венерин волос»), герои Л. Улицкой («Даниэль Штайн-переводчик») и М. Гиголашвили («Толмач»). Но чаще всего протагонистами выступают сами читатели. Кроме «Кыси» Т. Толстой тут стоит назвать «Библиотекаря» М. Елизарова и «ГенАцид» В. Бенигсена (2008). Даже в упомянутом «Великом маге» Ю. Никитина именно читатели выкладывают книгу учителя в Интернет.

Главные персонажи последних текстов В. Пелевина тоже читатели: и в романе «Т», и в книге «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), где герой путем непрерывного чтения (точнее, слушания текстов) должен сформировать в себе такой образ Бога, чтобы его слова президент США принял за голос свыше. У Пелевина различия автора и читателя постепенно нивелируются. Владимиру Соловьеву в романе «Т» приписываются характерные слова о читателе: «Ты не строка в Книге Жизни, а ее читатель. Тот свет, который делает страницу видимой. Но суть всех земных историй в том, что этот вечный свет плетется за пачкотней ничтожных авторов и не в силах возвыситься до своей настоящей судьбы — до тех пор, пока об этом не будет сказано в Книге... Впрочем, только свет может знать, в чем судьба света»¹. Однако в финале текста сливаются «тот, кто пишет Книгу Жизни», и тот, кто читает ее, и тот, о ком эта Книга рассказывает»². Персонаж-читатель сам становится

¹ Пелевин В. Т. М.: Эксмо, 2009. С. 296.

² Там же. С. 374.

автором-демиургом, сливаясь с Богом, завершает свой текст. Думается, противоречие между литературной природой повествования и утверждением бессилия слов в конце романа, усмотренное внимательным исследователем¹, имеет сознательную, отрефлектированную игровую природу. Художественная игра продолжается Пелевиным в затекстовом пространстве: в выходных данных книги указано имя редактора — «А.Э. Брахман» в траурной рамке (в романе это демиург-автор, использующий труд литературных негров для создания романа о Т). Победителем-демиургом, Читателем-светом, ставшим в итоге Автором, выступает сам В. Пелевин. Бартовская идея смерти автора в очередной раз оказывается неосуществимой.

Такая рефлексия по поводу инстанций автора и читателя парадоксальным образом и отрицает литературоцентричную парадигму, и сакрализует ее. Не случайно поединок с литературой у современных писателей все чаще (как и в романе Пелевина) окрашивается в мистические тона — слово «Книга» пишется с большой буквы. Тексты, предметом изображения которых становится прямой поединок с литературой, в 2000-е годы трансформируются в сторону жесткой брутальности: дуэль сменяется погромом (который устраивает как раз читатель), а сложная метапрозаическая текстовая конструкция уступает место триллеру.

В романе В. Бенигсена «ГенАцид» контаминация книги и власти обретает прямое, почти фельетонное значение. ГЕНАЦИД — аббревиатура: Государственная Единая Национальная Идея по сохранению литературного наследия. Внедрение Национальной Идеи в «народные массы» заставило жителей захолустной деревеньки Большие Ущеры спешно заучивать наизусть произведения русской классики². Такая фабула вполне естественно вырастает из традиции литературоцентризма национальной культуры, кажется столь же остроумной, сколь и предсказуемой. Влияние классики

¹ См.: Кабанова И. Троица по Пелевину: автор-герой-читатель в романе «Т» // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: мат-лы науч.-практ. семинара 22–23 апреля 2011 года. СПб., 2011. С. 72–82.

² Этот сюжет имеет исторический прецедент: опыт чтения в крестьянской коммуне А.М. Топорова, обобщенный им в книге «Крестьяне о писателях» (М., 1930), где собраны отзывы крестьян на произведения мировой классики и советских писателей.

на большеущерцев оказывается фатально опасным. Сначала литература разделила сельчан на враждующие группы (тех, кто зубрил поэзию, и тех, кто учил прозу), потом породила резкий диссонанс смыслов великой словесности с их жизненным опытом. Один из насельников даже покончил с собой из-за экзистенциальной тоски. В конечном счете увлечение литературой обернулось не мотивированным как будто в сюжете, но неизбежно логичным в жизни русским бунтом. Точнее, национальным погромом: «Вот она! Государственная единая национальная идея во всей своей красе. ГЕНАЦИД, воплощенный в жизнь. Пусть другие народы верят в счастливую жизнь, пусть они в едином порыве куют свое светлое будущее. Нам же надо совсем другое. Нам нужна беда. Нам нужен враг. А где беда и враг, там и страх. А где страх, там и желание защититься, спастись, размолотить все к едреной фене, но выжить»¹.

Гнев народа вылился сначала на таджика — случайную и ни в чем не повинную жертву. Потом толпа разгромила и подожгла библиотеку, убив предварительно библиотекаря, который и раздавал односельчанам книги. «В считанные минуты деревянное здание библиотеки превратилось в один большой факел, где внутри, обретая последнее единение, горели литературные шедевры, а снаружи шумели объединившиеся большеущерцы. Радостно протягивали к жаркому огню замерзшие руки бабы. Остатками водки грелись уставшие мужики»². Образ сожженной библиотеки настолько распространен в русской и мировой литературе³, что приобрел статус архетипа, наполнение которого отражает динамику времени. Библиотека, сожженная читателями, собственно народом, знаменует отказ от привычной национальной идентичности в целом, столетиями закрепленной за литературой. Она свидетельствует не только о «восстании масс», антикультурном бунте, но и об определенной исчерпанности символического потенциала книги, чтения, библиотеки, потенциала существующей символики национальной идентичности.

¹ Бенигсен В. ГенАцид. Роман // Знамя. 2008. № 7. Глава 29. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/7/be2.html> (дата обращения: 09.01.2014).

² Там же.

³ См.: Турышева О. Бунт против библиотеки: к истории литературного мотива // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22 (160). Филология. Искусствоведение. Вып. 33. С. 119–127.

В романе М. Елизарова «Библиотекарь» рассказывается о судьбе литературного наследия вымышленного третьестепенного советского писателя Громова. Для посвященных в правила чтения громовских романов (читать надо с Тщанием и Непрерывностью) его тексты открывают прямой доступ к источникам высших сил. Несомненно, в творчестве Громова репрезентирован советский литературный канон. Канон, романтизированный и снабженный сильным пафосом, подсвеченный ностальгией самого писателя, чье детство совпало с позднесоветской эпохой. Вхождение в мир советского канона становится инициацией для главного героя — студента, приехавшего на каникулы в провинцию. Он оказывается втянутым в гуцу кровавой войны, которую ведут между собой так называемые «библиотеки» (сообщества читателей-фанатов) за наследие советского писателя Д.А. Громова. Для тех, кто смог соблюсти при чтении правила Тщания и Непрерывности, открылось, что это не просто макулатура, но книги Памяти, Власти, Терпения, Ярости, Силы и — самая редкая — Смысла... Вокруг книг разворачиваются события, иногда напоминающие остросюжетный триллер или боевик. В итоге своего пути герой прочитывает единственную уцелевшую книгу Смысла и становится Хранителем Отчизны: «Который нынче год на дворе? Если свободна Россия, неприкосновенны ее рубежи, значит, библиотекарь Алексей Вязинцев стойко несет свою вахту в подземном бункере, неустанно прядет нить защитного Покрова, простертого над страной. От врагов видимых и невидимых»¹.

Литературоцентризм российского и советского образца публикуется здесь в изображение страстной верности силе писательского слова, наделяемого М. Елизаровым магическим значением. Примечательно, что сила эта утверждается апофатически: произведения Громова ни разу не цитируются, значимость их суггестивного воздействия сказывается исключительно в рецепции, в читательской реакции. Точнее, в читательской любви, равной смерти, любви, которая оборачивается жесточайшими боевыми сражениями за право владеть Книгой Громова. Здесь активность читателя, вдруг актуализировавшаяся в литературе последних лет, пожалуй, достигает своего апогея. Образом читателя-хранителя Небесно-

¹ Елизаров М. Библиотекарь. Роман. М: Ad Marginem, 2008. С. 444.

го СССР заканчивается текст. При всем том, что любовь к книге в романе Елизарова обретает черты религиозного экстаза, а критики отмечают пародийность текста, сам факт выбора символом «Союза Небесного» священного семикнижия весьма показателен. Только книга и могла воплотить национальный фетиш советской эпохи. Сам автор решительно отвергает прочтение романа как пародийного. Более того, в своих интервью утверждает ценность для себя этой ностальгической идеологии: «Когда герой оглядывается назад, его охватывает “сокрушительная жалость”. У меня есть сокрушительная жалость к этой стране. И некое чувство невыполненного долга перед ней. Потому что как раз, когда я вступил в тот возраст, когда начинаешь отдавать, — она развалилась. Возможно, это был некий долг перед той страной — я должен был что-то написать. Мне ту страну жаль. Я не говорю, что она была лучшей, но она умела дарить счастье»¹.

В романе Елизарова война идет не против литературы, но и не за нее, ведь здесь чтение оказывается только именем иного чувства — сакрального, религиозного, язычески-исступленного переживания принадлежности некой грезе, дающей смысл существованию. Само понятие чтения, литературы, библиотеки радикально переосмысливается (библиотекой называется сообщество читателей Громова, держателей его книг), однако символы, выбранные для такого переосмысления, говорят о том, что сегодня они являются наиболее сильными маркерами не только советской, но и национальной идентичности в целом.

Описанные сюжеты свидетельствуют о процессах реконцептуализации литературы в национальном сознании. Очевидно, кризис литературоцентризма, не впервые случающийся в национальной культуре², в этот раз приобретает значения, связанные с несколькими новыми важными факторами:

¹ Елизаров М. «Советский Союз умел дарить счастье» // Профиль. № 48 (67), 13.12.2008. URL: http://www.profil-ua.com/index.phtml?action=view&art_id=989 (дата обращения: 09.01.2014).

² См.: Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000; Кондаков И. По ту сторону слова: Кризис литературоцентризма в России XX — XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44.

1. С эпистемологической ситуацией постмодернизма, тяготеющего к деконструкции любых ценностей и, прежде всего, к делегитимации предшествующего литературного дискурса. В России эта интенция усиливается тем, что литературный дискурс оказывается самым авторитетным, и тем, что постмодернизм борется с предшествующей традицией социалистического реализма — направлением не собственно литературным, а инициированным и поддерживаемым государственной властью.

2. С кризисом национальной идентичности, произошедшим на рубеже 1990—2000-х годов, когда россиянин утратил чувство принадлежности к большой стране, Империи. Он прошел через формирование негативной идентичности (термин Гудкова) 1990-х и тяготеет к новой самоидентификации в 2000-е. В этой ситуации и разворачивается проблематизация и контекстуализация идей, связанных с литературоцентризмом и традиционно маркирующих национальную идентичность.

3. С естественными свойствами исторического времени: влиянием рынка, новых медиа, компьютерных технологий и визуальных искусств. Это влияние сказывается, в частности, в усилении воздействия приемов массовой литературы, характерных для антиутопии или триллера.

4. С установлением иных эстетических литературных конвенций, вырабатываемых новым поколением писателей. Впрочем, различные и поколенчески, и эстетически авторы неожиданно сходятся, когда речь заходит об эмблематике и символической литературе: у А. Проханова и у В. Сорокина русская духовность ищет быть выраженной в образе-символе.

Воплощенная в рассмотренных текстах проблематизация литературного канона, борьба с литературоцентризмом, ставшие сюжетной, идеологической, мировоззренческой константой многих современных произведений, свидетельствуют все-таки не о конце литературы, а о формировании новых литературных, поведенческих, культурных конвенций. Анализ показал, что «бунт против литературы» в изображении современного русского писателя чаще всего оборачивается бунтом против существующей литературной ситуации, связанной с властью политической (у В. Маканина, В. Сорокина, М. Елизарова, А. Бенигсена) или литературной (у В. Пелевина). При этом современные писатели не

отрицают, а даже подновляют семантику сакрализации роли писателя и книги.

Взгляд из сегодняшнего дня может обнаружить и некоторые реальные приметы реванша литературоцентризма со стороны политической власти: свидетельство тому — встреча президента с писателями и потомками литературных фамилий в 2013 г. Похоже, русская литература и российская действительность не отказались пока от культурной константы национального сознания, сохраняя ее метафизический смысл. Бунт против литературоцентризма остается перманентной «инвентаризацией» существующей литературной мифологии, симптомом внутренней борьбы внутри самой литературы.

*Мария Литовская
(Екатеринбург)*

Школьное преподавание литературы и его роль в судьбе российского литературоцентризма

Литературное образование в современной России — одна из актуальных тем для обсуждения на разных уровнях общества: от президента до рядового жителя страны. В 2013 г. о ней немало говорили учителя, родители, популярные журналы, новостные программы и даже руководители государства¹. Депутаты Государственной Думы то ставят вопрос о «неподъемности» для рядового школьника «великих русских романов» из школьной программы, то требуют вновь сделать сочинение обязательным школьным экзаменом². Общество болезненно воспринимает введение ЕГЭ именно по литературе. Негосударственная организация Родительский комитет требует (и частично добивается!) запрета на продажи отдельных произведений, рекомендованных учителями в качестве дополнительного чтения, а также текстов массовой литературы³. Список из ста книг для внеклассного чтения⁴, варианты

¹ См.: Подосенов С. Островского и Тургенева ставят в школах на особый контроль. URL: <http://izvestia.ru/news/545948> (дата обращения: 25.06.2013); Путин призвал пересмотреть программу преподавания литературы в школе // РИАНовости. 2013. 25 ноября. URL: <http://ria.ru/society/20131121/978659398.html> (дата обращения: 24.11.2013); Тречицкий В. Чему-нибудь и как-нибудь: что происходит с преподаванием литературы в школе // Российская газета. 2013.24.01; Читать следует много или многое? // Студик. 2013. № 16 (105); Чернаков А. Ну, здравствуй, Наташа Ростова // Известия. 2013. 27 января. URL: <http://www.sorokinfond.ru/index.php?id=716> (дата обращения: 25.06.2013).

² См.: URL: <http://pedsovet.org/content/view/19080/251/> (дата обращения: 25.06.2013).

³ См.: URL: <http://zhabreev.livejournal.com> (дата обращения: 25.06.2013).

⁴ См.: Геном русской души. Сто книг, по которым россияне отличают своих от чужих // Русский репортер. 2013. № 5 (283). С. 20—31; Головин В., Лучкина О. и др. Еще раз о списке «100 книг» // Детские чтения. 2013. № 2 (4). С. 190—200.

новой программы по литературе¹, — споры не достигали такого накала даже тогда, когда кардинально меняли набор изучаемых в школе художественных текстов в начале 1990-х годов.

Эти и многие подобные факты свидетельствуют не только об озабоченности взрослой части населения полноценным образованием детей, но и о том, что знанию/незнанию художественной литературы в российском обществе, несмотря на его значительные трансформации, по-прежнему приписывают особую роль. Причина волнений, насколько можно судить, одна: страх перед утратой литературоцентризма, или, иными словами, признания литературы центром духовной жизни российского общества. Ответ на вопрос, почему потенциальная потеря литературой высокого статуса в социальной жизни воспринимается жителями России столь болезненно, связан с устойчивой традицией: литературоцентризм считается важнейшим структурообразующим началом российской духовной жизни. Историю особого отношения к литературе ведут со средневековья, отмечая значимость для древнерусской культуры данного времени церковной книжности². При этом историки, конечно же, имеют в виду, что количество письменно грамотных среди населения было крайне мало и для подавляющего большинства вплоть до XX в. основной культурной средой оставалось устное народное творчество — фольклор.

В первой трети XIX в. в ситуации «запаздывающей» модернизации при сильной авторитарной власти образованная часть рос-

¹ См.: Скандал вокруг списка литературы: в школе сократят Гоголя, Пушкина и Куприна ради Улицкой и Пелевина // Комсомольская правда. 2013. 25 января. URL: <http://www.kp.ru/daily/26020/2941813/> (дата обращения: 25.06.2013); Педагогический форум: интервью с П. Пожигайло и Б. Ланиным. URL: <http://www.rusnovosti.ru/guests/interviews/139768/243786/> (дата обращения: 25.06.2013); Б. Ланину посоветовали «учить матчасть». URL: <http://www.politonline.ru/comments/12990.html> (дата обращения: 25.06.2013).

² Кондаков И. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44. Популярно противопоставление отношения к книге в Древней Руси и в современной России. См.: Культ книги во времена Древней Руси. URL: <http://blog-books.ru/articles/kult-knigi-vo-vremena-drevnej-rusi-1505.html> (дата обращения: 25.06.2013).

сийского общества предположила, что лучшим способом сформировать единую систему национальных ценностей может стать художественное слово и выдвинула художественную литературу и литературную критику в качестве основных выразителей общественного мнения¹. Такой подход предполагает, что некоторые деятели литературы и созданные ими тексты канонизируются, превращаются в основу символического капитала национальной культуры и в этом качестве привлекаются к процессам идеологического строительства. Во многом такое решение было обусловлено тем, что литературный текст в отличие от музыкального, театрального, живописного и т.п. можно безболезненно тиражировать. Читатели разных сословий в процессе знакомства с текстом, по идее, усваивают сходную систему ценностей: от нормативного (образцового) литературного языка до базовых — положительных и отрицательных — моделей поведения или оценки действительности. В этом контексте разрабатывается российский вариант идеологии книги как ведущего средства социальной коммуникации: «настоящая» литература не развлекает, не поучает, а ставит и решает непростые социально-философские проблемы, являясь своеобразным выражением действительной жизни.

Чтобы обнаруживать в литературных текстах проблемы, соответствующие представлениям элит о норме, необходимо постоянно воспроизводить интерпретаторов, которые будут «правильно» пояснять смысл написанного. Кроме того, необходимо было отвечать задаче тексты отобрать и научить как можно большее число граждан их не только читать, но и адекватно, т.е. в соответствии с представлениями образованной элиты, толковать. Решением проблемы могло стать организованное знакомство с художественными текстами в классах учебных заведений разного уровня.

В XIX в. в российских учебных заведениях, число которых постоянно увеличивалось, появляется предмет «литература» в том виде, в каком мы его знаем сегодня. Если прежде литературное образование включало, в первую очередь, развитие умения создавать тексты, то в рамках новой концепции на первый план выходит

¹ См.: Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: Введение в социологию литературы. URL: <http://www.iek.edu.ru/publish/pusl2.htm> (дата обращения: 25.06.2013).

обучение пониманию готовых художественных произведений, выстраивание в сознании ученика национальной/мировой историко-литературной линии развития и т.п. Объем привлекаемого материала, конечно, зависел от уровня и типа учебного заведения, но постепенно складывались более или менее единообразные критерии трактовки текстов, предназначенных для обязательного изучения. В результате этих коллективных усилий литература могла успешно выполнять предназначенную ей роль коммуникатора между сословиями, поколениями, регионами.

Важнейшей формой работы с литературным текстом становится его обсуждение под руководством преподавателя: ответы на систему вопросов, практика написания изложений, сочинений о произведении, в том числе на свободные темы. От ученика требовалось прочитать художественный текст, выучить из него отдельные фрагменты наизусть, запомнить его положение в символической иерархии культуры и усвоить верную, т.е. соответствующую идеологическим требованиям интерпретацию. В итоге уроки литературы оказываются нацелены на поддержание канона и социализацию через литературу, на усвоение ценностей общества с помощью литературных текстов. Несмотря на то, что споры о том, что и как должна изучать литература, шли постоянно¹, полвека оказалось вполне достаточно, чтобы подобный интерпретационный подход к освоению словесности начал восприниматься обществом как естественный.

¹ См.: История литературного образования в российской школе: хрестоматия для студентов филол. фак. пед. вузов / авт.-сост. В.Ф. Чергов. М.: Академия, 1999. В издании приведена, в частности, полемическая статья Б. Эйхенбаума «О принципах изучения литературы в средней школе» (1915): «В деле преподавания литературы средняя школа должна научить усвоению художественных образов. Именно этим процессом усвоения школа должна воспитывать дух, а не разбор «положительных и отрицательных типов», которым, с одной стороны, искажается самое существо литературы, а с другой — не достигается и воспитательная цель, потому что живой дух не подчиняется моральным схемам, а требует свободы самоопределения. И вот для такой задачи изучение литературы — предмет поистине драгоценный. Но чтобы ценность эта была на виду, чтобы она, хотя бы смутно, ощущалась самими учениками, — надо все время возвращать их к тексту, к подлиннику, к словам поэта. Надо, чтобы ученики чувствовали и что в искусстве есть знание, и что потому усвоить образы поэта — значит, через его душу коснуться самого духа истины» (С. 289).

Советский проект в образовательной сфере продолжил традицию дореволюционного, в частности, перенял установку на то, что воспитание полноценного гражданина предполагает обязательное его обучение умению рассуждать о родной литературе¹. При этом поддерживались заданные демократической критикой первой половины XIX в. строгие ограничения в трактовке «программных» литературных текстов и оценке литературы, усиленные требованиями советской идеологической однородности. Успешная борьба с неграмотностью в первой трети XX столетия, постепенное создание единых (или близких «на выходе»²) учебных программ по литературе — единственному предмету искусствоведческого цикла, входящему в обязательное школьное обучение на протяжении всех лет, — привели к тому, что проект знакомства всех советских граждан — выпускников школ с именами и некоторыми текстами классиков литературы был реализован.

Способность понимать и пересказывать тексты художественной литературы считалась необходимейшим социализационным навыком человека культурного. Традиционно рано родители приобщали маленького ребенка к книге, знакомство с книгами входило в методические рекомендации детским садам, литература была одним из самых значимых предметов в средней школе, что символически определялось даже расположением этого предмета в школьных дневниках и временем проведения выпускного экзамена — школьного сочинения. Чтение значительного количества сложных для восприятия текстов, относящихся к национальной и мировой классике, являлось обязательной частью школьной программы; любые попытки упростить процедуру чтения с помощью хрестоматий, печатающих тексты «в отрывках», комиксов, дайджестов и т.п., неизменно встречались советской педагогической общественностью «в

¹ Платт Д.Б. Научиться жить с Пушкиным. Русский национальный поэт и советская литературная педагогика в 1917–1941 гг. // Конструируя детское. М.; СПб.: Азмут-История, 2011.

² Выпускные школьные/вступительные экзамены в вузы и техникумы и в советское, и в постсоветское время предполагают умение интерпретировать одинаковый для всех экзаменуемых, хотя и разный на различных этапах развития общества, набор художественных текстов.

штыки», считались недостойными¹. Немало этому способствовала поддержанная государством практика проверки знаний по литературе с помощью обязательных выпускных и вступительных экзаменов, включающих сочинение на литературном материале и устную проверку знаний по истории литературы.

СССР не был, как это часто утверждалось, самой читающей страной в мире ни по репертуару издаваемых книг, ни по количеству издаваемой литературы на душу населения². Однако нельзя отрицать, что он был страной, где чтение художественной литературы объединяло значительную часть населения, в которой существовал императив чтения (нельзя быть культурным человеком, если ты не прочитал...; каждый интеллигентный человек обязан прочитать...). Чтение заполняло значительную часть времени советских граждан, и самому процессу чтения придавалось особенное значение. Литературоцентризм советской культуры объяснял как привилегии писателей в СССР, так и внезапную, граничащую с отчаянием ярость, которую вызывали у властей заграничные публикации писателей, или непродуктивную суету вокруг так называемой неподцензурной литературы. Политический вес многих «запрещенных» текстов определялся неадекватной, если глядеть с позиций иного времени, реакцией на них высших лиц государства, обусловленной их верой в едва ли не пропагандистские возможности художественного слова.

Очевидно, что школьное чтение выполняло в России и, особенно, в СССР не только обучающую, но и нормирующую функцию. Авторитарные интерпретации, сопровождавшие школьный процесс чтения, помогали «выравниванию» сознания, успешному манипулированию читательским сообществом и отдельными его представителями³. При этом — что не стоит сбрасывать со счетов — школьная литература не только закрепляла в созна-

¹ Это, конечно, никоим образом не значило, что подобное упрощение не осуществлялось стихийно.

² Гудков Л., Дубин Б. Издательское дело, литературная культура и печатные коммуникации в современной России // Либеральные реформы и культура. М.: ОГИ, 2003. С. 16–22.

³ См.: Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб.: Академический проект, 1997.

нии проходящих через школу молодых людей канонический набор имен и текстов с соответствующими интерпретациями, но и давала набор инструментов для анализа художественного произведения. Развитый навык чтения сложноорганизованных текстов приучал к рефлексии, приводил к расширению кругозора, и к другим, не предусмотренным государством последствиям, в частности, тем, что были отмечены И. Бродским в Нобелевской лекции («Литература учит человека частности человеческого существования»)¹.

Жители СССР привыкли существовать среди литературных имен и образов. Достоинства такого окружения уже в наше время отметил Б. Куприянов: «Это ведь хорошо, что люди жили в литературоцентричном мире. Ведь они верили в лучшее и мечтали о совершенстве, их поступки имели метафизическое измерение. Дело в том, что жизнь на выживание неинтересна своей очевидной простотой и заданностью. Все известно наперед: сколько ни старайся — кранты. Этот здоровый логоцентризм замешан на вере в смысл происходящего, а потому гораздо интереснее, чем жизнь на выживание!»². Привыкнув быть читателем, во многом именно через чтение советский человек переосмыслил историю своего государства в эпоху «перестройки» второй половины 1980-х годов. «Запойное» чтение в этот период для многих было своего рода наркотической потребностью, когда подавляющее большинство читателей, привыкшее к более или менее жесткой руководящей педагогической руке, впервые столкнулось с различными, к тому же нередко изобретательно изложенными вариантами толкования одних и тех же фактов, получив незанятую доселе свободу выбора собственного мнения. На этом фоне, кстати, особенно разительными были резкий спад интереса к чтению в постсоветское время и качественное изменение структуры чтения.

Каковы результаты полуторавекового проекта преподавания литературы в школе? Во-первых, было воспитано население,

¹ Бродский И. Соч.: в 7 т. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2001. Т. 1. С. 7.

² Куприянов Б. Жители России устали жить, как свиньи: Интервью И. Козлова // Соль (Пермь). 2010. 2 сентября. URL: <http://www.saltt.ru/node/4078> (дата обращения: 25.06. 2013).

умеющее читать длинные и сложные тексты, рассуждать о литературе как на обыденном уровне, так и более или менее профессионально; вырос искушенный и эрудированный читатель, способный уловить и правильно понять не только поверхностный, но и глубинный смысл текста. Во-вторых, сформированы уверенность, что литература — национальное достояние, с которым нужно быть знакомым, убежденность в том, что она — учебник жизни, что, если хочешь вырастить полноценного гражданина, его обязательно надо учить родной литературе и непременно в социализационном ключе. Популярными оказались идеи сплочения народа вокруг настоящей литературы. В-третьих, сложилось представление, что «стоящей» может быть только первоклассная словесность, а также утвердилась авторитетная традиция видеть в литературе средство не столько развлечения, сколько духовного развития и просвещения народа. Наконец, сложилось своеобразное сообщество служащих литературы как социального института, в котором привычка к государственному патернализму соединилась с пониманием собственной высокой просветительской роли.

Тем временем в глобальном мире происходила смена ценностей, в частности, критика «больших нарративов» как результата целостного и сюжетного мышления, формируемого именно литературой, причем не только художественной, но и философской, исторической¹. Развитие новых информационных технологий в очередной раз поменяло статус писателя². Под влиянием социально-экономической политики неолиберализма и визуальной культуры складывается новый тип читателя, сориентированный на прагматизм и комфортное получение информации³. Постсоветская Россия форсировано переживает эти процессы,

¹ См.: Зенкин С. Критика нарративного разума. Заметки о теории. 4 // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 524—534.

² Берг М. О статусе литературы // Дружба народов. 2000. № 7. С. 190—210; Литература в эпоху перемен // Дружба народов. 2009, № 9. С. 199—217; Тимофеев М. Метаморфозы: классическая русская литература и ее творцы в современной России // *Toronto Slavic Quarterly*. Spring 2013. № 44. С. 20—34.

³ См.: Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006.

которые в западном мире развивались десятилетиями. К тому же общемировой кризис традиционной культуры наложился на крушение советской системы, вместе с которой ушли в прошлое социальные нормы и роли, порожденные распавшимся обществом. Начал радикально меняться язык, представления о публичной речи, о возможностях и функциях художественного произведения. Произошла резкая смена идеологий: одна была отброшена как дискредитированная, новая не сформировалась. В обществе обнаружился острый дефицит ценностей: прагматизм может стать привлекательной моделью поведения, но не ценностным ориентиром¹. Все чаще звучат горькие слова о том, что идеология в мире победившего шоппинга не нуждается в высокой словесности, что от прежней увлеченности литературой у жителей России осталась только привычка время от времени изъясняться с помощью цитат из отечественной классики, которую, впрочем, сочувственно отмечают иностранцы².

Это не могло не отразиться на ситуации с чтением в целом. Число читателей резко сократилось, перестало быть стыдно нечитателем³. Однако в современном российском социуме есть зрелая литературная среда, глубоко озабоченная собственным положением. Сообщества людей, обслуживающих литературу как вид искусства, прилагают усилия по возвращению литературы на прежнее высокое место. Это пытаются сделать разными способами. Значительный слой читателей по-прежнему готов воспринимать «высокую» литературу. Писатели пишут, а издатели выпускают многочисленные книги, которые потенциально могут быть интересны читателям, в том числе и новым. В частности, это книги, поясняющие школьную программу по литературе⁴, увлекательно объясня-

¹ См.: Дубин Б. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

² См.: Лаурен А.-Л. У них что-то с головой, у этих русских. М.: Флюид ФриФлай: Флюид-Урал, 2012. С. 144–147.

³ С этим социологи отчасти связывают количественный рост респондентов, признающих свой отказ от чтения. Об изменении отношения к нечтению как теоретической проблеме см., например: Байяр П. Искусство рассуждать о книгах, которые вы не читали. М.: Текст, 2013.

⁴ Переиздаются книги Н. Долининой, П. Вайля и А. Гениса и др.

ющие прелесть чтения¹, его правила и законы². Детские программы на книжных ярмарках, активизация деятельности библиотек, формирование медиаканалов, распространяющих информацию о художественной литературе, свидетельствуют о стремлении поддерживать интерес к чтению. Н.Д. Солженицына, сформулировав вопрос о том, имеем ли мы право лишать наших детей лучшего, что создала российская цивилизация³, инициировала обсуждение этой проблемы на уровне руководства государства, когда вопрос о будущем чтения напрямую соотносят с вопросом о будущем общества.

Наиболее активно на протяжении последних пятнадцати лет идет работа с изменением структуры чтения, когда проводят, с одной стороны, адаптацию критикой и литературоведением «высокой» литературы к возможностям широкого читателя, а с другой — легитимизацию литературы массовой, традиционно воспринимаемой в российском обществе как «низовая». Данные процессы не являются уникально российскими, они с большей или меньшей интенсивностью существуют во всех странах, которые являются референтными для российских деятелей культуры, но в России из-за своеобразного положения литературы в обществе они идут довольно болезненно, а в сфере образования последовательно тормозятся. Рассмотрим это на примере второй из названных тенденций.

¹ «Читательское мастерство шлифуется всю жизнь, никогда не достигая предела, ибо у него нет цели, кроме чистого наслаждения. Чтение есть частное, портативное, общедоступное, каждодневное счастье — для всех и даром». См.: Генис А. Уроки чтения: камасутра книжника. М.: АСТ, 2013. С. 14–15; Чудакова М. Не для взрослых. Время читать! М.: Время, 2012; Яковлева Ю. Азбука любви. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Обзор некоторых из подобных книг см.: Барковская Н.В. Прием интригующего пересказа // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 134–137.

² См.: Адлер М. Как читать книги. Руководство по чтению великих произведений. М.: Манн, Иванов, Фарбер, 2011; Буше Ф. Книга, которая учит любить книги даже тех, кто не любит читать. М.: Clever, 2012. См. также мультфильм «Масяня и буковки». URL: <http://www.youtube.com/watch?v=h0xfi1xOSzc> (дата обращения: 25.06. 2013)

³ Солженицына Н. Без литературы школьники не научатся жизни. URL: http://www.solzhenitsyn.ru/interview/index.php?ELEMENT_ID=1500 (дата обращения: 25.06.2013)

Интерпретация литературных текстов, включенных в учебники, и набор произведений, входящих в обязательную программу обучения, со временем менялись, порой кардинально, литературу в школе и вузе преподавали педагоги разных взглядов и степени эрудиции, наконец, существовали и существуют различные методики обучения литературному чтению. Но, хотя в литературоведении шла напряженная борьба за интерпретацию классического наследия¹, в русском литературном образовании никогда не было серьезной войны канонов. Из школьных программ выводили одни писательские имена, включали другие, но соблюдение образовательных конвенций требовало от интерпретаторов литературного процесса жесткой отрицательной оценки или замалчивания литературы, мешающей осуществлению проекта Просвещения. Заведомо предполагалось, что текст, отнесенный к «низовому» искусству, не заслуживает рассмотрения как явление художественное, что принцип защищенного сотрудничества по отношению к нему перестает работать. Тем самым устанавливалась его «недостойность» или ущербность. Борьба с развлекательными, т.е. «пустыми» текстами входила в число добродетелей критики, принижавшей символическое значение массовой литературы в глазах образованного сообщества, члены которого, конечно, читали авантюрно-исторические или сентиментально-любовные романы и пели романсы, но делали это практически невидимо для «большой» истории литературы².

Резкая смена общекультурных ориентиров произошла, когда «в условиях практически всеобщей принудительной и “понижающей” социальной адаптации в 1990-е годы преобладающая часть россиян перешла на <...> стереотипизированные образцы массо-

¹ См.: Загидуллина М. Пушкинский миф XX века. Челябинск: Челябинский университет, 2001; Молок Ю. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

² Немногочисленные исследования по «низовой» русской литературе 1920-х гг. были приостановлены в 1930-х. См.: Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.

вой культуры»¹. Однако понадобилось почти десятилетие прежде, чем появились первые отечественные литературоведческие работы, признающие, что чтение массовой литературы — дело добровольное, а значит, ее широчайшее распространение связано с внутренними потребностями читателей². Отсутствие рефлексии по поводу игнорирования массовой литературы как неотъемлемой части литературного процесса и опыта ее анализа приводит к резкому разграничению российского литературоведения на оправдывающее массовую литературу и обвиняющее ее. Существенным для подобного размежевания, на наш взгляд, оказывается стремление говорящего либо соответствовать статусу публичного интеллектуала, либо отстаивать позицию верного традициям носителя идеологии Просвещения.

Публичные интеллектуалы, которые, по определению, должны в своей деятельности интерпретаторов современной культуры учитывать вкусы широкой публики, активно применяют инструментарий «высокого» литературоведения для анализа массовой культуры. Тексты масслита входят в критические обзоры журналов различной направленности; издательства с репутацией интеллектуальных, например, «Ad marginem», «Фаланстер» и т.п., представляют массовую литературу как неотъемлемую и важную часть литературного процесса. С нее предлагается снять стигмат недоверия, указать на ее значимость, массовая литература воспринимается как источник информации о господствующих общественных стереотипах³, как форма идеологического давления на аудиторию⁴,

¹ Дубин Б. Библиотеки сегодня: новые контексты и старые проблемы // Поддержка и развитие чтения: тенденции и проблемы (по итогам пяти лет реализации Национальной программы поддержки и развития чтения в России): сб. ст. М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2011. С. 30.

² Одной из первых отечественных книг на эту тему был сб. «Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности». М.: ИНИОН РАН, Институт славяноведения РАН, 2002.

³ См.: Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 101—116; 117—133.

⁴ Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

как способ проявления коллективного бессознательного¹ и т.п. Литературоведение и критика все чаще придерживаются позиции, что «в эпоху всеобщей грамотности и множества разнообразных культурных продуктов человек имеет право сам выбирать, что он хочет, а что отказывается “потреблять”, при этом его выбор есть свидетельство личной творческой активности. Отказ массовому искусству в значимости свидетельствует о стремлении обесценить интересы и деятельность одной части общества в пользу другой»².

Наконец, активно обсуждается идея необходимости пересмотра границы массовой литературы из-за активного развития так называемой миддл-литературы, характерной для современной ситуации³. Но анализ значения и функций массовой литературы практически не касается системы образования, которая, по-прежнему, исходит из идеи существования жесткой иерархии в культуре, где «средний» и особенно «низкий» сегменты культуры подвергаются критике с позиций культуры «высокой», сориентированной на вкусы элиты. Массовая литература как специфический тип текстов появилась в вузовских учебниках по теории литературы⁴, она упоминается в некоторых изданиях по истории литературы, но либо ей дается отрицательная оценка, либо заведомо беглая характеристика: не имеет смысла тратить место в книге на явление незначительное. Почти эпатазирующим выглядело для многих читателей введение Д. Быковым в свою «Краткую историю советской литературы» главы о Николае Шпанове — авторе жанровых «идеологических» романов. Обычно педагогическое общество поступает подобно И. Сухих, который в свои книги из

¹ Гарри Поттер и философия. М.: Юнайтед пресс, 2011.

² Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А. Массовая литература сегодня. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 37.

³ Мароши В.В. Современный отечественный литературный процесс: роль института издателей: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУП, 2008. С. 15; Седакова О. Успех с человеческим лицом // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/34/sedak.html> (дата обращения: 25.06.2013); Чупринин С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям (дата обращения: 25.06.2013). URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269003080#ГОС_id2774293. (дата обращения: 25.06.2013)

⁴ Хализев В. Теория литературы. М.: Академия, 2009.

серии «Русский канон XX века» принципиально не включает ни одного «массового» текста.

В сознании значительной части российской интеллигенции, настаивающей на своей особой миссии хранителей истинной культуры, по-прежнему живет уверенность, что чтение «непотребной» массовой литературы неизбежно лишает человека возможности жить полноценной жизнью. Приведем точку зрения Л. Улицкой, одной из самых популярных писательниц последнего десятилетия: «Закончивший десятилетку и какой-никакой институт человек, способный прочесть “Капитанскую дочку” (все слова понимает!), сдать экзамен по химии и геометрии, запомнить две сотни картин и два десятка фильмов, следуя напору коммерческой рекламы или собственной лени, начинает потреблять непотребное, и сам не замечает, как его речь, его душевные движения уплощаются, редуцируются, мышление сворачивается до самого элементарного и даже начинает казаться, что решение всех жизненных проблем висит на листке отрывного календаря»¹. Эта позиция повторяется в сотнях школьных классов, где учителя регулярно говорят ученикам об их недостойном читательском выборе, например, предпочтении ими современных «вампирских» романов «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя или фэнтези — романам Ф. Достоевского.

В то же время не менее авторитетные писатели, многие родители и некоторые учителя утверждают: неважно, что подростки читают, лишь бы читали. На вопрос журналистов «Сноба»: «Занимали вас вопрос методов, способов вовлечения молодежи в историю и литературу? Что Вы думаете о том, почему такое вовлечение мало-

¹ Улицкая Л. Священный мусор. М.: Редакция Е. Шубиной, 2012. С. 183—184. В крайней степени эта позиция перерастает в презрение к потребителям подобного искусства. См. высказывание композитора и теоретика искусства В. Мартынова, который признает, что массовое искусство является одной из точек роста в современной культуре, и одновременно отказывает ему в возможности выражать интересы элиты: «Я свидетель времени, и вижу, что основание нового мира уже заложено. <...> То, что нам сейчас кажется маргинальным и трешевым, может стать ростком новых феноменов. <...> Попса, какого бы высокого ранга она ни была, это все равно попса... Даже если попса суперкачественная, это не предмет для рассмотрения.<...> ...попса — ...искусство плеебев». См.: Мартынов В. В Театре на Таганке ноги Любимова не будет // Известия. 2013. 29 апреля.

успешно сейчас?» не менее популярный, чем Л. Улицкая, Б. Акунин настаивает: «Надо любыми средствами демонстрировать — даже не молодежи, а подросткам, — что литература не занудство, а самая интересная штука на свете. Тут все средства хороши: римейки, экранизации, компьютерные игры. Я думаю, что родители всего мира должны быть по гроб благодарны не только автору Гарри Поттера, но и автору фигни про вампиров, забыл название»¹.

Российское общество, частью которого является школа, проявляет себя в отношении к масслиту двойственно. С одной стороны, на рынок выбрасываются все новые и новые порции книг, тексты массовой литературы активно и видимо функционируют в современной культуре. С другой — то же общество накладывает подрастающему поколению своего рода эмоциональный запрет на чтение этих книг — «барахла», «чтива», «макулатуры» — под предлогом заботы о будущей полноценной жизни и развитии молодых людей.

Набор текстов актуального подросткового чтения, конечно, меняется со временем, неизменными остаются два явления: предпочтение школьниками жанровых текстов, принадлежащих или близких к массовой литературе, и отсутствие даже возможности их обсуждения в рамках школьной программы. Вся программа по литературе российской школы с 1850-х годов построена так, что в старших классах многолетние усилия школьника по освоению навыков чтения и интерпретации текстов увенчиваются встречей с вершинными текстами русской литературы, о которых ему долго и много, начиная с первых лет учения, говорили. Но, как показывают независимые опросы и воспоминания, школьники — и не только современные — предпочитают литературу, о которой никогда не говорят в школе. Более того, и сама классика, и язык ее анализа ощущаются многими молодыми читателями как «бесполезные» или даже «чужие»². Инструментализм и нормативность трактовки

¹ Акунин Б. Почтовая сумка № 3. URL: <http://borisakunin.livejournal.com/9413.html> (дата обращения: 25.06. 2013).

² См.: Витюк К. «Ладно, Ахматова, но Цветаева-то, простите, на фиг?» // Большой город. 2012. 29 ноября. URL: http://bg.ru/education/antirejting_klassikov-15862/ (дата обращения: 25.06. 2013). В русской литературе от «Горя от ума» А. Грибоедова до «ГенАцида» В. Бенигсена, от «Евгения Онегина» А. Пушкина до «Пушкинского дома» А. Битова важной темой является противопоставление уроков жизни урокам литературы и поражение «книжного идеализма».

литературы в школе блокируют обращение к классике во внеучебных ситуациях.

Российская школа исходила и исходит из непререкаемой установки: есть высокое, подлинное, настоящее искусство — и есть искусство тривиальное, низкое, неполноценное. При этом признается, что «низкое» искусство годится только для тех, кто не способен, а точнее, не готов воспринимать высокие образцы. Школьники, заметим, как раз являются неподготовленной и недостаточно образованной частью читательской аудитории. Игнорировать это невозможно, здравый смысл подсказывает, что массовое искусство в силу самой своей природы имеет дело с хорошо проверенными и действенными «моделями» жанров, фабул, пресловутыми «формулами», которые вследствие своей стереотипности, упрощенности предельно удобны для обучения «первоэлементам» искусства слова. Кроме того, специфика символизации массовой литературы предлагает внятные, хотя, конечно, не исчерпывающие, модели объяснения происходящего в мире. Они рассчитаны на гармонизацию мира, основаны на необходимости в символическом «укрощении» реальности. Содержательная определенность и ценностная устойчивость «жанровых» книг ясны подростку, он быстро усваивает правила, условности жанров, а значит, эффективно воспринимает информацию или хотя бы получает удовольствие от попадания в вымышленный мир, существующий по понятным для него законам.

Таким образом, не называясь массовой, подобная «второсортная» литература встроена в школьное преподавание, и значительная часть текстов в российских программах по литературе в начальной и средней школе (в первую очередь, нравоучительный рассказ, школьная и авантюрная повесть во множестве разновидностей) отвечает всем признакам жанрового искусства с его формульностью и тривиальностью. Эти тексты используются обычно в учебных целях: на них учат пересказывать содержание, отвечать на вопросы о «нравственной проблематике», социальной характеристике героев, «художественных средствах» и т.п. обязательных элементах литературной социализации, принятых в российском образовании.

Здесь, очевидно, возникает вопрос: почему о массовой литературе в школе не говорят как об особой части словесности? Отчего

саморефлективная литературная среда, довольно значительный слой интеллектуалов и интеллигенции, не порвавший с «высокой» культурой, но признающий правомочность существования литературы «низовой», оказываются в противостоянии с охранительной позицией школьного литературоведения? Если исходить из предлагаемого современным искусствоведением представления о том, что массовое искусство — тоже искусство, но специфическое, создаваемое, чтобы читателю нравиться и ему потакать, что читать его не стыдно, но недостаточно только им ограничиваться, то продвинемся дальше, чем если будем от него отворачиваться, лишаясь возможности обсудить, что реально может дать человеку искусство и каким образом ему это удастся. Пока же проблема недостаточности художественного языка выносится за скобки разговора об искусстве в образовательной среде, не давая школьников обсудить критерии «высокого» творчества, попытаться понять, отчего люди не отказываются от такого занятия, как чтение давно написанных объемных романов.

Игнорируя массовую литературу, школа демонстрирует как ее неодобрение, так и — одновременно — свое принципиальное нежелание объяснять актуальное, сосредоточиваясь на уже проверенном. Возможно также, что изгнание рефлексии о массовой литературе из школы есть своеобразная форма защиты сообщества преподавателей, по определению, не работающих с «низким», «нечистым». Статус педагога как носителя необходимого «правильного» знания об интерпретации литературы не должен быть подорван проблематизацией аналитических методов интерпретации любых видов текста.

Уроки литературы, как предполагается, являются значительными факторами в усвоении существующих в данном конкретно-историческом типе общества стереотипов. При этом сами стереотипы, а также ценности и цели, на которых они основаны, полагаются общепринятыми и непроблематичными. На деле, любое общество живет в ситуации не до конца согласованных ценностей, но это рассогласование в дореволюционном российском социуме отчасти сглаживалось ограниченностью доступа к образованию, в советском — контролируемым идеологическим единообразием подцензурной печати. Никакого решения проблемы, кроме игнорирования «носителей» определенного спектра

«нежелательных» ценностей, российская и советская школа не предлагала. Постсоветская школа это широко обсуждаемое рассогласование, как и кардинально изменившуюся ситуацию с информационными социализирующими потоками, также предпочитает замалчивать.

Проблема с массовой литературой — только одна в современном школьном литературном образовании, и решается она традиционно, о чем свидетельствует стремление дать единственный список полноценно социализующих книг. В российском обществе, где существует острое социальное расслоение поголовно грамотного населения, разновекторно действует множество элит, доминирует ситуация, при которой, грубо говоря, классическая литература говорит одно — медиа навязывают другое — жизнь предлагает третье. Надежда на возможность выработать некие идеальные программы или единые учебники по литературе, которые станут символически скреплять общество, помогут научить молодого человека жить так, «как надо», также слабо обоснованна.

Однако у российского филологического образования, как мы уже отмечали, были и безоговорочно сильные стороны. Отечественная школа даже в самые идеологически «жесткие» времена, обучая на уроках молодого человека гражданским добродетелям, попутно готовила его к чтению очень сложных по организации текстов. Чтобы осилить великое достижение русской литературы — «большой» социально-философский роман, условно говоря, «Войну и мир», и — это немаловажно — получить удовольствие от чтения, нужно уметь: а) читать быстро; б) иметь навык чтения длинных текстов, т.е. уметь «нырять» в текст и оставаться там, внутри художественного мира, довольно долго; в) знать правила организации романа, чтобы свободно в нем ориентироваться; г) иметь навык размышления и рассуждения о сложных отвлеченных предметах. Без этих умений неизбежен эффект, подобный тому, что возникает при чтении текста на полужнакомом языке: набор грамматических конструкций и не до конца понятной лексики в лучшем случае позволяет уловить фабулу и ответить на некоторые вопросы «по тексту».

Если мы исходим из того, что литературное произведение одновременно представляет собой и взаимодействие языковых уровней, и вымышленный мир, и эстетический объект, и мета-

рефлексивную структуру¹, то всему этому в большей или меньшей степени, согласно программам, должны учить в современной школе. Программы предполагают, что ученик сначала приобретает технику чтения, затем навык обращения с художественным текстом, отрабатывает его на текстах небольшого объема, постепенно этот объем увеличивается, чтобы в старших классах дать подростку возможность читать сложнейшие произведения — гордость отечественной культуры. В идеале из школы должен выйти читатель, который ожидает от художественного текста потенциальной сложности, готов искать в нем скрытые значения и умеет это делать. В процессе обучения он должен научиться главному — находить в тексте интересное для себя, а значит, получать удовольствие от чтения.

К сожалению, за много лет отработанная схема все чаще дает сбои, особенно в старших классах. Современная школа предпочитает задавать тип восприятия художественной литературы как учебной, необходимой лишь для успешного прохождения разного рода аттестаций. Так, конечно же, было и раньше, но одно дело, когда школьник существует в среде, где чтение рассматривается как необходимое основание для социализации, более того, как условие социального лифта, другое — когда он живет в ситуации неуверенности в необходимости чтения вообще, в том числе и великих романов. Проблема «зачем читать?» в обществе, где нет императива чтения, встает перед учеником с неизбежностью.

На современном этапе школьная литература, как это ни парадоксально, пала жертвой проекта первой трети XIX в. Что читать? почему необходимо читать? чему может научить литература? — на эти вопросы в сегодняшней России нет единого ответа. Значит, словесность утрачивает свою однозначно понимаемую идеологическую — просветительскую — направленность. Поскольку литература непонятно чему должна учить, возникает вопрос, надо ли ее изучать вообще (тем более что в школах многих стран такого предмета нет); значит, ее проще вытеснить из школы, предельно редуцировав контроль и оставив в старших классах один-два часа литературы в неделю, да и те в большинстве случаев потратить на

¹ См.: Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель: АСТ, 2006. С. 35–42.

лингвистический анализ текста или отработку риторических приемов, которые пригодятся для сдачи обязательного для всех экзамена по русскому языку.

В утверждении, что литература в том виде, в каком общество привыкло ее видеть, выводится за пределы современной российской школы, нет преувеличения. Десять лет назад школьная история литературы в подавляющем большинстве случаев заканчивалась на «Василии Теркине», сейчас школьники в массе своей не доходят даже до «Гранатового браслета»: он знаком им по пересказу. У все большего числа выпускников полученные в начальной и средней школе навыки чтения не развиваются далее. Последствия происходящего трудно предсказать, но уже сейчас очевиден культурный разрыв между поколениями, что не может не беспокоить общество. Один плюс в ухудшении этой ситуации все же есть: прямая зависимость российского литературоцентризма от качества обучения чтению художественных текстов становится видимой и побуждает рассматривать эту проблему как первоочередную.

**К проблеме литературных поколенческих мифов
в эпоху кризиса литературоцентризма:
особенности поколенческого сюжета
в романах 2000-х годов**

Признавая, что функционирование русской литературы кардинально изменилось в 1990—2000-е годы из-за вторжения в духовные сферы массовой литературы, электронного гипертекста, коммерческого запроса, литературоведы и критики оценивают его по-разному. Одни бьют тревогу (Н. Иванова подчеркивает, что по официальной статистике Российской книжной палаты за последние 5 лет совокупные тиражи выпускаемой художественной литературы сократились на 46% и что у писателей сейчас желания бороться за читателя нет. Его заменяет желание бороться, к примеру, за литературные премии, за признание литературного цеха¹); другие учат принимать новые обстоятельства как неизбежные (Д. Бак: «Надо как-то понимать, что мы все принадлежим к миру, которого вскоре не будет. У нового поколения будет совсем другая литература, и надо к этому подготовиться. Надо попробовать к этому привыкнуть»²); В. Пустовая: «Слову необходимо видоизмениться, встроиться в интерактивный синтез искусств — и, может быть, в этой подчиненной роли его, слова, — обновление и обещание сферичной цельности и живой отзывчивости литературы»³).

Имеются разные точки зрения на то, как кризис литературоцентричности сказывается и на качестве художественных произведений. С одной стороны, исследователи сосредоточиваются на подчеркивании разрушительных тенденций в развитии литературной поэтики. Так, при характеристике выбора литературных

¹ Иванова Н. Высокое чтение: стратегия литературного выживания // Знамя. 2013. № 10. С. 182.

² Бак Д. Букер-2012: Литературный момент или литературный процесс? // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 265.

³ Пустовая В. Букер-2012: Литературный момент или литературный процесс? // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 262.

средств говорят о том, что «на поле сложности» проступает тенденция к простоте, усреднению литературных форм¹ — «поскольку с концом литературоцентризма можно потерять и последнего читателя, невосприимчивого к изыску»², в результате происходит «вытеснение сложных форм простыми, позаимствованными у массовой культуры»³. Характеризуя картину мира, исследователи акцентируют «вечное возвращение» разных направлений современной литературы в советскую катастрофу и вытекающие из нее постсоветские кошмары. «Непроработанность» исторических травм связывают с отказом занимать критическую дистанцию к опыту исторических катастроф — как советских, так и постсоветских⁴. В изображении человека подчеркивается, что «читателю нужен герой *преодолевающий*», способный выжить и жить в невнятной раскисшей эпохе, и что запрос на героя, умеющего выжить и сохранить при этом вкус к жизни, не удовлетворен⁵.

С другой стороны, эти же художественные последствия кризиса литературоцентризма рассматриваются исследователями как продуктивные. И. Шайтанов считает, что массовая литература приобретает эволюционное значение, потому что для великих эпох литературы всегда характерен был этот парадоксальный ход: «нырнуть в массовое — и вынырнуть с “Дон Кихотом”»⁶. Учеными

¹ По словам М. Липовецкого, «под “простотой” может пониматься ориентация на читателя, а под “сложностью” ориентация на автора; либо под простотой понимается уход от литературно-идеологических схем к “непосредственному опыту”, который воспринимается как гарант «правды жизни», а под “сложностью” форма эскапизма. Кроме того, простота видится в усреднении литературных средств, в использовании неких ключевых формул, линейном повествовании, четком делении мира на “своих” и “чужих”, единстве авторской точки зрения с точкой зрения персонажа (как в «новом реализме»); сложность — в использовании различных приемов модернистского и постмодернистского остранения (от стилизации до гротеска, от фантазмагии до мифотворчества), позволяющих внедрить критическую дистанцию в переживание исторических травм и видеть хорошо знакомое и давно известное по-новому, как странное и потому живое». См.: Липовецкий М. Пейзаж перед («Простота» и «сложность» в современной литературе) Возвращение к расколу // Знамя. 2013. № 5. С. 178.

² Иванова Н. Высокое чтение... С. 182.

³ Липовецкий М. Пейзаж перед... С. 177.

⁴ Там же. С. 183.

⁵ Проза без героя: дискуссия // Знамя. 2013. № 4. С. 186.

⁶ Шайтанов И. Букер-2012: Литературный момент или литературный процесс? // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 249.

постоянно интерпретируются продуктивные стратегии «проработки» исторических травм, востребованные «сложной» литературой нулевых¹. В поиске витального героя времени и сами писатели, и исследователи принимают продуктивность нового модернистского подхода, когда «герой может вообще ничего не делать, можно пустить героя блуждать вместе со всеми по обшарпанному лабиринту, а недополученную в результате энергию восполнить авторским “я” и вкраплениями иной, контрастной, реальности» (Д. Гуцко)².

Итак, при интерпретации не только функционирования, но и эстетики/поэтики современной литературы избежать постановки проблемы кризиса литературоцентризма практически невозможно. В этой ситуации необходимо проверить, возможен ли исследовательский взгляд на современную литературу как на литературу, функционирующую помимо («поверх») кризиса литературоцентризма, ставящую самые ответственные онтологические, антропологические, экзистенциальные вопросы, невзирая на тенденции к омассовлению, коммерциализации, визуализации, виртуализации. Чтобы занять исследовательскую позицию, отстраненную от проблемы кризиса литературоцентризма, нужно удерживать в сознании мысль, что ломка «базовых» историко-литературных парадигм в 2000-е годы связана не только с разрушительными тенденциями, но и с выходом к новым позитивным концепциям.

Интерпретация мифа о конфликте поколений в литературе 1990—2000-х годов может стать одним из аспектов, позволяющих осознать масштаб новых поисков и открытий современной литературы. Для этого нужно, прежде всего, поставить современный подход к этой теме в контекст сравнения с классическим. В XIX—XX вв. русская литература гораздо чаще, чем социология, занималась «описательными и объяснительными концепциями российских поколений», вследствие чего «поколения описывались не как массовые (как это делает социология. — *Т.Р.*), но как интеллектуально или социально активные (поколение декабристов, поколение 60-х годов, поколение

¹ М. Липовецкий видит такие стратегии у В. Сорокина, который исследует, как устойчивые языковые формы порождают репрессию и травму, и у В. Шарова, который осуществляет процесс перевода наших представлений на *другую логику*, свойственную катастрофе. См.: Липовецкий М. *Пейзаж перед ...* С. 185—186.

² Гуцко Д. *Запрос не удовлетворен // Знамя. 2013. № 4. С. 186—187.*

революционеров¹ и т.д.)². Это было важным проявлением литературоцентризма русской классической литературы.

В русской литературе XIX—XX вв. квинтэссенцией поколенческой проблематики было интеллигентское (экзистенциальное) «отчуждение человека от общества в результате символического бунта из-за его (общества) несоответствия идеальному конструкту в сознании героя»³ (см.: А. Пушкин «Дубровский», И. Тургенев «Отцы и дети», А. Герцен «Былое и думы», Л. Толстой «Война и мир», Ф. Достоевский «Подросток», А. Белый «Петербург», Л. Леонов «Вор», «Русский лес», Б. Пастернак «Доктор Живаго», Ю. Трифонов «Старик» и др.)⁴. Традиционно модель «поколенческого» сюжета в русской литературе была сведена к изображению «поколенческого конфликта»⁵ в каких-либо классических вариантах: «эдипов комплекс» (поколенческий конфликт на биолого-генетической основе — как физическая «сшибка» представителей одного или разных поколений в процессе выживания⁶), «отцы и дети» (по-

¹ Названия исторических поколений давались в честь царствующих персон (екатерининское), литературных (пушкинское) или социальных лидеров (поколение декабристов).

² Семенова В. Современные концепции и эмпирические подходы к понятию «поколение» в социологии // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 84.

³ Кузнецов К. В. Доминанты поколенческой проблематики современной русской литературы: на материале романа «Generation П» В. Пелевина в актуальном контексте «Generation Икс» Д. Коупленда: дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/dominanty-pokolencheskoi-problematiki-sovremennoi-russkoi-literatury-na-materiale-romana-gen> (дата обращения: 20.09.2013).

⁴ Здесь и далее в статье приводятся названия романов, в которых отчетливо просматриваются линии поколенческих сюжетов. Жанр романа выбран как главный предмет внимания ради единообразия иллюстративного материала, а также в связи с тем, что романное слово очень чутко реагирует на малейшие сдвиги и колебания социальной атмосферы во всех своих моментах (М. Бахтин).

⁵ «Конфликт поколений — это процесс возникновения, проявления, столкновения и разрешения противоречий как между представителями одного поколения (внутрипоколенный конфликт), так и между представителями разных поколений (межпоколенный конфликт)». См.: Глотов М. Б. Поколение как категория социологии // Социологические исследования. 2004. № 10. С. 42.

⁶ Например: Ф. Достоевский «Братья Карамазовы», А. Белый «Петербург» и др.

коленческий конфликт на социально-исторической основе — как идеологическое, исторически оправданное, противостояние представителей одного или разных поколений¹). С нашей точки зрения, популярность этих вариантов коленческого конфликта в русской литературе менялась вслед за сменой дефиниции понятия «поколение». В XIX в., когда в западноевропейской социальной философии только складывался интерес к научному анализу «поколения» и его проблем, гуманитариями в основном применялась еще традиционная биолого-генетическая трактовка «поколения»: В. Даль слово «поколение» толковал как «род, племя, колено; однокровные в восходящем и нисходящем порядке, с праотцами и потомками»². В XX в., когда исторические катаклизмы стали неотвратимо влиять на жизнь масс, доминировала историко-культурологическая интерпретация, идущая от философа В. Дильтея (который определял поколение как круг людей, связанных и «гомогенизированных» крупными событиями, память которых продолжает определять видение действительности теми, кто пережил их).

Социологические установки в понимании «поколения», связанные с изменениями понимания социума, истории, культуры, цивилизации, всегда опосредованы в литературе моделями, воспринятыми либо из древних мифов (физическая расправа Кроноса с детьми, Эдипа с отцом Лаем и т.д.), либо из литературных мифов (идеологическое противостояние Базарова и Кирсановых), благодаря чему новые коленческие сюжеты обретали свой «сущностный смысл»³,

¹ Например: И. Тургенев «Отцы и дети», Л. Леонов «Русский лес», Ф. Абрамов «Дом», А. Битов «Пушкинский дом», В. Маканин «Андеграунд, или герой нашего времени» и др.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Прогресс: Универс, 1994. Т. 3. С. 626.

³ В работе Э. Левинаса «Тотальность и Бесконечное» (1961) можно найти одно из объяснений «сущностного смысла» (то есть неизбежных, онтологических причин) конфликта, возникающего в процессе любой коммуникации Я и Другого (в том числе коленческой): «Другой — это радикально Иное», «это единственное существо, которое я могу хотеть убить» — «мое» желание *убить* Другого есть знак того, что Я имею дело с таким сущим, которое от меня не зависит и оспаривает «мою» способность властвовать. «Он может противопоставить мне борьбу, то есть непредсказуемость своего реагирования, то есть трансцендентность своего бытия». См.: Левинас Э. Тотальность и Бесконечное. М., СПб.: Университетская книга, 2000. С. 78.

предзаданный мифологической или культурологической универсалией (М. Виролайнен)¹. Сегодня миф из культурологической категории «переходит» в категорию «технологии» (техника создания мифа становится универсальной для маркетинга, рекламы, политических технологий и для современной литературы всех дискурсов). Кроме того, для различных направлений современной литературы характерно «свободное непатетическое отношение к мифу»², потому что вследствие развития постмодернизма все мифологемы мировой культуры используются в современных литературных произведениях как взаимозаменяемые и функционально недетерминированные блоки недействующей модели, муляжа, пустышки³.

В результате опустошения древних и литературных мифов кажется, что литература утрачивает и универсальный взгляд на те события, которые закреплялись мифологической моделью, — в нашем случае на конфликт поколений. Современная литература запечатлевает превращение экзистенциальной коммуникации человека в «ситуационную коммуникацию», а коммуникаций индивидов — в рациональную «поверхностную коммуникацию» (телесное взаимодействие, обесценивание информации, имплицитная комплиментация ценностей)⁴. Это фиксируют романы 1990-х — 2000-х годов П. Крусанова «Укус ангела», В. Пелевина «Жизнь насекомых», М. Шишкина «Всех ожидает одна ночь», «Венерин волос», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», М. Бутова «Свобода», А. Слаповского «Рыба», А. Дмитриева «Крестянин и тинэйджер» и др. Поколенческая проблематика нередко уходит из изобразительного слоя текста в интертекстуальный, коммуникация поколений сворачивается до знаков, выражается аллюзиями (не только в постмодернистских романах В. Пелевина «Generation P», «Чапаев и Пустота», но и в реалистических ро-

¹ Виролайнен М. Культурный герой нового времени // Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 115—116.

² Аверинцев С., Эпштейн М. Мифологизм в литературе XX века // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 224.

³ См.: Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе // Известия АН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 2. С. 40.

⁴ Нора П. Поколение как место памяти // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 56.

манах А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», А. Уткина «Хоровод», Ю. Буйды «Кенигсберг»).

В диссертационном исследовании Е. Мирзы¹, выполненном под руководством автора данной статьи, отмечается, что в 2000-е годы в литературе всех дискурсов (высокой, беллетристической и массовой) редуцируется модель поколенческого конфликта, восходящая к мифу об Эдипе, однако осуществляется это по-разному. В романе высокой литературы (С. Богданова «Сон Иокасты», 2000) сохраняются основные коллизии античного мифа (чума в Фивах, поиски убийцы Лая, открытие Эдипом правды о своем рождении), однако автор редуцирует этот событийный ряд и акцентирует новые домысленные им события — «вечный» сон Иокасты (процесс слияния сознаний Иокасты, Геры и Сфинкс), повседневные дела Эдипа (чтение книги о плавучих островах, подъемы в башню к спящей Иокасте), чтобы показать процесс ежедневного изменения сознания и сущности героев на пути постижения небытия. В результате, поколенческий конфликт нивелируется тем, что редуцируется изображение отцеборчества и акцентируется раздвоение сознания Иокасты (она пребывает в состоянии вечного сна и наблюдает за собой в образе Геры). Эдип понимает ее сон как физическое состояние, но подозревает о существовании спящей Иокасты в небытии, которое он еще только стремится познать, а она абсолютно освоила (то есть определяет свое отношение к ее сну как к обретенной ею онтологической позиции). Происходит также умножение точек зрения и плоскостей внутри сна Иокасты, что снимает трагизм всех сюжетных ситуаций, связанных с ее реальной жизнью (потери сына, инцеста, непрекращающегося сна, смерти), но подчеркивает проблему отсутствия какой-либо конечной точки зрения. Таким образом, при сохранении структурной (актантной) основы поколенческого сюжета мифа об Эдипе поколенческий конфликт в этом романе практически отсутствует.

В беллетристическом романе Ю. Волкова «Эдип царь» (2006) широко развернутый, многогеройный и многолинейный сюжет

¹ Мирза Е. Сюжет об Эдипе в дискурсах русской прозы 2000-х годов (С. Богданова, Ю. Волков, Н. Андреева): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2013.

не содержит изображения развернутых ситуаций поколенческих конфликтов (например, Лай погибает от падения с моста), так как беллетристический дискурс нацелен на снятие («забалтывание») любых неразрешимых вопросов существования «среднего» человека. В романе Волкова это происходит благодаря обнаружению множества эквивалентностей в драматических обстоятельствах частной жизни персонажей разных эпох и разного социального статуса (царской семьи Эдипа и советской семьи портовых служащих). Несмотря на то, что две сюжетные линии романа соединены наднарративно параллелями в изображении трех поколений, Волков снимает заложенную в миф об Эдипе идею поколенческого конфликта и фиксирует только поколенческие модели, значимые в XX в. («деды» в обеих сюжетных линиях воплощают поколение творцов, строителей мира, которые в лишениях создавали культуру; «отцы» получили обустроенный предками мир и участвуют только в борьбе за перераспределение благ и получение удовольствий; «дети» стремятся социализироваться, опираясь на «предания» «дедов», но не могут реализовать образцы, полученные из преданий, и сознательно отчуждаются от социума).

В романе Н. Андреевой «Принц Эдип» (2006) полностью отсутствует «античная» линия сюжета. С античным мифом об Эдипе соотносятся некоторые события жизни современного массового человека (брошенный тремя подругами младенец Монти, убийство Лопухина, предупреждение стриптизера Монти психологом о возможной встрече и половых отношениях с матерью и т.д.). Однако, во-первых, эти сюжетные ситуации изображены в «поэтике формулы» (воспроизводятся устойчивые схемы современной бытовой жизни, непонятное объясняется, необычное банализируется), во-вторых, они не воплощают трагизма, как в мифе, а сведены к облегченным финалам. Трагизм поколенческого конфликта античного мифа снят: 1) убит лже-отец, 2) по функциям современные герои воплощают растиражированные варианты актантов мифа об Эдипе (в романе три современных «Лая», три «Иокасты», три «Эдипа»), но в каждом современном персонаже Андреева поверяет заложенные в мифе функции актантов современными типами (например, в мифе Лай охарактеризован как «отец», «наследник рода» и «правитель», в романе эти свойства проверяются в линиях трех разных персонажей и возводятся к современным социальным

типам «семьянина», «паразитирующего эгоиста», «делового человека»).

Возникает вопрос, складываются ли в современной литературе — и в виде каких схем и моделей — новые поколенческие сюжеты, если не только традиционные (восходящие к древним и литературным мифам) «конфликты», но и «встречи» представителей поколений, как правило, тем или иным образом редуцируются? С нашей точки зрения, в конце XX в. поколенческий сюжет рассматривается с акцентом на новые события, отношения, процессы, которые не были закреплены мифами, но осмысливаются в серьезной литературе универсально, с выявлением «сущностных смыслов»¹. На рубеже XX—XXI вв. изменение взгляда гуманистических на конфликт и преемственность поколений продиктовано развитием постиндустриальной цивилизации (глобализации, компьютеризации, СМИ-технологий). Так, «всемогущей техникой, перед которой человек чувствует себя бессильным», представлено «материнское начало». Извечное соперничество между отцом и сыном как основа межпоколенческих конфликтов утрачивает актуальность, потому что «современное общество и существующая в нем власть больше не переживается в бессознательном как образ Отца-наставника, покровителя и воплощения ценностей, а напоминает, скорее, архаический образ всемогущей Матери»². Кроме того, межпоколенческие отношения зависят от темпов научно-

¹ Уже в русской литературе конца 1970-х — начала 1990-х годов (в ситуации кризиса советской идеологии) изображение конфликта поколений уходит в подтекст, а «сюжетообразующими в групповой легенде советской интеллигенции и в интеллигентской (внеофициальной) литературе выступают чаще всего два мотива или мотивных узла: затор и обвал нескольких поколений или даже “всего сразу”; символ и фигура беспамятства, разрыва, негативно порождающего императивную задачу “сохранить и донести” образ прошлого, передать “наследие”. См.: Дубин Б.В. Поколение: смысл и границы понятия // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 79. Об этом романы А. Битова «Пушкинский дом», Ю. Бондарева «Берег», Ч. Айтматова «Буранный полустанок», А. Кима «Отец-лес», М. Харитоновна «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», Д. Галковского «Бесконечный тупик», Т. Толстой «Кысь» и др.

² Глотов М.Б. Поколение как категория социологии // Социологические исследования. 2004. № 10. С. 45.

технического и социального развития (М. Мид)¹, а на нынешнем витке цивилизации «скорость отправки в традицию все новых и новых форм жизни становится такова, что для их характеристики не хватает языка»².

Г. Тиханов называет еще одну проблему постиндустриальной эпохи: «возрастающая продолжительность жизни изменит ритм производства смысла в обществе»³, оценка исторических событий усложнилась из-за разногласия умножившихся поколений, одновременно и активно функционирующих в общественной жизни. Поколенческие коммуникации, сшибка стереотипов и ценностей поколений — как вечный (архетипический), но слишком частый (в эпоху техноса) процесс — порождают свои устоявшиеся программы поведения, активизируют частоту открытия современным человеком неконтролируемой и неопишуемой актуальной реальности. Изменяется обмен «поколенческим» опытом (что провоцируется и ростом продолжительности трудовой жизни): поколения «старших» становятся все более эмоционально эластичны (восприимчивы к бесконечным вызовам со стороны «теснящих» их поколений младших); поколения «младших» воспринимают идеи прошлого поверхностно и таким образом эмоционально реагируют на непосредственное и тотальное воздействие прошлого.

В рамках данной статьи анализ семантики и поэтики поколенческого сюжета романа Александра Иличевского «Математик» (2011) позволит выявить контуры возможных новых сюжетных стратегий, складывающихся в ситуации переосмысления традиционных мифов и традиционных конфликтов. Иличевский задает одну из новых сюжетных моделей, в которой развитие поколенческого сюжета определяется не поколенческим конфликтом и не ситуациями поколенческих встреч (коммуникаций), а процессом осмысления возможности «трансцендентной» встречи с умершими поколениями (герой — молодой гениальный русский математик — занят разработкой концепции математического воскреше-

¹ См.: Meed M. Culture and Commitment. A study of the Generation Gap. N. Y., 1970.

² Кутырев В. Традиция и ничто // Философия и общество. 1998. № 6. С. 180.

³ Тиханов Г. Будущее истории литературы: три вызова XXI века // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 345.

ния умерших и начинает конструировать образ «пространства встречи с умершими», анализирует структуры мышления, языка, текста как средства связи Живого и Неживого; все это отличает идею воскрешения в романе Иличевского от идеи воскрешения погибших Н. Федорова).

Выбор материала обусловлен тем, что роман «Математик» (и другие романы А. Иличевского 2000-х годов — «Матисс», «Перс») «прорвался в мейнстрим», «ошеломив сложностью и стилистической сгущенностью повествования» (Е. Вежлян)¹, а также тем, что творчество А. Иличевского вызвало внимание многих критиков (А. Латынина, Е. Вежлян, А. Голубкова, А. Ганиева, В. Пустовая, Л. Данилкин и др.²) — Иличевского считают лучшим прозаиком последнего десятилетия, называют «писателем для умных». О презентабельности романов Иличевского свидетельствует то, что критики (М. Амосин) вводят Иличевского в ряд авторов как элитарной, так и беллетристической литературы (наряду с В. Пелевиным, О. Славниковой, И. Бояшовым, Б. Акуниным, Л. Улицкой) и отмечают, что признаком сходства их произведений являются жанровая гетерогенность (мотивы, сюжетные ходы пересекаются, накладываются друг на друга, интерферируют, создавая сложные сочетания и эффекты), общий мотив несубстанциональности реальности (она легко поддается всяческому трансформациям и пре-

¹ Вежлян Е. Новая сложность. О динамике литературы // Новый мир. 2012. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/v14.html#_ftn12#_ftn12 (дата обращения: 15.09.2013).

² Латынина А. Странники и бродяги // Сайт А. Иличевского. URL: <http://sites.google.com/site/alexanderilichevsky/kritika> (дата обращения: 10.09.2013); Наринская А. Писатель разговорного жанра // Weekend. 2010. № 15 (161). С. 26; Беляков С. Память ландшафта // Новый мир. 2008. № 10. С. 170—176; Яранцев В. Медленные мальчики // Иличевский А. Пение известняка. М., 2008. С. 184—185; Голубкова А. Медленное изучение природы // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 273—278; Лиза Ъ-Новикова. Лирика о физике // Коммерсантъ. 28.11.2007. № 219 (3795). С. 21; Данилкин Л. Матисс нулевых // Афиша. URL: <http://www.afisha.ru/blogcomments/280> (дата обращения: 05.09.2013); Вежлян Е. Модернистское исчезновение автора: след и сад // Новый мир. 2006. № 2. С. 177—180; Пустовая В. Крупницы тверди // Вопросы литературы. 2010. № 4. С. 96—112; Ермолин Е. Художественная проза. Четвертый квартал 2007 // Континент. 2008. № 135. С. 443—448; Ермошин Ф. Падающий автор // Октябрь. 2008. № 9. С. 178—181.

вращениям) и стремление «расшифровать иероглифы бытия и повседневной жизни» с установкой на «глобальное объяснение» состояния мира¹.

Герой «Математика» Максим Покровский изображен Иличевским в момент «отрезвления» сознания после получения Филдсовской премии (герой выходит как из состояния высокого научного творчества, приведшего его к вершинам математики, так и из «бездны» алкоголизма), но это порождает интенцию не к соединению с окружающей действительностью, а к максимальному абстрагированию от нее ради решения новой задачи: при рассмотрении цивилизационных проблем герой понимает, что «математика оторвалась от природных нужд человека»² (4, 18), и видит решение в математическом конструировании генов умерших поколений. Это цель «поколенческого» масштаба, она не только задает «антропологический» смысл личной биографии героя, но и обозначает его интенцию к радикальной трансформации сложившихся представлений о реальности путем воскрешения других поколений.

Воскрешение мертвых предков математическим путем можно интерпретировать в романе как ядро энтелехии³ постсоветского поколения, выразителем которой становится Покровский. Появление такой цели обусловлено не только отрицательным опытом семейного существования в советское время, полученным ровесниками Максима как данность (в семье героя могилы предков-крестьян, живших в XX в., безвестно затеряны на степном юге России; дед погиб во время Великой Отечественной войны и похоронен в братской могиле; отец уезжает в Америку, мать спивается), но и стремлением постсоветского поколения к абстрагированному пониманию социального мира (цель Максима — математически воскресить гены мертвых предков, но уйти от контактов с живыми

¹ Амусин М. ... Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков // Вопросы литературы. 2009. № 3. С. 42–43.

² Иличевский А. Математик // Знамя. 2011. № 4, 5. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номера журнала и страницы в скобках.

³ Под «энтелехией» К. Маннгейм, введший это понятие, понимал внутреннее предназначение поколения. По Р. Пиндеру, «энтелехия» — это творческое ядро преемственности поколений, все отношения преемственности могут быть выражены через это понятие, близкое по смыслу понятию «дух времени».

близкими: герой бросил жену и двух детей, не навещает пьющую мать).

Ряд знаковых систем, которые перебирает герой-математик для оформления идеи воскрешения, иллюстрирует жизненный мир и ценности поколения Покровского: его интересует не история, а историческая генетика (так как эта наука ставит целью на основе генома человека расшифровать ДНК его предков: «Слить бы из вены несколько капель крови и получить из них ДНК», — рассуждает Максим (4, 19)), не религиозные учения, а оккультизм (героя привлекает возможность смоделировать с помощью оккультных практик работу сознания в моменты пророческих состояний, так как Максим по опыту знает, что математические озарения приходили к нему во время сна); не литература, а пакет компьютерных программ (герой старается создать алгоритм, с помощью которого моделируется генный обмен). Таким образом, Иличевский показывает, что языки культуры (истории, литературы, религии) постперестроечным поколением замещаются на новые ориентиры, скорее разрушающие традиционную духовную культуру.

Однако ориентация на новые «языки», по Иличевскому, является для постсоветского поколения не духовным тупиком, а путем к новым открытиям. Так, результатом перебора знаковых систем становится осознание героем того, что «в его распоряжении один из мощнейших вычислительных и модельных аппаратов в мире, созданный его разумом» (4, 19)), т.е. он сам, его сознание, точнее — мышление. Осознание героем Иличевского себя как «вычислительного и модельного аппарата» обозначает и знаковую систему, выбранную для разработки идеи воскрешения, и внесение смысла в собственную биографию. Таким образом, поэтика героя и поэтика поколенческого сюжета включает в романе «Математик» процесс овещствления и технократизации героем собственного мышления, что воплощает идеи постсоветского, постиндустриального поколения.

Сосредоточенность на объяснении природы ментальных процессов обусловлена тем, что развитие поколенческого сюжета в романе определяется не поколенческим конфликтом и не ситуациями поколенческих встреч, а попыткой героя смоделировать в своем мышлении условия «трансцендентной» встречи с умерши-

ми поколениями. Так, третья глава «Отец и дед» показывает, что Максим давно уже научился моделировать и овеществлять в повседневности образ деда: преломляя собственное отражение в стеклах университетской библиотеки, он видит встречу сразу двух отраженных образов себя, и в одном привык узнавать молодого деда, на которого он похож. Поэтика этой ситуации — модернистская: 1) герой опирается на образ сознания (фигуру субъективной памяти); 2) он неоднократно воспроизводит отраженные виды (фотография деда преломляется в его памяти, образ памяти мысленно проецируется им на стекло библиотеки, когда он видит там удвоенный собственный образ); 3) встреча в стекле визуальных образов «деда» и «себя» — виртуальная, иномировая (происходит в зеркальце). Однако Иличевский показывает, что эта модернистская ситуация порождает эффект присутствия деда в повседневной жизни, а также объективную идентификацию героем самого себя.

Иличевский подчеркивает, что повседневная мыслительная стратегия героя оказывается продуктивной и этичной: он везет отца в Белоруссию к братской могиле, где похоронен дед, и находит там способ материализации памяти: создает ситуацию «воскрешения» — ночует в Новый год с отцом на снежном поле ради взгляда в небо, в которое смотрел дед, когда умирал. В этой ситуации происходит усиление переживания трансцендентного: переживание виртуальной встречи с умершим дедом как с «Другим» (принадлежащим миру трансцендентному) соединяется с переживанием «взгляда в небо» (вглядывание в Небытие). Семантика Нового года и ночного неба задает онтологический хронотоп данной сюжетной ситуации. Иличевский показывает, что герой в этой ситуации, смоделированной им самим, открывает, что именно сознание человека, способное преодолеть время и смерть, является аппаратом моделирования воскрешения: «— Значит, кости деда здесь... — пробормотал Максим и почувствовал, как мозг... был занят настройкой недавно разработанной модели, с помощью которой можно было локализовать в фазовом пространстве рождений до восьми поколений прародителей» (4, 25).

Благодаря таким ситуациям Максим постигает антропологический смысл существования человека («Человек есть мост между Живым и Неживым» (5, 13)), осознает, что в прошлом его «усилия в математическом преобладании были способом, каковым он сам

преображал себя в Слово, с помощью которого Живое обращалось к Неживому» (5, 13) и приходит к выводу: «чтобы помыслить фундаментальное устройство Вселенной, следует приобрести знание о природе собственного мышления» (5, 13).

В поколенческом сюжете романа «Математик» проверяется и идея языка как структуры, благодаря которой осуществляется связь Живого с Неживым (живых поколений с умершими). Реализуется эта идея не в выходе авторского сознания к трансцендентальным онтологическим процессам (как в постмодернизме), а в сюжете героя, и мотивируется поколенческой идеей героя (поиском способа воскрешения умерших поколений). Иличевский вводит в роман отдельную главу «Сценарий», включающую в себя текст ученического сценария Максима о восхождении братьев Абалаковых на Хан-Тенгри в 1930-х годах. Содержание сценария показывает, что Максим проверяет возможности различных дискурсов текста передать правду исчезнувшего прошлого. Сценарий построен на чередовании дневников Евгения Абалакова (написанных в момент восхождения) и мемуаров его брата Виталия (пересмысляющих это же восхождение спустя некоторое время). Без каких-либо комментариев герой сталкивается в рамках своего сценария пересказанные им фрагменты чужих текстов, и становится понятно, что дискурс «дневника» (используемый Евгением) позволяет вести записи в момент событий, передавать живые эмоции автора (совершающего ошибки, не видящего своего мужества), воссоздавать мельчайшие бытовые действия, связанные с восхождением. Дискурс «мемуаров» свидетельствует о позиции отчуждения от событий, о приукрашивании автором собственной роли (в мемуарах Виталий приписывает себе мужественные поступки Евгения), о трезвой, но «готовой» оценке ошибок и просьб других. По Иличевскому, «мостом» между исчезнувшим прошлым («Неживым») и настоящим могут стать тексты, написанные в форме «дневников» (их автор — Евгений Абалаков — оценивается Максимом как более точно передающий истину).

В поколенческом сюжете романа «Математик» идея текста имеет сюжетобразующее значение, потому что текст исследуется в различных ракурсах как структура, устанавливающая связь не только Живого с Неживым, но и Неживого с Живым (то есть в том и другом направлении). Иличевский показывает, что вслед-

ствие этого структура текста может сама порождать смыслообразование. Так, найденная героем форма сценария, опирающаяся на моделирование диалога текстовых дискурсов, не позволяет визуализировать восхождение братьев в кинематографическом смысле («Снять нельзя», — говорит преподаватель на курсах), но дает возможность соединять и множить в «тексте» варианты одной ситуации: Максим включает в свой сценарий отрывок из дневника Евгения, в котором тот, в свою очередь, рассказывает драматичную историю восхождения своих двух кумиров Кроули и Эккенштейна в конце XIX в. Благодаря этому текстовому приему высвечивается идея: внешние перемещения человека по миру определяются внутренним ландшафтом его сознания (то, как по-разному братья Абалаковы, Кроули/Эккенштейн восходили и спускались с одной и той же горы, отражает их личности и зафиксировано их текстами). Как видно, идея ландшафта, принципиальная в сюжете героя и поколенческом сюжете романа, порождена взаимодействием текстовых структур между собой в процессе посредничания текста между Неживым и Живым. Далее Иличевский строит сюжет на том, что показывает, как герой извлекает эту идею из реальности текста и перемещает в жизненный мир, проверяя ее значимость для его субъективной идеи воскрешения, а также ее состоятельность в рамках объективной реальности.

Путешествия героя изображаются в романе как способ соединения его идеи с пространством мира. В предпоследней главе романа «За казаками» изображаются поездки Максима и его американского друга Барни по российскому и украинскому югу. Цель Максима — увидеть географический ландшафт, «запечатленный в сознании предков», чтобы понять их личности и сознание, так как ландшафт — это личность («Леонардо да Винчи считал, что... человек — малый мир, ибо составлен из земли, воды, воздуха и огня подобно самой планете. Примерно то же относится и к сознанию человека, которое обретается в ландшафте» (5, 49)).

В путешествии Максим не испытывает претензий к российской действительности 2000-х годов (несмотря на коллизии ночевки в тюремной гостинице в Орле, обнаружения наркотиков Барни на русско-украинской границе), потому что не сосредоточен на оценке цивилизации, истории, культуры как объективно и неизбежно существующей реальности, он внимательно всматривается

в ландшафты, пытается связать скрытые в них знаки между собой, чтобы обнажились коды существования живших здесь когда-то и умерших людей: так, в Ясной Поляне он сразу чувствует нецелостность ландшафта, отсутствие центра, связывающего все воедино, и только потом узнает, что Толстой всю жизнь пытался восстановить утраченный родовой дом на холме, но так и не смог; в деревне Ладовская балка он рассматривает речку, в которой по семейному преданию прабабка Акулина в 1933 г. ловила рыбу оренбургским платком; в деревне Козиевка, где жил дед, герой собирает землю с обочины и оглядывает, запоминает ландшафт этого места; в буддийском храме в Элисте, возле пантеона статуй буддийских учителей, осознает, что культура начинается с культа мертвых, выполняя те зияния речи, которые существуют в Небытии. Степной ландшафт Калмыкии и пространство буддизма подвигают героя к мысли о том, что «ландшафт, тело земли, удобрен телами погибших и похож на человека, а человек составлен из веществ мира» (5, 50).

Таким образом, путешествие и наблюдения за ландшафтами позволяют герою понять реализованную в пространстве действительности связь Живого/Неживого и конструировать в своем сознании трансцендентальный образ мира и человека в нем, абсолютно совпадающий и с видимыми объектами, и с открытиями классического искусства (Максим вспоминает, что задник на ренессансных картинах важнее первого плана, так как там мир изображен как ландшафт, видимый во все концы).

Финал поколенческого сюжета определяется финалом путешествий героя — восхождением вместе с другом Барни на Хан-Тенгри. Эта ситуация соединяет несколько мотивов в поэтике героя: мотив путешествия (бродяжничества) как вращение в «круговерти бытия», мотив восхождения на гору как аналог достижения математических вершин, мотив ландшафта как наблюдение героем материальных пространственных знаков связи Неживого и Живого, а также мотив трансцендентной встречи с умершими поколениями. Образ одной из главных вершин Тянь-Шаня, горы Хан-Тенгри, позволяет Иличевскому поместить все мотивы в космологическую и антропологическую систему отсчета. Максим полностью сосредотачивается на наблюдениях за горой со стороны («Хан-Тенгри поглощал все зрение» (5, 55)) и открывает он-

тологическое сходство: гора (вершина) похожа на мать, так как на вершине жизнь и смерть максимально близки, а мать — проводник из Небытия в жизнь и обратно (5, 55). Таким образом, глядя на ландшафт горы, Максим постигает суть существования матери, от общения с которой в реальной жизни он давно отказался (то есть постижение смысла существования Другого произошло в ситуации отсутствия коммуникации).

Итак, А. Иличевский показывает в финале поколенческого сюжета процесс реификации: при длительном наблюдении со стороны значимость вершины перестает восприниматься героем как интенция, порожденная его сознанием, — в его представлении за ней закрепляется «качество нечеловеческой, дегуманизированной фактичности» (продукт его человеческой деятельности — мышления — воспринимается им самим как что-то совершенно от этого отличное, как природное явление, следствие законов Небытия)¹. Иличевский находит поведенческий жест, который указывает на максимальное отчуждение героя от продукта собственной мыслительной деятельности (символизации горы, ландшафта, матери) — Максим начинает испытывать жуткий страх перед восхождением (потому что осознает вершину уже не как интенцию собственного сознания, а только как отчужденный природный объект), безуспешно пытается изжить этот страх (таблетками, раскаянием перед матерью, решением математических задачек) и идет к вершине только после того, как там пропал Барни (этика, эмоции сопереживания заставляют преодолеть страх, следовательно, он действительно возник из-за осознания вершины как отчужденного «космического» явления).

В ситуации восхождения, выходя из позиции «наблюдающего», герой максимально соединяется с ландшафтом действительности — трижды погружается в «пещеры» альпинистов (комфортную, дискомфортную и просто в спальник в снегу), которые становятся все меньше и теснее, и таким образом уходит в «лоно» горы (лоно матери), чувствует себя «комочком». С мифологической точки зрения, «пещера — “символ вселенной”. Она олицетворяет центральный пункт, средоточие, центр мира, место

¹ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / пер. Е. Руткевич. М.: Медиум, 1995. С. 146.

соединения личности с высшим эго; место инициации и второго рождения. Пещера — это женский принцип, утроба Матери-Земли в ее защищающем аспекте. Это одновременно место и погребения и возрождения, тайны, приращения и обновления, откуда человек возникает и куда он возвращается после смерти в каменной гробнице»¹. На горе в пещере герой переживает символическую ситуацию рождения-смерти (возвращение в лоно матери и в Небытие) и одновременно ситуацию возвращения к «человечности» (эмоциям, телу), в результате чего гора перестает быть страшной, и покорение вершины теперь его не влечет. Чтобы подчеркнуть обретение героем истинного переживания бытия-небытия-бытия автор вводит в сюжет сон находящегося в пещере Максима о реализовавшемся воскрешении: «На рассвете он откинулся в дрему, и привиделось ему, что все те альпинисты, что замерзли когда-то в горах, потихоньку освобождаются от ледового плена и, подобно ожившим статуям, собираются вокруг высоченного костра, у которого отогреваются и выступают к вершине» (5, 55). Моделирование автором ситуации воскрешения, которую переживает в финале сам герой (искавший математические «алгоритмы» воскрешения предков), подтверждается апелляцией к библейским мотивам «оживания тела Христа и его выхода из заваленной камнем гробницы» (Евангелие от Петра)² и «блудного сына»: чуть не замерзнув насмерть, Максим после снежной пещеры возвращается в Долгопрудный к спившейся матери. Символично, что в финальной сцене герой изображается приходящим в дом матери в городе Долгопрудном (подчеркивается, что он идет мимо прудов). Символика воды обозначает круговорот жизни и смерти.

Таким образом, в основе схемы поколенческого сюжета, предложенной А. Иличевским, лежит глубоко укорененная в мифологической и культурной традиции идея воскрешения. Однако Иличевский наполняет эту идею новым содержанием, потому что связывает ее с новой моделью поколенческого сюжета, когда герою удастся: 1) по-модернистски моделировать и овеществлять в повседневности образ умершего предка (деда); 2) отчуждаться от

¹ Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995. С. 245.

² Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 1. С. 251.

себя и осмыслить свое мышление как «вычислительный и модельный аппарат» воскрешения умерших, потому что в символических образах сознания всегда соединяются знаки реальности (образы горы, воды, моста, пещеры и др.), семантика универсального, Небытийного (Неживого) и интуиции сознания героя; 3) благодаря бродяжничеству и путешествиям соединить идею воскрешения предков с ландшафтом действительности.

Модель поколенческого сюжета, предложенная Иличевским в романе «Математик», требует проверки в рамках исследования других современных романов, но можно предположить ее востребованность как философски значимой: с поколенческим сюжетом «Математика» соотносятся следующие аспекты коммуникации «Я» и «Другого» как онтологического процесса, отмеченные в работе Э. Левинаса «Тотальность и Бесконечное»¹: 1) когда Я встречает Другого, то сталкивается с абсолютной инаковостью и непреодолимым сопротивлением, словесное общение с Другим открывает трансцендентность Другого; 2) но Другой обращается ко «мне» с просьбой о помощи, с мольбой о защите, ждет от «меня» ответа, вызывая «меня» на доброту. В результате, содержанием этического отношения лицом-к-лицу является признание Другого (Другой признается «мною» в ответственности за него), но «мое» этическое отношение к Другому имеет смысл дара, а не обмена (принимая на «себя» ответственность за Другого, «я» не жду и не требую в ответ того же от него); 3) ответственное отношение к Другому делает «меня» причастным к историческому времени человечества; 4) конкретным выражением признания Другого в структуре этического отношения является Деяние. Деяние требует «радикальной щедрости» от «меня» и «неблагодарности» Другого². Кроме того, субъект Деяния (Я) «отказывается быть современником завершения своего дела, действует, не достигая земли обетованной». Поэтому Деяние — это «бытие-к-по-ту-стороню-моей-смерти», одержание победы во времени без «меня», эсхато-

¹ См.: Левинас Э. Тотальность и Бесконечное. М., СПб.: Университетская книга, 2000.

² Для нашей трактовки современных поколенческих сюжетов, в которых свернута реальная коммуникация поколений, важна мысль Левинаса о том, что Деяние — «это связь с Другим, задевающая его, хотя он этого и не обнаруживает».

логия «за горизонтом моего времени»; 5) язык — это то, что делает *возможным* отношение между отдельными лицами: в речи Я выражает себя перед Другим, представляет себя, подбирает слова, производит смыслы. Язык у Левинаса структурирует «мою» встречу с Другим благодаря «следам». «След» это не то же самое, что и знак. «След» не отсылает к означаемому, как это делает знак, а сигнализирует о невозвратном отсутствии. «След» сам по себе есть оставленность, необратимый уход, в «следе» «прошло абсолютно прошедшее прошлое»; 6) «моя» ответственность за Другого оценивается со стороны «третьего лица», этическое отношение лицом-к-лицу осуществляется в присутствии «третьего» (в романах — это автор). При этом, право «третьего» судить всегда основывается на признании «моей» свободной ответственности за Другого.

Кризис литературоцентризма: а был ли мальчик?

Мысль о кризисе литературы и литературоцентризма в критике 1990-х годов сначала была констатирующе-шокирующей, затем стала модной, а к началу 2000-х превратилась в банальность. В то же время сложилась достаточная временная дистанция для того, чтобы в самом феномене кризиса проявились противоречивые, неоднозначно интерпретируемые стороны, неясные прежде.

Первой о кризисе литературоцентризма заявила критика, выполнив одну из важнейших своих функций — фиксировать и оценивать события литературного процесса. Возникают две крайние оценки данного факта. Первая: кризис литературоцентризма — национальное бедствие. Вторая: кризис — спасение для современного человека, шанс научиться мыслить самостоятельно, не ориентироваться на «готовое» знание¹. Оригинальным стало мнение М. Эпштейна, который в статье «О виртуальной словесности»² высказал предположение о том, что озабоченность избытком литературоцентризма и способами его изживания — это способ литературы говорить о себе в отсутствие общественного интереса к литературе. «Хочется думать, что привычки русского общества

¹ Мысль об опасности литературоцентризма высказывает А. Ястребов: «Человек прекращает быть наскалевским “мыслящим тростником”, он превращается в размышляющий на лету камень, летящий по траектории, заданной литературоцентризмом. Он заслоняет частную инициативу прецедентным событием (причем фиктивным), любую социальную импровизацию трактует в контексте уже существующего архетипа». См.: Ястребов А. Пушкин и пустота. Рождение культуры из духа реальности. URL: http://modernlib.ru/books/andrey_yastrebov/pushkin_i_pustota_rozhdnie_kulturi_iz_duha_realnosti/read_7 (дата обращения: 20.10.2013).

² Эпштейн М. О виртуальной словесности // Русский журнал. 1998. 10 июня. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/epshteyn/1/ (дата обращения: 20.10.2013).

здоровее и что шумная борьба с литературоцентризмом это лишь коварная попытка хищной русской литературы вновь поставить себя в центр общественного внимания»¹.

В 1990-е годы появляются попытки понятийно «схватить» явление литературоцентризма. Литературоцентризм понимается как тяготение культуры к литературным формам самопрезентации (И. Кондаков²); нарративное знание, которое используется для прояснения самоидентичности и в процессе самопознания (М. Берг³); ситуация значимости писательского слова и высокого статуса писателя (В. Бондаренко⁴) и др. Литературоцентризм и его отсутствие/кризис — факт ментальный, поэтому естественно обратиться к литературной критике как материалу, дающему представление о современном человеке-читателе, к профессиональной критике как опыту аналитики, рационализации произошедшего «дефолта»⁵. В данной работе мы опираемся на следующее понимание литературоцентризма в критике: это установка на вычитывание в художественном тексте актуальных ответов, истин и трансляцию последних читателю в виде моделей поведения/мышления.

Анализ литературно-критических текстов, созданных на рубеже XX—XXI вв., показал следующее: при всей категоричности заявлений критиков о кризисе литературоцентризма большинство из них остаются литературоцентричными в своих интерпретационных стратегиях, в понимании роли писателя и связки писатель-читатель.

¹ Эпштейн М. О виртуальной словесности // Русский журнал. 1998. 10 июня. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/epshteyn/1/ (дата обращения: 20.10.2013).

² Кондаков И. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44.

³ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

⁴ Бондаренко В. Сон патриотов // День литературы. 2001. № 8 (59). URL: <http://read24.ru/fb2/gazeta-den-literaturyi-gazeta-den-literaturyi-59-2001-8> (дата обращения: 13.10.2013).

⁵ Иванова Н. Литературный дефолт // Знамя. 2004. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/10> (дата обращения: 14.10.2013).

«Патриотическая» литературная критика

Очевиднее всего литературоцентристские установки проявляются в критике «патриотических» журналов. Кризис мало рефлексивируется этой критикой. Сама парадигма критики, идея патриотического издания (газеты или толстого журнала) строится на твердой вере в исключительную роль писателя-пророка, учителя, которому доступна истина; на миссии журнала как участника борьбы за умы общества; на представлении о читателе-подписчике, который доверяет слову. На главной странице официального сайта журнала «Наш современник» заявлено: «“Наш современник” — трибуна (курсив наш. — Ю.Г.) виднейших политиков патриотического направления. <...> Активная патриотическая позиция журнала обеспечивает ему читательскую поддержку»¹.

Литературоцентричность «патриотов» не может рассматриваться вне категории «борьбы», принципиальной для «патриотического» литературно-критического дискурса. О борьбе «патриотов» за литературоцентризм пишет В. Бондаренко в статье «Сон патриотов»². Борьба за читателя, борьба с ложными ценностями, с «разлагателями национального духа»³; борьба против властей, борьба с врагом, борьба за своего писателя/читателя возможны только при условии литературоцентричности позиции «патриотов», поскольку предполагает силу слова, писательского авторитета — разрушающего «чужого» и спасительного «своего». Почему так опасен В. Пелевин, Т. Толстая, В. Астафьев как автор «Проклятых и убитых», «изменник» Д. Быков и «продавшийся» В. Быков? И, наоборот, почему так опекаемы авторы провинции, деревенщики Л. Бородин, Л. Кококулин, Е. Буравлев, С. Наровчатов, О. Фокина, Б. Примеров, Н. Тряпкин? Потому что первые развращают, разрушают, а вторые формируют верные модели поведения, ценностные координаты. Это возможно при условии, когда априори считается, что читатель ориентирован на слово,

¹ URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/main.php?m=mpage> (дата обращения: 25.09.13).

² Бондаренко В. Сон патриотов // День литературы. 2001. № 8 (59).

³ Лобанов М. К 75-летию журнала «Молодая гвардия» // Завтра. 1997. № 12 (173). URL: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/97/173/62VIR.html> (дата обращения: 23.09.2013).

на авторитет писателя. Так, например, роман В. Астафьева видится К. Мяло «отлитой в чеканную формулу» разрушительной идеологической тенденцией, ставшей русофобским «символом изменения общенациональной памяти о войне и Победе»¹. Текст В. Астафьева в сознании «патриота» способен изменить общенациональную память.

Литературоцентричностью объясняется ярко проявившаяся в патриотической критике тенденция создания литературных портретов, наполненных героизацией, идеализацией, исключительностью. Задача критика — нарисовать портрет прежде всего писателя-гражданина, борца, представить его жизнь как подтверждение истинности транслируемых «патриотами» ценностей². В литературных портретах критиков-«патриотов» вычленяются три сюжета: сюжет испытания, «блудного сына» и сюжет скрытой подлинности. Все они отражают возможные модели-ориентиры для читателя, который, как подразумевается, считывает образцы с литературы³.

В первом сюжете в перипетиях жизни писателя обнаруживаются ситуации столкновения с чуждым (искушения чуждым) ценностным/эстетическим ориентиром, а реакция писателя истолковывается как значимое игнорирование «чужого». Функцию искусителей выполняют город, власть, либералы, Запад. Между городом и провинцией, центром и периферией, модой и традицией писатель выбирает второе, причем выбор этот осуществляется легко, не отягчен внутренним конфликтом. Цель коммуникативно-прагматической стратегии в данном случае — сформировать в представлении читателя образ истинно народного «своего» пи-

¹ Мяло К. Мертвых проклятыя // Наш современник. 1995. № 6. С. 186.

² Патриоты склонны даже в факте самоубийства видеть героическое начало. Так, самоубийство Б. Примерова В. Бондаренко называет гибелью («Нет, конечно же, смерть Бориса Примерова — это прямая политика <...>. Любя, защищая народ, он, того не желая, стал политиком. <...> Нет, не слабость он проявил, а акт борьбы, и гибель его — это гибель борца». См.: Бондаренко В. Жизнь с открытым сердцем // Наш современник. 2000. № 2. С. 260).

³ Подробнее об этом см.: Говорухина Ю.А. Власть, запреты, нарушения без наказания в современной литературной критике // Новое литературное обозрение. 2013. № 119. С. 123–139.

сателя, продемонстрировав его верность убеждениям в сюжетно сильной ситуации проверки¹.

Сюжет «блудного сына» потенциально адресован к читателю, усомнившемуся или «чужому». Статьи «Покаяние грешного Глебушки...»², «Добровольное гетто Юнны Мориц»³, «Плач проходящего мимо Родины»⁴, «Последний поклон Астафьеву»⁵ объединяет общая цель критика — интерпретировать осознание писателем ложности прошлых идеологических/эстетических установок и приобщение к патриотическим ценностям как неизбежный путь истинно народного писателя. Представленная в них модель жизни, как предполагается, будет способствовать переосмыслению, перековке, очищению читателя. Сюжет скрытой подлинности (В. Бондаренко «Подлинный Веничка. Разрушение мифа»⁶, «Одинокое блуждание по земле»⁷, «Взбунтовавшийся пасынок русской культуры»⁸) позво-

¹ Сюжет испытания вычленяется в статьях М. Лобанова «Просветитель» (2003), А. Сегеня «Печи Михаила Чванова» (2005), С. Викулова «Сын “вдовьего полка”» (2005), А. Байбородина «“По своей Руси хожу...” О судьбе и поэзии Михаила Трофимова» (2007), В. Бондаренко «Алая любовь Ольги Фокиной» (2000), «Элегическое простодушие Коли Дмитриева» (2005), «И весь он, как ерик потайный. О прозе Петра Краснова» (2007) и др.

² Бондаренко В. Покаяние грешного Глебушки... // Наш современник. 2003. № 12. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2003&n=12&id=10> (дата обращения: 15.10.2013).

³ Бондаренко В. Добровольное гетто Юнны Мориц // День литературы. 2001. № 4 (55). URL: <http://zavtra.ru/denlit/055/31.html> (дата обращения: 17.10.2013).

⁴ Бондаренко В. Плач проходящего мимо Родины // День литературы. 1999. № 42 (307). URL: <http://zavtra.ru/content/view/1999-10-1971> (дата обращения: 18.10.2013).

⁵ Бондаренко В. Последний поклон Астафьеву // День литературы. 2001. № 13 (63). URL: <http://zavtra.ru/denlit/064/41.html> (дата обращения: 18.10.2013).

⁶ Бондаренко В. Подлинный Веничка. Разрушение мифа // Наш современник. 1999. № 7. С. 177—185.

⁷ Бондаренко В. Одинокое блуждание по земле // День литературы. 2000. № 11—12. URL: <http://zavtra.ru/denlit/041/81.html>. (дата обращения: 16.10.2013).

⁸ Бондаренко В. Взбунтовавшийся пасынок русской культуры // Международная еврейская газета. URL: <http://www.jig.ru/culture/021.html> (дата обращения: 13.09.2013).

ляет критику обнаружить в художественных текстах «чужого» автора свидетельство его подлинной, народной сути, в «чужом» увидеть «своего».

Герой каждого литературного портрета выписан как исключительная личность, что также является знаком литературоцентричной установки, поскольку исключительность объясняется прежде всего Знанием, которое интуитивно, от Бога, от природы, в результате драматичного жизненного опыта получил писатель. Так, Я. Смеляков, в представлении П. Ткаченко, *прозревает* (курсив наш. — Ю.Г.) суть соотношения русского и советского, осознает, что советский период — закономерный этап в трагической истории страны, что «нужно жить и гордиться настоящим, выйти из трагического прошлого»¹. По мнению П. Ткаченко, эволюция поэта от революционного сознания к традиционному — та истинная модель, которой должны последовать все, кто, «в свое время отвергнув трудный советский период в истории страны, сотворил новую беду»². В статье Т. Шамякиной «Неба колокол бьет надо мной...» критик подчеркивает опыт приобщения к истине автора книги «У света тени нет»: «Но главное — истина, постигнутая на жизненной дороге <...>. В своем творчестве Тамара Краснова-Гусаченко сумела прикоснуться к таким глубинам души, где таятся и воспоминания, и предчувствия Небесной Гармонии»³. В. Бондаренко в статье «Отверженный поэт», посвященной Н. Тряпкину, последовательно выстраивает лейтмотив прозрения: «Его *вела судьба* (здесь и далее курсив наш. — Ю.Г.) изначально. Она дала ему подпитку народной жизнью, *дала знание* народной культуры. Его *пророческое потаенное слово* шло откуда-то из глубины глубин мистической Руси в поисках утраченных истоков, первооснов народного слова. Он был нашим русским дервишем, понятным... и в то же время не понятным почти никому в своих магических эзотерических *прозрениях* <...>. Он не погружался в фольклор, не изучал его, он сам был им, был *посланцем древнего смысла слова*. Борьба с *посвященными от народа поэтами, с пророками мисти-*

¹ Ткаченко П. Русский поэт советской эпохи // Наш современник. 2013. № 1. С. 228.

² Там же. С. 229.

³ Шамякина Т. «Неба колокол бьет надо мной...» // Наш современник. 2013. № 7. С. 281.

ческой сокровенной Руси шла тайно и явно по всему фронту как с номенклатурно-советской, так и с либерально-диссидентской стороны»¹.

Мистический ореол жизни писателя, мотив предначертанности жизненного и творческого пути — постоянные места в текстах данного жанра. Так, в литературном портрете «Неожиданная проза Леонида Бородина» В. Бондаренко читаем: «Возможно, из него бы получился хороший офицер милиции, но судьба распорядилась иначе. Но в чем я уверен, на писательство Бородин был обречен. Писательство заложено изначально. Изменись судьба, поменяйся он местами с Распутиным, и все равно, оба оказались бы писателями»². Борис Примеров в изображении В. Бондаренко «видит мир как бы из какого-то дальнего и провидческого сна <...>. В таланте есть пророческий дар — он видел всю пустоту и гнусность режима новых людей»³. Уход провидца — трагедия, знак оставленности.

В художественных текстах критик-патриот склонен вычитывать модели поведения и мышления, спасительные, по его мнению, в современной ситуации ценностной дезориентации. Так, в статье «Незаживающая память»⁴ В. Бондаренко выбор произведений (военная проза, изображающая героизм не событийный, а нравственный), аспект восприятия (осмысление поступка героя, функций документализма) объясняются целью формирования гражданской позиции современного читателя, в основе которой должно лежать чувство исторической ответственности. Персонажи военной прозы используются критиком как примеры истинной гражданственности. Воздействующему эффекту способствует игнорирование критиком художественной условности. В. Бондаренко осмысливает и оценивает поступки персонажей как реальных

¹ Бондаренко В. Отверженный поэт // Наш современник. 2002. № 8. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2002&n=8&id=9> (дата обращения: 21.10.2013).

² Бондаренко В. Неожиданная проза Леонида Бородина // Наш современник. 1998. № 4. С. 247—249.

³ Бондаренко В. Жизнь с открытым сердцем // Наш современник. 2000. № 2. С. 253—260.

⁴ Бондаренко В. Незаживающая память // Новый мир. 1984. № 12. С. 220—225.

лиц, переходя от рефлексии поступка к формулированию нравственных максим. В данной статье проявляется принципиальная для критика установка на неприятие документальной литературы, информирующей, но не ориентирующей, не преследующей эффекта со-переживания и отождествления себя с героем.

Указующий жест писателя вычитывается патриотами, и эта оптика также обусловлена литературоцентричностью мышления последних¹. Наличие/отсутствие установки автора на учительство, передачу знания становится в патриотической критике одним из важнейших критериев оценки ценности художественного произведения. Так, В. Курбатов упрекает современных авторов за выбираемую ими позицию художественного остранения, противопоставляя им «деревенщиков», которые «забывали в себе художников для прямого суда»². В другой статье «Время жизни» он указывает молодому писателю А. Воронцову на ошибку — включение мистики: «Мистика губительна для существа мысли <...>. Читатель поневоле оказался обманут, словно на одном из поворотов подземного лабиринта у них с автором погас фонарь и читатель уравнился с автором в бессилии»³. Читатель оказывается обманутым, по В. Курбатову, потому что ожидал и не получил откровения, ответа.

Еще один мотив, литературоцентричный по своему происхождению, — мотив спасительной, целебной силы писательского слова. «Целебным писателем» называет А. Убогий И. Соколова-Микитова⁴. В статье В. Курбатова «Перед светом» осознание спасительности слова мыслится как возможность формирования но-

¹ А. Баженова прямо пишет: «(Светлана Сырнева) *указывает* (здесь и далее курсив наш. — Ю.А.) русскому читателю на реальность тех абсолютных ценностей, которые и во все времена, и в наши дни противостоят распаду.. ее поэзия четко *определяла и определяет* духовные ориентиры, размытые и утерянные... Образы русской природы, родных пейзажей *могут подсказать* читателю и ответ на тревожащий главный вопрос: как жить?». См.: Баженова А. «Видно, так и завещано нам выживать...» // Наш современник. 2008. № 3. С. 271.

² Курбатов В. Свидетели преходящего // Иностранная литература. 2010. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/5/ku4.html> (дата обращения: 15.09.2013).

³ Курбатов В. Время жизни // Дружба народов. 2007. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/11/ku14.html> (дата обращения: 18.08.2013).

⁴ Убогий А. Сама Россия // Наш современник. 2008. № 1. С. 259.

вого человека: «Может быть, это и придает молодым авторам радости и побуждает их писать жадно, иногда торопливо, но искренне, что они вдруг почувствовали спасительность слова, угадали его живую нервную систему, его свободную даль и силу. <...> никогда писатель не оказывался в таком положении — оставаться свободным и радостным и вместе сознающим страшную ответственность за слово, из которого начнет расти новый человек»¹.

Патриотическая критика, как правило, посвящена «своим» писателям. В ней с завидным постоянством звучат определения «народный», «национальный», «настоящий русский» писатель. На наш взгляд, их также порождает литературоцентричность сознания критика, полагающего, что писатель близок народу, ответственен перед ним и что народ признает слово данного писателя как авторитетное, как ориентир.

Вычитывая (а в ряде случаев вчитывая) знания, откровения, критик-патриот распространяет их на все множество читателей, говоря от лица всех услышавших писательское слово. Создается эффект здесь и сейчас всеми услышанного пророчества. Так, например, проникаясь идеей повести «Душа населения» Б. Агеева, В. Курбатов вычитывает в ней прежде всего нравственный посыл, который озвучивается от лица всех, осознавших его истинность: «Переехать-то мы в новое переехали, а человека забыли, а без него на новом месте не обживешься»². В статье «Мы одной крови» он также представляет от всего множества здесь и сейчас приобщившихся к истине: «И Павлов не ожесточает и не чернит жизнь. Он только настойчиво поворачивает *нас* (здесь и далее курсив наш. — Ю.Г.) в ту сторону, которой *мы* договорились не видеть, чтобы не страдать и не рвать сердца. Для *нас* это лишь досадные эпизоды, случайность — перешагнуть и забыть. А он всей последовательностью книги, <...> утверждает, что нет — не случайность это и не эпизод, а параллельная жизнь, черный оборот *нашего* лживого зеркала, это вывернутый “порядок” мира, его будний день»³.

¹ Курбатов В. Перед светом // День и ночь. 2008. № 6. URL: <http://www.krasdin.ru/index 2008.htm> (дата обращения: 15.08.2013).

² Курбатов В. Время жизни...

³ Курбатов В. Мы одной крови // Дружба народов. 2004. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2004/9/kurb17.html> (дата обращения: 16.08.2013).

Литературоцентричным должен быть критик, который обвиняет литературу в проблемах современного общества. Тем самым он полагает, что она обладает абсолютной силой воздействия, организует/развращает умы. «Виновата, виновата поэзия в пошлости и ничтожестве нынешней жизни», — пишет В. Курбатов¹. «Ужасики современной литературы неизбежно формируют страх, ужас, негатив, дезориентацию», — утверждает Н. Блудилина².

Литературоцентричен и непререкаемый авторитет классики для критика-патриота, который использует этот авторитет в присвоении и формировании своего поля литературы. Классика для патриотов сильна знанием, своей объясняющей потенцией. Об этом пишет П. Ткаченко: «Теперь, когда русская литература вытеснена из общественного сознания и, по сути, упразднена, нам припоминаются те или иные имена писателей. <...> поэтический мир которых <...> теперь многое может рассказать нам как о нашем прошлом, так и о происходящем ныне, о нашем духовном, мировоззренческом состоянии и положении»³; Н. Блудилина: «Это знание о жизни, взятой в ее нравственном измерении, всегда нам давала русская художественная литература. Описание жизни, постигнутой сквозь призму абсолютного различения добра и зла — этого ждали мы, читатели, от лучших наших писателей <...>. От русских писателей *всегда ждали всех истин сразу* (курсив наш. — Ю.Г.) — и эстетических, и религиозных, и философских, и нравственных, и даже научных»⁴. Любое покушение на классику, будь то постмодернистская игра, использование в качестве символического капитала либералами или памятник Чехову в Томске⁵ воспринимается резко негативно и порождает серии защитных статей.

¹ Курбатов В. Прозаики-дебютанты: новая проза? // Знамя. 2001. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/7/konfer.html> (дата обращения: 13.09.2013).

² Блудилина Н. Страх жизни и «ужас» литературы нашего времени // Наш современник. 2012. № 3. С. 205—206.

³ Ткаченко П. Русский поэт советской эпохи // Наш современник. 2013. № 1. С. 222.

⁴ Блудилина Н. Страх жизни... С. 205—206.

⁵ Каленова Т., Заплавный С. Скандальный «памятник» // Наш современник. 2009. № 2. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/archive/2009/n2/0902-22.pdf> (дата обращения: 22.10.2013).

Уже заголовки статей, опубликованных в «Нашем современнике», убеждают в литературоцентричности мышления их авторов: «Были витязи когда-то...», «Иным он быть не мог», «Дочитавший же до конца — спасется...», «Уроки словесности», «Просветитель», «Божественный мастер», «Проповедь Гоголя продолжается сегодня», «Мудрец из Кляшева», «Пророк и гешефтмахеры», «Простодушный сибирский мудрец Юрий Ключников», «Настоящий учитель», «Русские уроки Вадима Кожинова» и др.

Либеральная критика

Именно в либеральной критике разговоры о кризисе литературоцентризма приобрели статус модных. Казалось бы, разрушая парадигму официозной критики, «либералы» должны были так перенастроить модель своей деятельности, чтобы снять авторитарность каждой составляющей этой модели (автора, текста и критика). И действительно, в 1990-е годы отвергается образ всезнающего, авторитетного критика. Сомнению подвергается объективность литературно-критической практики советского периода, система критериев оценки художественных текстов, методы интерпретации и оценки, представление об идеале/норме. Одновременно переосмысливается статус и функции литературы: литература, по мнению О. Дарка, «начинает понимать, что писатель не пророк, а маленький, ничтожный человек»¹. А. Агеев сетует, что после того как литература была «свергнута с сияющих высот», современный писатель усвоил роль «глубоко оскорбленного жизнью неудачника»², согласился на роль постороннего. А. Латынина констатирует: писатель «слинял» как репрезентативная фигура³. С. Костырко формулирует новую задачу критики — «анализ составных нынешнего литературного процесса <...> критик помогает максимально приблизиться к тому, что содержит литература и

¹ Дарк О. «Черная месса» императивной критики // Знамя. 1992. № 8. С. 226, 228.

² Цит. по: Иванова Н. Литературный дефолт // Знамя. 2004. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/10/iv13.html> (дата обращения: 23.09.2013).

³ Латынина А. Слово в визуальном мире // Новый мир. 2009. № 10. С. 173–180.

только»¹. Обновление модели критики «захватывает» элементы ее структуры, отвечающие за процесс коммуникации. Отказ от императивности, позиции учителя и идеолога ведет к построению коммуникации на условиях равноправия. Это, в свою очередь, предусматривает пересмотр системы аргументации, в том числе оценочной, ориентацию на реципиента-со-исследователя². И все же, несмотря на очевидные изменения в самой структуре критической деятельности, критика либеральных журналов продолжает сохранять литературоцентричные установки³.

Если интерпретация — это ответ на вопрос (М. Бахтин⁴), то литературоцентричная интерпретация — во-первых, интерпретация, вызванная потребностью в ответах, а во-вторых, полагающая, что именно литература ответы знает. Потребность в ответах особенно свойственна «катастрофичному мышлению», настроенному

¹ Костырко С. О критике вчерашней и «сегодняшней». По следам одной дискуссии // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri1.html (дата обращения: 21.09.2013).

² Подробнее об этом см.: Govorukhina Yu. “Large-volume”. Magazine at the Boundary of the XX—XXI Centuries: Ideological Diffusion and Gnoseological Core // Гуманитарные науки. Журнал СФУ. 2012. № 5 (3). С. 347—357.

³ Литературоцентризм и критикоцентризм — понятия одного ряда. Критикоцентричные суждения и установки нередки в либеральной критике, несмотря на то, что авторитарная позиция критика была признана многими изжитой. И тем не менее критика 60-х годов XIX в. упоминается с ностальгией. П. Басинский в статье «А слон идет...» вспоминает статью Н. Г. Чернышевского «Русский человек на “rendez-vous”», которая, по мысли критика, «говорит об общественном и даже литературном климате эпохи конца 50-х — начала 60-х годов прошлого века гораздо больше, чем повесть Ивана Тургенева “Ася”». См.: Басинский П. А слон идет... // Октябрь. 1999. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1999/7/basin.html> (дата обращения: 20.09.2013). Критикоцентрична И. Роднянская, когда в полемике с С. Костырко замечает: «Литература с прописной буквы, за которой надо “идти” и которую нельзя “учить”, — такое же фиктивное, контрабандное олицетворение, как Природа в системах позитивистов прошлого века». См.: Роднянская И. Герменевтика, экспертиза, дегустация... // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri2.html (дата обращения: 18.05.2010). Для нее принципиально, что критик должен представлять от убеждений, ценностей, иметь «смысловую предпосылку, то якобы предвзятое a priori» (Там же).

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 350.

на вычленение, осмысление кризисности/катастрофичности собственного и всеобщего бытия¹. Носитель такого типа мышления в критике схватывает те немногочисленные «ответы» (варианты обретения смысла, выхода из экзистенциального тупика), которые дает литература. Так, И. Кукулин следующим образом формулирует свою задачу как критика: «Писать и пытаться разобраться в том, что мне интересно»². «Интересно» в данном случае предполагает лично мотивированный отбор такого материала для интерпретации, который не оставил равнодушным, «совпал» с экзистенциально важными вопросами. Более прямо говорит об этом А. Уланов: «Может быть, критика — не столько спор, сколько прояснение чего-то, прежде всего, для себя самого»³.

Заметим отличие «патриотической» и «либеральной» литературоцентричности. Либеральная не распространяет ответ на всех, мысля его как общезначимый, и не оформляет этот ответ в качестве императива. Вопрос о литературоцентризме здесь — вопрос о ресурсах познания, возможностях познания через слово.

Либеральная критика на рубеже XX—XXI вв. проявляет повышенное внимание к автору (но не к его жизни, а к опыту самосознания и осознания мира, интуиции), к персонажам, их психологическому состоянию, мировосприятию и (само)пониманию. Критик находится в сходной со множеством читателей гносеологической ситуации, когда необходимо без опоры на идеологию, на «костыли» мифов познавать мир и себя. В этой ситуации критические тексты, ориентированные на вопрос «кто есть я?», представляющие ответы на этот вопрос, отражающие и осмысливающие (само)интерпретационные процессы в социуме (и в литературе), оказываются для непрофессионального читателя ориентирами, учащими не жить, а понимать. «Вопрос» критика определяет тот

¹ Термин «катастрофическое мышление» определяется В. Шляпентохом как «мышление, оценивающее мир в терминах опасностей и угроз, смещенное в сторону акцентуации опасностей». См.: Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века (По материалам международных исследований). URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/05.php (дата обращения: 3.09.2013).

² Критика: последний призыв. Круглый стол // Знамя. 1999. № 12. С. 157.

³ Там же. С. 164.

аспект анализа и тот содержательный план текста, который будет актуализирован. Для критики рубежа веков значимым является следующий: «Каковы способы выживания/существования в ситуации кризиса/перелома/конца?»¹.

Нередко признание либеральным критиком очевидности краха литературоцентризма противоречит его собственным суждениям. Так, например, Н. Иванова пишет: «... либерально-демократическая интеллигенция <...> оказалась победительницей, но ценой этой победы оказалась утрата литературой лидирующего положения в обществе. Произошла смена парадигмы»²; «Конец литературоцентризма естественным образом совпал с расцветом журнализма»³. В то же время Н. Иванова остается поистине литературоцентричной в своем стремлении найти ответы в интерпретируемых текстах.

Инвариантный экзистенциальный «вопрос», который свойственен современной критике «Что есть Я/Мы в ситуации смены эпох?», объединяет статьи Ивановой. В них выстраиваются два коррелирующих направления интерпретации (или «декодирования», по словам критика). Первый связан с осмыслением явлений литературной действительности, второй — с процессом самопонимания. Осуществляется «двойное декодирование» (т.е. такая интерпретация, в ходе которой в процедуру познания осознанно, но сверх формулируемой задачи включается второй объект, в данном случае сам критик). Так, в статье «После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности»⁴ Н. Иванова объединяет творчество Ч. Айтматова, Ф. Искандера, А. Кима в общий сюжет переживания кризиса идентичности после развала империи и поисков выхода из него. Каждый писатель демонстрирует свой опыт мучительного переживания кризиса, свои варианты выхода из него и конструирования нового хронотопа: у Искандера — хронотопа национального, прошлого рая, дома, у Айтматова — космического,

¹ См.: Говорухина Ю.А. Русская литературная критика на рубеже XX—XXI вв.: монография. Красноярск: Сиб. федерал. ун-т, 2012.

² Иванова Н. Триумфаторы, или Новые литературные нравы в контексте нового времени // Звезда. 1995. № 4. С. 179.

³ Иванова Н. Между // Новый мир. 1996. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/1/ivanova.html (дата обращения: 14.10.2013).

⁴ Иванова Н. После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. № 4. С. 217.

у Кима — фантастического, полуантичного мира, постапокалиптического бытия.

Н. Иванову мало интересуют герои, сюжетные коллизии произведений, ей важно увидеть в текстах отражение авторских поисков идентичности, экзистенциальных переживаний: «Сознательно или бессознательно, но в “Пшаде”, одной из наислабейших вещей, Искандер приоткрыл и свой собственный кризис идентичности, утрату языка... идентичности идеологической... раскрыл свой собственный поиск и религиозной идентичности...»¹; «герой Кима, в котором внимательный читатель обнаружит множество следов автопсихологической нюансировки...»². Иванова проясняет, как, посредством какого чувства писатели «обнаруживают себя», как «поступают», каково ментальное свойство человека, живущего во время слома имперского. Но более всего критику важно увидеть в этих опытах варианты ответов на вопросы «кто я?», «каковы способы выживания в ситуации кризиса/перелома/конца?», сопрячь со своими экзистенциальными переживаниями. В этом сопряжении зарождается конфликт внутреннего «сюжета». «Ответы» писателей не совпали с ожиданием критика, поскольку в последних произведениях Искандера, Айтматова, Кима «сказалась» невосребованность пути анализа, «выговаривания», самоинтерпретации, возвращения к себе.

С. Чупринин в 2002 г. заявляет: современная русская литература уступила телевидению роль властителя дум³, но уже через год напишет: «Поэты — кроме совсем уж закоренелых аутистов — по-прежнему хотят быть услышанными, по-прежнему хотят предложить (навязать) всем нам свое миропонимание, свое настроение, свою манеру говорить, и я не склонен иронизировать по этому поводу»⁴. Как представляется, критик не разуверился в том, что слово и сегодня обладает силой ментального воздействия. Такой литературоцентричной установкой объясняется догадка С. Чупринина о причинах девальвации обличительных текстов А. Прохано-

¹ Там же. С. 218.

² Там же. С. 222.

³ Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1. С. 180–189.

⁴ Чупринин С. Высокая (ли) болезнь // Знамя. 2004. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru /znamia/2004/1/> (дата обращения: 13.09.2013).

ва. Нынешняя власть, по версии критика, обезвредила Проханова как «обличителя нынешнего “преступного режима”», купила его «тиражами, славою, чечевичной похлебкой». В результате, «то, что претендовало на роль компромата и было, по крайней мере, провокацией, прочтено и прочитывается как чистейшей воды вымысел»¹. Логика С. Чуприна такова: Проханов опасен власти, потому что слово и сегодня обладает великой силой воздействия. Эта же установка, по-видимому, лежит в основе суждения П. Басинского о необходимости введения запретов в литературу (тексты В. Сорокина, по мнению критика, должны быть запрещены, поскольку они опасны своим безнравственным посылом для читателя)².

Литературоцентричной может быть названа тенденция указывать писателям и критикам на игнорирование возможности воздействовать на читателя. П. Басинский называет такую критику бессердечной, с сожалением констатируя, что «холодная, безжизненная литературная игра стала перспективной нормой, а повышенный градус сердечности под подозрением. Мы ему не верим»³.

Литературоцентричны суждения Д. Бака-критика. Не потому, что для него литературоцентризм — это большой процент литературных проектов в Интернете, большое количество текстов, фестивальные движения и литературные премии. Литературоцентричность «сказывается» в его интерпретационных установках. Так, в статье «Третий берег (о стихах Олеси Николаевой)»⁴, констатируя нарушение закона восприятия, понимания стихов, отсутствие отклика, разноприродность поэтической эмоции и ее первоисточника, он говорит о более «страшном» — произволь-

¹ Чуприн С. После драки. Урок прикладной конспирологии // Знамя. 2002. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/chupr.html> (дата обращения: 13.10.2013).

² Басинский П. Авгиевы конюшни // Октябрь. 1999. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1999/11/basinsk.html> (дата обращения: 14.09.2013).

³ Басинский П. «Как сердцу высказать себя?» О русской прозе 90-х годов // Новый мир. 2000. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/basin.html (дата обращения: 12.10.2013).

⁴ Бак Д. Третий берег (о стихах Олеси Николаевой) // Арион. 2005. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2005/1/bak24.html> (дата обращения: 12.08.2013).

ности и непредсказуемости возможных пониманий, неуправляемой многосмысленности и альтернативности понимания. На этом фоне критик выделяет поэзию О. Николаевой, порожденную желанием «достучаться <...>, чтобы услышали не единомышленники и почитатели, а люди, мыслящие совершенно иначе. Вот в чем состоит ее упорное и упрямое наставление в эпоху, когда притчи и аллегории никак не в чести. Нам остается только его услышать»¹. Литературоцентричен здесь сам посыл о прочном коммуникативном канале писатель-читатель, который бы обусловил передачу меседжа без потерь, без утраты вложенного содержания. Д. Бак литературоцентричен и вне ситуации интерпретации-диалога с текстом, например, когда говорит, что литературные пристрастия для него — индикатор в понимании Другого: «Рентгеновский снимок эстетических пристрастий, мгновенное сканирование вкуса: ага, он и это любит, и это, и даже — это, не очень популярное, не хрестоматийное, — *мой* (курсив автора. — Ю.Г.) человек, близкий, интересный, понятный!»².

Последний случай литературоцентричной интерпретации текста, или «Другого как текста» представляет особый интерес. Литературоцентричность, на наш взгляд, может быть осмыслена не только как свойство чтения/интерпретации текста, но и как характеристика познания современником внетекстовой реальности как текстовой. Литературоцентрична в этом смысле Н. Иванова, которая склонна мыслить себя, мир и поле интерпретации как литературный текст. В интервью с М. Эдельштейном она признается: «Я вижу, что в нашей политике действуют люди, играющие определенные роли, и я их декодирую как персонажей. Своими персонажами я считаю и тех прозаиков, поэтов, о которых речь идет в моих критических заметках <...>. Что же до литературы и общественного быта, который нас окружает, то для меня все это единый текст. Жизнь — подсознание литературы, литература — сознание жизни? <...> Окружающая нас жизнь есть текст, обладающий собственной идеопоезией, которую и стараюсь анализировать»³.

¹ Там же.

² Бак Д. Просто сложно просто // Арион. 2003. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2003/2/bak.html> (дата обращения: 15.09.2013).

³ Иванова Н. Интервью вместо послесловия // Иванова Н. Невеста Букура. Критический уровень литературы 2004/2005. М., 2006. С. 338.

Иванова гносеологически уподобляет процесс понимания явлений действительности близкому ей профессионально акту интерпретации. Она ориентирована на поиск подтекста, «скрытого сюжета». Помимо узкого значения понятие «текст» в языке Ивановой предполагает семиотическое толкование. Реальность, в том числе литературная, представляется Ивановой текстом, наполненным знаками, обладающими информативной и сообщаемой функцией. Означаемым являются имплицитные литературные тенденции, социальные болезни и т.п. Отношения между знаками образуют «сюжет». Иванова идентифицирует себя с лицом, декодирующим знаки текста. В то же время роль означивающего («автора текста») также принадлежит Ивановой, относящейся к реальным лицам как к персонажам, а к идеологическим конфликтам как к двигателям создаваемого ею сюжета развития литературы.

Итак, литературоцентричность критиков-либералов — свойство катастрофического мышления, которое настроено на поиск/вычитывание ответов в литературе.

Постмодернистская критика

Постмодернизм как явление, принципиально размывающее тотальное/ тоталитарное/авторитарное, казалось бы, не только не сопряжено литературоцентризму, но разворачивается в борьбе с ним. Вместе с тем постмодернистская критика может быть осмыслена как литературоцентричная.

Литературоцентризм — понятие, сопрягаемое с понятием власть, власть дискурса. Отсюда возможно следующее определение литературоцентризма — система таких статусно-ролевых отношений писателя и читателя, в рамках которой осуществляется осознаваемое или неосознаваемое символическое принуждение посредством художественно закодированных моделей мировидения, мироощущения, векторов ценностных ориентаций, поведения и, в свою очередь, символическое подчинение (восприятие этих моделей)¹.

¹ Использовано определение власти П. Бурдьё. См.: Бурдьё П. Социология социального пространства. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007.

Такая система осознанно разрушается критиками-постмодернистами. Так, пониманию произведения литературы как проводника истины и формуле «поэт в России больше, чем поэт» В. Курицын противопоставляет концепцию искусства как дела повседневного и интимного: «Культура — это открытость миру, культура — это готовность к принятию разных его образов, культура — это не способ обнаружения Истины, а способ теплого общения с себе подобными»¹; концепцию культуры-повседневной практики². Понятие повседневности исключает момент тотального, проявляющегося в статусе автора как избранного, обладающего Знанием и транслирующего Знание. Риторике классической литературы Курицын предпочитает «теплое» общение постмодернистской культуры, «которая не требует от человека ответов на “проклятые вопросы”, а просто обеспечивает пространство теплого и интересного общения»³. Критик использует множество способов «уйти» от текста, длить процесс блуждания вокруг него, «прикасаются» к нему (касание — понятие, принципиально важное для В. Курицына). Курицын сопротивляется и критикоцентризму, не допуская для себя роли авторитетного интерпретатора, смыслополагание которого претендует на общезначимость.

И, тем не менее, когда В. Курицын говорит, что декодирование содержания в поисках интенции бесплодно, потому что источник интенции — не план содержания (в котором может присутствовать тотальность), а способ организации высказывания⁴, он не рефлексировал явление тотальности формы, контекста, стратегий постмодернистского текстопорождения. Использование понятия стратегии в отношении к деятельности В. Курицына особенно точно благодаря его (понятию) внутреннему значению процессуальности: процесс осмысления и текстопорождения для него важнее результата.

¹ Курицын В. Поэзия в духе Дани Назарова // Октябрь. 1997. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/9/kur.html> (дата обращения: 16.09.2013).

² Курицын В. Готовь сани летом, а телегу каждый день // Октябрь. 1997. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/10/kuritc.html> (дата обращения: 16.09.2013).

³ Там же.

⁴ Курицын В. О сладчайших мирах // Знамя. 1995. № 4. С. 191, 192.

Формируется запрет на авторитет автора (как авторитетного источника знания), на транслирование и усиление этого знания критиком — иными словами, на момент интенциональности. Однако при этом формы борьбы с тотальным не ограничиваются. Насыщенная авторефлексивность, монтажность, демонстративная позиция неуверенности, оговорки, типа «не сказать, что у меня была прямо “точка зрения” такая»¹, «впрочем, я сразу оговорился, что мой взгляд заведомо неадекватен»² и т.п., перебивы — те немногие приемы, которыми перенасыщены критические тексты Курицына-постмодерниста. Борьба с тотальным сама приобретает качество тотальности, порождая мощную собственную интенцию необходимости сопротивления изрекаемым истинам. А что это, как не вариант истинного знания? Центризм постмодернистской критики оказался продуктивным, сформировав недоверие к печатному слову, к любым формам художественного императива.

Не транслирую, не преобразую в императивы — не значит не слышу, не вычитываю. Момент осознанного непроговаривания (неусиления, неудвоения) литературной истины можно представить как молчание. Но как слово, так и молчание интенциональны и не могут быть резко противопоставлены друг другу. В текстах критиков-постмодернистов мы сталкиваемся с эффектом говорящего молчания. Используя разграничение информативности и формативности, данное М. Эпштейном в статье «Слово и молчание»³, предположим, что в данном случае молчание критика-постмодерниста не информативно, но формативно. Оно, вкуче с множеством других приемов, релятивизирующих дискурс, творит, формирует такие установки восприятия текста у читателя, которые активизируют не доверие к получаемому знанию в готовых императивах, а самостоятельность, индивидуальность, свободу в интерпретации. Чем не литературоцентричный проект?

Литературно-критическая деятельность включает два акта — первичная интерпретация в диалоге с текстом, и вторичная, облачаемая в форму критического текста. Для постмодерниста важнее

¹ Курицын В. Нефикции // Октябрь. 1997. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/3/kur.html> (дата обращения: 20.09.2013).

² Курицын В. Взгляд на отечественную словесность // Урал. 1991. № 2. С. 185.

³ Эпштейн М. Слово и молчание // Звезда. 2005. № 10. С. 202–222.

этап текстопорождения, здесь реализуется та игровая потенция, которая и нацелена на борьбу с тотальным. Однако первая интерпретация может быть вполне традиционной, и установки, определяющие понимание произведения, могут оставаться вполне литературоцентричными. Об этом свидетельствуют «оговорки» самих критиков, или дискурсно противоречивые места.

Так, например, в отклике «Можно бант завязать — на звезде» В. Курицын сожалеет о предпочтении молодой публикой И. Иртеньева, а не А. Еременко, сожалеет о разрушении былой иерархии, на вершине которой были Вен. Ерофеев и А. Еременко¹. В своей неигровой статье «Великие мифы и скромные деконструкции» он замечает: «Великая русская литература духовна, соборна и питаема истиной, постольку она являет собой некий абсолютный смысл, смысл вообще, свет и святость в принципе, некоторую энергию истины, собственно Логос. Это вещь идеальная, закрытая, законченная, авторитет ее безусловен <...>. Текст <...> не просто порождает отношение к “реальности” или какие-то фрагменты “реальности”, а саму мировую гармонию — равновесие греха и воздаяния и точку зрения Бога»². В «Малахитовой шкатулке — 2», посвященной уральской поэзии, Курицын обосновывает необходимость разговора о ней тем, что большая часть публикаций «имеет более чем региональное значение», подразумеваемая значимость для читателя, востребованность. В этой же статье он упрекает О. Славникову, чей роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» был опубликован в «Урале», в невнятности: «...неясно, на какой режим восприятия, на какого читателя, на какую общественную ситуацию рассчитана такая танталова работа»³. Акцентирование важности канала «текст — читатель», прагматической определенности — признак литературоцентричности мышления.

¹ Курицын В. Можно бант завязать — на звезде // Сегодня. 28.09.1994. URL: <http://www.roet.forum.ru/archiv/Erm.html> (дата обращения: 22.10.2013).

² Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции // Октябрь. 1996. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/8/kurit.html> (дата обращения: 12.09.2013).

³ Курицын В. Малахитовая шкатулка-2 // Октябрь. 1997. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/8/kurit.html> (дата обращения: 18.09.2013).

Субъект знания в постмодернистской критике оказывается, в соответствии с антитотальной установкой, вытесненным, на его месте остается механизм порождения, потенция знания, которая легко замещается смыслопорождающей функцией реципиента. Создается альтернативная литературоцентричная модель, в которой все главные компоненты и сегменты функционируют. Есть реципиент в роли автора, есть контекст, молчание, жесты, околотекстовое пространство, которое концептуализируется, наполняется смыслом, есть тотальная энергия разрушения, которая приобретает мощную внушающую (транслируемую) силу.

«Новая» критика «нулевых»

В номинации «новая критика нулевых» слышится претензия на открытие нового поколения профессиональных читателей, вступивших в литературную борьбу за «символический капитал» (в терминологии М. Берга). Объявить об этом открытии успел Р. Сенчин, который опубликовал антологию «Новая русская критика. Нулевые годы»¹ и предварил статьи «молодых» замечанием об инаковости их критического мышления. Имена «новых» критиков вписываются автором в ряд классиков литературно-критической мысли (Н. Добролюбов, Н. Чернышевский, Д. Писарев, В. Кожин и др.): «Без преувеличения можно сказать, что сегодня мы переживаем расцвет литературно-критической мысли, быть может, сравнимый с 60-ми годами XIX века... 60-ми годами XX-го...»². 60-е годы XIX и XX вв., упоминаемые Сенчиным, — время взлетов литературоцентризма. Параллель с этими периодами неслучайна: типичными качествами нового поколения критиков, по мнению автора, являются «серьезное отношение к литературному произведению», «желание увидеть писателя вновь властителем дум», желание «помочь людям жить осознанно, с целью»³. М. Антоничева в статье «О тенденциозности в литературной критике» повторяет слова классика: «Крити-

¹ Новая русская критика. Нулевые годы / сост. Р. Сенчин. М.: Олимп, 2009.

² Сенчин Р. Ренессанс критики // Новая русская критика. Нулевые годы. М.: Олимп, 2009. С. 4, 5.

³ Там же. С. 6.

ка должна воспитывать читателя, вот кто ее адресат»¹. Последнее предполагает некое транслируемое знание. Эту литературоцентричную установку замечает в сборнике «молодых» Д. Бак: «Все авторы, чьи статьи собрал под обложкой книги “Новая русская критика: нулевые годы” Роман Сенчин, одержимы желанием не просто высказаться, а повлиять своим высказыванием на реальность»². Он же называет новую критику «добролюбовской», отмечая, что «герметичная сосредоточенность на проблемах стилистических и языковых давно уже канула в Лету, брезгливое небрежение “общественными функциями” литературы вызывает у множества недавно явившихся литераторов одно лишь брезгливое небрежение»³.

В качестве естественного порядка вещей Р. Сенчин рисует картину литературоцентризма и критикоцентризма как ментальной потребности русского читателя: «Так уж повелось в русской литературе, что нам — и читателям, и писателям — нужен не просто оценщик и советчик, а и *наставник, проводник* (здесь и далее курсив наш. — Ю.Г.). Тот, кто *покажет и объяснит, и направит* взор дальше, куда литература еще не зашагнула, но, по всем приметам, вот-вот должна»⁴. Суждение построено так, что предполагает наличие потерянного критикой читателя, но осознающего необходимость в критике, обладающей властью знания в ситуации неопределенности категорий, явлений, эстетических критериев.

Поддерживают ли сами критические тексты «молодых» заявленный статус? На наш взгляд, как пророки, учителя и трансляторы истины новые критики не состоялись. Однако литературоцентричность свою и миссию отвечать на вечные вопросы и вызовы современности педалируют. В ситуации снижения внимания к слову «новая» критика сожалеет о потерянном, ностальгирует и мечтает об идеальном времени, когда слово писа-

¹ Антоничева М. О тенденциозности в литературной критике // Континент. 2006. № 128. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/an25.html> (дата обращения: 2.09.2013).

² Цит. по: Гликман К. Обсуждение книги «Новая русская критика: нулевые годы». URL: http://www.cnrl.ru/index_news_klub03.html (дата обращения: 3.09.2013).

³ Там же.

⁴ Сенчин Р. Ренессанс критики. С. 3.

теля и критика вновь станет авторитетным. «Увы, невозможно не признать: в современном обществе литература обречена на локальность»¹, — сокрушается С. Шаргунов. Ему вторит А. Рудалев: «Слово сейчас заметно потеряло свою силу, растратило свою энергию»². М. Свириденков признается: «Врожденный идеализм заставляет меня верить, что слово должно цениться больше, чем сегодня»³.

А. Рудалев пеняет молодым писателям на эгоцентричность: «Автора интересует только он сам, его мышление становится аутичным. <...> Адресат текста — в первую очередь, сам автор <...> читателю отведена лишь пассивная роль сидения в зрительном зале в полной темноте»⁴. Иными словами, пеняет на отсутствие литературоцентричной ориентации на читателя, на отсутствие транслируемой идеи. Сам Рудалев-критик в своих прочтениях произведений ориентирован на поиск ответов. Он не обнаруживает их в текстах С. Шаргунова, отсюда негативная критическая реакция: «Вопрос, почему жизнь становится смертью, добро — злом, а красота — уродством, также едва ли найдет здесь (в тексте С. Шаргунова «Ура!» — Ю.Г.) свой ответ. <...> цель автора — манифестация себя»⁵. Критик противопоставляет Шаргунову Лермонтова, который в стихотворении «Дума» не только рисует образ преждевременно состарившегося поколения, но и задается вопросами о причинах старения; это сравнение не в пользу Шаргунова: «Достоинство текста состоит еще в даре убеждения <...>. Можно сказать: «убивать плохо», «обманывать нехорошо», но как убедить в этом людей, не декларируя лишь исключительно императивы»⁶. В. Пустовая также следует установке вычитывать ответы: ««Маскавская Мекка» — роман футурологический <...>, но не провид-

¹ Шаргунов С. Отрицание траура // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 15.

² Рудалев А. Обретение нового // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 85.

³ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 36.

⁴ Рудалев А. Обретение нового // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 76.

⁵ Там же. С. 82–83.

⁶ Там же. С. 85.

ческий. <...> И главное хочется понять: за кого сам автор? Куда предлагает нам бежать?»¹.

Молодая критика проблематизирует аспект суггестии, задается вопросами обновления механизмов неимперативной трансляции смыслов. Неслучайно так часто в современной критике слышится слово «месседж», которое переводится как «послание», «весть», «проповедь», «посыл» со значением направленности на реципиента. По мнению критика М. Свириденкова, «писатель не должен перекидывать на читателя работу по раскрытию образов»². Если писатель не справляется с этим, ему должен помочь критик, задача которого — облечь мысль в формулу, схему, модель и в этом виде вложить в сознание читателя. Неслучайным видится и тот факт, что большинство критических текстов, опубликованных молодыми критиками, представляют собой пересказ сюжетов с акцентированием смысловых узлов. В представлении «молодых», современный читатель не отучился искать в художественном произведении «умные мысли», «жизненную философию». «Обязанность “пасти народы” никто с писателя не слагал. Он сам от нее отказался, “уволнился по собственному желанию”. А читатель нашел новых философов, советчиков, поводырей»³, ими стали, по мнению С. Белякова, С. Лукьяненко, Д. Донцова, А. Маринина, Т. Устинова.

На рубеже XX—XXI вв. писатель элитарный превратился в интеллектуала, в задачу которого не входит учить и пророчествовать. Литература, особенно поэзия, осознает незавершенность и незавершимость понимания, ускользание предметов и явлений от определений, их несхватываемость и невыразимость. В этом смысле она антилитературоцентрична. Но литературная критика, констатируя это, ни инструментально, ни гносеологически не перенастроилась на данную трансформацию. В ряду причин «отставания» могут быть осмыслены следующие:

Инерция восприятия литературы как чего-то большего, чем только литература, как проповедь и учительство, которую не смог полностью разрушить постмодернизм.

¹ Пустовая В. Скифия в серебре путешествий // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 249.

² Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 48.

³ Беляков С. Еще одно «Толкование путешествий» // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 210—211.

Актуальна как в 1990-е, так и сегодня ностальгия по советскому. Ощущение времени в метакритике этого времени таково: настоящее кризисно, будущее бесперспективно. В этих обстоятельствах критическое зрение направляется в прошлое (в выборе этого направления срабатывает своего рода инстинкт самосохранения). Недалекое советское прошлое ассоциируется с бывшим авторитетным статусом. «Припоминание» былых заслуг может быть определено как одна из форм ностальгии, позволяющая ослабить кризис самоидентичности. Ностальгия проявляется как означивание вещей, событий, переживаний советского времени как утраченных, но ценных в данный момент. Знаки советского не репрезентативны, не отражают реальную действительность, но вдруг совпали с ожиданиями и были востребованы в 1990-е. Одним из таких «советских» явлений становится литературоцентризм.

Литературоцентричность поддерживается самой природой литературной критики. Интерпретация — ответ на вопрос, актуальный и для критика, и для всего множества читателей, вопрос, который составляет атмосферу времени. Литература мыслится способной дать ответ или провоцировать на ответ. Критическая деятельность как акт коммуникативный ориентирована на читателя. Это деятельность прагматически выстроенная, а сам критический дискурс может быть понят как ментативный. Эти свойства критики всегда будут поддерживать литературоцентризм в той или иной степени.

Итак, в 1990-е годы критика объявила о кризисе литературоцентризма. Но был ли мальчик? Был ли кризис литературоцентризма в самой критике? Может, кризиса-то и не было?

Раздел 2

**ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ
КАК САМООПИСАНИЕ.
ЛИТЕРАТУРА О ЛИТЕРАТУРЕ:
ОБРАЗ, МОТИВ, СЮЖЕТ, РЕФЛЕКСИЯ,
ТЕКСТ**

Литературный текст в свете архетипической проблематики^{1*}

«Все попытки структуралистов показать в литературных текстах наличие стабильных синтагматических последовательностей, сопоставимых с функциональными распределениями Проппа, оказались безуспешными. Особенно серьезным стало поражение в области нарратологии, поскольку на нее возлагались особые надежды; однако и там не удалось выявить стабильные синтагматические последовательности, соответствующие изначальным предсказаниям»². В этих словах подведен итог поискам «тартуско-московской школы» (в независимости от того была «школа» или просто «собирались разные ученые» (И.Д. Прохорова)) в ее генеральном направлении. Сами поиски были заявлены гораздо раньше. Учение о «мотиве» и «структуре», о «самозарождении» / сходстве / тождестве мотивов и сюжетов и т.п. связано, прежде всего, с именами А.Н. Веселовского (1838—1906) и В.Я. Проппа (1895—1970). Первые наиболее продуктивные результаты в этой сфере были получены названными учеными³; труд В.Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), как известно, получил статус классического образца *структурного анализа* текста и оказал революционное влияние на методологию гуманитарных наук. Именно его появление вызвало прогнозы, что «морфологический метод», предполагающий *формально-логический* операционализм, может быть применим и к анализу литературных текстов⁴. В заключении к работе В.Я. Пропп приводит слова А.Н. Веселовского, раскрывающие его «интуитивное предвидение» положений «Морфологии сказки». «Дозволено ли в этой области поставить

^{1*} Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

² Соболев Д. Лотман и структурализм: опыт невозвращения // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 17, 18.

³ В частности, о работе в этом же направлении «формалистов» см. указанную статью Д. Соболева.

⁴ См.: Мелетинский М.Е. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 138.

вопрос о типических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования?...» Самая же интересная часть цитаты — размышления Александра Николаевича о «современной повествовательной литературе с ее сложной сюжетностью»: она «по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое творчество, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»¹.

Смерть Сталина и последовавшая за ней хрущевская оттепель вызвали конструктивный процесс возвращения к идеям и научной проблематике 20—30-х годов. Это возвращение могло быть только частичным, в рамках той же методологии марксизма, но эти рамки не были столь жесткими, как еще недавно. Волюнтаризма, абсурда и дикости, не имеющих отношения к науке, в академической и руководящей среде тоже заметно поубавилось.

В 1964 г. была издана книга Ю.М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике: Введение. Теория стиха». Вскоре выходят ее доработанные издания, одно — для профессиональной аудитории — «Структура художественного текста» (1970), другое — для широкого круга читателей — «Анализ поэтического текста: Структура стиха» (1972). Собственно, они и стали манифестом «структурального/структурально-семиотического» метода, вызвавшего необычайный интерес в гуманитарной среде.

Сегодня о тартуско-московской школе написано столько, сколько не писали ни об одном гуманитарном научном направлении. Достижения участников школы весьма значительны, но главный итог, парадоксально или нет, выражен, в частности, цитатой из работы Д. Соболева, приведенной выше. Если направление и метод были заявлены, путь пройден, а результат так и не получен, то самая элементарная логика неизбежно ведет к выводу, что

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. С. 106. Ср.: Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 301.

где-то в начальных посылках скрывалась ошибка из-за которой «структурализм» в отечественной науке так и не состоялся. Последний тезис жесткий. Но другой сформулировать не удастся. Его можно скорректировать, что постоянно и происходит: говорят о специфике отечественного структурализма, его особой редакции и т.п. Однако это никак не влияет на итог: за структурализм было принято/структурализмом назвали нечто иное. Произошла же подобная ошибка с В.Я. Проппом: термин «морфология» («учение о формах»), который мог дать наименование целому научному направлению, попросту оказался неточным, и ученый отказался от него¹. (Ср. далее мнение В.Б. Шкловского о «формализме».)

¹ Почти через сорок лет после выхода «Морфологии сказки» в статье 1966 г. В.Я. Пропп писал: «...Термин “морфология”, которым я когда-то так дорожил и который я заимствовал у Гете, вкладывая в него не только научный, но и какой-то философский и даже поэтический смысл, выбран был не совсем удачно. Если быть совершенно точным, то надо было говорить не “морфология”, а взять понятие гораздо более узкое и сказать “композиция”, и так и назвать: “Композиция фольклорной волшебной сказки”». См.: Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Поэтика фольклора: собр. трудов. М., 1998. С. 217; далее исследователь очень наглядно, на практическом примере объясняет, что он имеет в виду под термином «композиция». Обратившись к работе, легко убедиться, что его значение вполне органично соответствует значениям определений «структурно-композиционное строение», «структура». Об этом же говорит и название статьи. Таким образом, термин «морфология» оказался неверен по существу. Ученым описана не форма волшебной сказки, а ее сюжетно-композиционное строение, т.е. *структура* (*structura* с лат. — *строение*). Именно задачу изучения *строения* волшебной сказки решает ученый в монографии. «Все волшебные сказки однотипны по своему строению» (разрядка в оригинале. — В.В.). См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 26, — так звучит заключительный вывод ученого. Он использует в работе и термин «структура», понимая его, в частности, как синоним определения «формальный признак» (Там же. С. 12). Такое понимание, на мой взгляд, свидетельствует о том, что В.Я. Пропп не рефлексировал по поводу данного термина, ибо «структура» в применении к анализу текста имеет формально-содержательную, а не исключительно формальную природу. Заканчивая свой труд, автор констатирует: «До сих пор мы рассматривали сказку исключительно с точки зрения ее структуры» (Там же. С. 103). Природа исследования ученым сюжета волшебной сказки, с очевидностью, является структуралистской. Поэтому нет оснований для отнесения В.Я. Проппа к формалистам, как это часто делается.

«Вклад Ю.М. Лотмана в науку можно будет описать лишь тогда, когда получит определение та область умственной деятельности, в которой он работал и которую он в значительной мере создал. Термины “структурализм” и “семиотика”, часто прилагаемые к ней, недостаточны и, возможно, просто не нужны. Лотман давал себе свободу мыслить несистематически и парадоксально, вопросы методологии были ему достаточно безразличны, он не стремился размещать свои идеи в хорошо организованных контекстах европейских интеллектуальных течений. И не его заботами слава структуралиста и семиотика нашла его»¹ (в цитатах курсивом здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, выделено мною. — В.В.), — пишет М.Б. Плюханова. Ее формулировки могут показаться в чем-то неожиданными и несправедливыми, я же солидарен с ученицей Ю.М. Лотмана. Что касается последнего тезиса, замечу, что именно активное обращение Юрия Михайловича к соответствующим терминам определило и номинации его научной деятельности. Но я опять же согласен с тем, что термин «структурализм» в данном случае, скорее всего, «просто не нужен». Это не является ни плюсом, ни минусом, но говорит о сложностях процесса развития науки и ее методологии, становления и уточнения терминологического аппарата, в частности, определения «области умственной деятельности», в которой работал Ю.М. Лотман.

Отсутствие результатов *в сфере описания глобальной структуры литературного текста* имеет свои причины. Определение, пожалуй, главной (причины-ошибки) дает Д. Соболев. Он пишет о нелегком выводе, к которому постепенно пришел: «тартуский структурализм был во многом основан на заблуждении <...> несмотря на восхищение Лотманом как человеком и ученым, следует сказать столь однозначно, сколь это вообще возможно: *языковая модель литературы — представление о литературе “как языке” — сколь бы привлекательной она ни выглядела, является ложной*»² (курсив оригинала. — В.В.).

Многолетние занятия проблемами метода привели меня к схожим сомнениям, к выводам о специфическом подходе Ю.М. Лот-

¹ Плюханова М.Б. Исследования Ю.М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 180.

² Соболев Д. Лотман и структурализм: опыт невозвращения. С. 5.

мана к исследованию структуры художественного текста, навязанности жесткой сцепки структурализма и «семиотического», «языкового» (соссюрковского) подхода¹, о подмене (или даже поглощении) первого вторым и вызванными этим деформациями. Объясняя становление научных взглядов Ю.М. Лотмана на рубеже 1950—1960-х годов, Б.Ф. Егоров пишет: «...бурно развивались в те годы семиотика и структурализм, которые можно рассматривать как тесно сплетенные науки; собственно говоря, структурализм — это часть семиотики»². Представляется, что сегодня тезис о подчиненности метода (а не науки!) структурализма семиотике нуждается в доказательствах, в убедительных практических иллюстрациях. Если выдвинуть аргумент полувековой давности, что все зависит от точки зрения, от того, с каких позиций подходить к определению «структурализма», то он всего лишь вернет нас к началу тупиковой ситуации.

«Семиотика как наука и структурализм как метод... основаны на крайне разнородных идеях»³. Структуралиста инте-

¹ Представил (в полном согласии с традицией) «структурно-семиотическую эстетику» в качестве «науки, рассматривающей искусство как особый знак или систему знаков, а отдельное художественное произведение (тексты) — как знак или последовательность знаков этой системы», И.К. Кузьмичев вводит тезис, который в отношении к ситуации с «лотмановским структуральным методом», пожалуй, справедлив: «в сущности никто толком не может сказать, что такое структурализм и что принципиально нового внес он, этот метод, в искусствознание и эстетику». См.: Кузьмичев И.К. Литературоведение XX века. Кризис методологии. Н. Новгород, 1999. С. 106, 107. Ср.: «Лотман, которого традиция уверенно причисляет к “структурализму” (пусть и в отечественном, крайне своеобразном изводе), на самом деле только в ранних трудах продемонстрировал интерес к имманентному изучению текста. Разборы (а во многом и теоретическая часть) “Анализа поэтического текста”... почти не имели продолжения у Лотмана, были довольно скоро превзойдены едва ли не во всех отношениях анализами М.Л. Гаспарова и авторов “Русской семантической поэтики”, прежде всего Ю.И. Левина, В.Н. Топорова и Т.В. Цивьян... да уже и тогда фактически не достигали уровня, предложенного Р.О. Якобсоном и К.Ф. Тарановским». См.: ответ Ф.Н. Двинятина на анкету, составленную В.В. Ивановым на тему комментария // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч.Вс. Иванова. М., 2006. С. 80.

² Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 94.

³ Соболев Д. Лотман и структурализм: опыт невозвращения. С. 9.

решает решение проблем: как описать структуру текста, каким образом выявить элементы, ее манифестирующие. Семиотика интересуют знаки и их функции. Если мы укажем на некие знаки, назовем их структурными единицами текста, опишем их семантику и функции, *то будет ли это на самом деле описанием структуры текста?*¹ Именно попытки уяснить, как применить «структурализм», продемонстрированный Ю.М. Лотманом на примерах анализа стихотворных текстов, к текстам прозаическим, в свое время привели меня к затруднениям в понимании продуктивности такого подхода. В.Я. Пропп был убедителен, Ю.М. Лотман в своем практическом анализе структуры или того, что объявлялось структурой — нет. Самыми же непродуктивными все более и более представлялись тезисы об уравнивании «знака» и «текста», об отождествлении семиотики и структурализма. В ситуации, когда было совершенно не ясно, *как* обнаружить общую структуру хотя бы в нескольких прозаических текстах, *в каких элементах* она заключается, *что* она вообще собой представляет (и т.п.), лотмановские методологические посылки, сама структуральная практика только затуманивали проблему. Когда же стали проясняться ответы на собственные поиски, пришло осознание того, что претензии семиотики быть «универсальной методологией», «наукой наук» совершенно безосновательны. Она сама как дисциплина в ряду других дисциплин нуждается в структуральном подходе, в методе.

¹ Ср. мнение Б.М. Гаспарова, давнего «методологического оппонента» Ю.М. Лотмана: «Картина языковой деятельности как обмена готовыми “знаками”, имеющими социально санкционированную ценность, — совсем как посетители толкучего рынка обмениваются известными полезными предметами (помидорами, вышитыми полотенцами, фарфоровыми слониками etc.), ценностные соотношения между которыми коллективно санкционированы толковым сообществом, — такая картина, честно признаюсь, представляется мне до комизма нелепой». См.: Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. НЛО. Научное приложение. Вып. IX. С. 12–13. Или мнение Г.А. Левинтона: «Что текст можно считать особым знаком, мне кажется очевидным; есть ли функциональный смысл в таком утверждении (т.е. прагматический научный “прок”) — более сложный вопрос. В системе представлений 1960-х годов это, несомненно, имело смысл; продуктивно ли такое утверждение сейчас, не знаю, — пока не увижу для него применений». См.: Текст и комментарий... С. 111. Трудно согласиться, что это имело смысл и в системе представлений 1960-х годов.

«Приступая к анализу художественного произведения, мы вообще заранее не можем сказать, какие его элементы окажутся “определяющими”. Заявить, что все они являются таковыми, значит снять вопрос, а не решить его»¹. На мой взгляд, Ю.М. Лотман тоже *снял вопрос*, заранее заявив, что структуру надо искать в «знаках». Это не было решением, но уведило в сторону. Потому для меня закономерен уже сформулированный вывод: то направление, которое он предложил и назвал структурализмом, на самом деле таковым не является или является им *отчасти*. Следовательно, нет смысла рассуждать о кризисе структурализма в целом, но можно говорить о более узкой проблематике — кризисе того варианта методологического подхода, который Ю.М. Лотман называл структурализмом. Практическое сведение такого структурализма к лингвистической модели, понимание его как составляющей семиотики (или как ее синонима), на мой взгляд, сыграло роль, о которой пишет А.И. Рейтблат. «В наши дни все с почтением относятся к Лотману, но никто из “наследников” не только не работает в его парадигме, но даже не хочет обсуждать ее. Я не настаиваю на том, чтобы современные литературоведы следовали Лотману, но ведь нет и полемики. Лотмановские концепции просто оказываются неактуальными, с ними не спорят, их просто не замечают»². Стоит отметить, что за прошедшие почти два десятка лет с момента публикации процитированных строк появилось немало количество работ, и полемических, и таких, в которых отмечено многое из действительных и замечательных достижений Ю.М. Лотмана.

На мой взгляд, в главе тартуско-московской школы можно видеть структуралиста *в своих начальных теоретических посылках, но не в дальнейшей конкретной научной практике и ее результатах*. Ученый неоднократно обращался к тезисам, провозглашающим системно-структурное понимание природы текста, и к проблемам, с этим связанным. «Современная стадия научного мышления все более характеризуется стремлением рассматривать *не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства, видеть, что каждое, казалось бы простое, явление действительности при бли-*

¹ Ветловская В.Е. Вопросы теории сюжета // Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 203.

² Рейтблат А. Почитать или продолжать? [Рец. на кн.: Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1] // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 403.

жайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство»¹. Можно привести несколько десятков подобных тезисов из работ ученого. Они и сегодня вызывают полную солидарность с автором. От них можно прямо двигаться к изучению конкретной структуры текста. Ю.М. Лотман, как мы знаем, избрал путь опосредованный, ведущий к подчинению идеи структуры семиотике, к «лингвистическому структурализму», итогом стало создание специфического лотмановского структурализма².

Представляется, что не только общеевропейский кризис позитивизма, духовный кризис современного общества в целом, но и неудача в области метода, «серьезное поражение» литературоведения, которое стремилось стать точной наукой, немало способствовали последующему успеху в распространении идей «деструктивизма» как субъективно-творческого, «отрицательного» дискурса. Успех этот явно относителен, но тем не менее. Было бы интересно знать, как выглядела бы сегодня ситуация в гуманитаристике, если бы универсальные структуры (?) или, может быть, универсальная структура (?), объединяющая «русский текст» была описана.

Она действительно описана, и могу утверждать, что сделано это с достаточной степенью полноты, о чем мне и довелось сказать на прошедшем Международном научном семинаре «Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs новые возможности». Признаться, если бы я сидел в аудитории как участник конференции и услышал заявление о решении задачи, которая более столетия связана с одной из основных научных стратегий отечественного литературоведения, то отнесся бы к нему с недоверием. Очень захотел бы проверить его обоснованность. Собственно, это единственное, что можно сделать, потому я называю читателю работы, которые позволяют ему разобраться в сути проблематики. Описание универсальной структуры и порожденных ею сюжетных моделей, объединяющих русскую литературу в некое общее системно-структурное пространство, изложено в сборниках, учеб-

¹ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 17.

² См.: Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. С. 107.

ных пособиях и монографиях — авторской и коллективных. Что-то сейчас я бы исправил, уточнил и дополнил, но, не сомневаюсь, что читателю будет достаточно данных для того чтобы увидеть и понять, как функционирует сам структурный механизм¹. Без знакомства с проблематикой понимание данного раздела будет затруднительно.

Далее я буду опираться на материал, представленный в указанных работах, и попытаюсь в согласии с тематикой настоящей монографии сделать обобщения, которые видятся возможными на данном этапе проекта.

Русская литература как «единое системно-структурное пространство» представляет собой набор типологических рядов, образующих центральное типологическое направление в национальном историко-литературном процессе. Структурой, выполняющей текстопорождающую функцию, является архетипический сюжет о Христе и Антихристе.

То, что начальный, текстопорождающий сюжет имеет *архетипическую* природу, очень важно. Он укоренен в психике/ментальном, в системе «внутренний человек», в глубинах бессознательного. «Архетип» в этой ситуации понимается так, как он был

¹ См.: Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI—XX вев. Архетипы русской культуры. *От Средневековья к Новому времени*: монография. Красноярск, 2009. И далее: Васильев В.К. Творчество позднего Н.В. Гоголя в свете эсхатологической сюжетики XVI — первой половины XIX века // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы: колл. монография. Новосибирск, 2012. С. 37—66; Васильев В.К. Роман И.С. Тургенева «Новь» в свете архетипического сюжета об Антихристе // Древнерусское духовное наследие в Сибири: научное изучение памятников традиционной русской книжности на востоке России. (Серия «Книга и литература»). Новосибирск, 2008. Т. 2. С. 345—370; Васильев В.К. Трансформация сюжета «Калина красная» в творчестве В.М. Шукшина (к проблеме художественно-публицистической манифестации бунта против власти) // Универсалии культуры. Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики: Коллективная монография. Красноярск, 2012. С. 34—55.

Также см.: Васильев В.К. Повесть И.С. Тургенева «Несчастная» в архетипическом контексте // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 94—101; Васильев В.К. К описанию архетипического сюжета о «добрых» и «злых женах» в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Лев Толстой и время: сб. ст. Томск, 2010. С. 25—34.

разработан К.Г. Юнгом и теми авторами, которые достаточно строго следовали учению об «аналитической / глубинной психологии», «коллективном бессознательном». К коррекции в этой сфере требуется подходить очень взвешенно. Понятие «архетип», на мой взгляд, далеко не всегда нуждается в модернизации — исправлениям, дополнениям и переосмыслениям, которым оно часто подвергается авторами гуманитарных штудий. Несомненно, работа с архетипами — это работа в области сверхтонкой и сверхсложной. Напомню, что К.Г. Юнг говорил о «крайней молодости» науки, которой он посвятил жизнь, о том, что она «еще не покинула своей колыбели»¹. Что можно требовать от младенца? Разве только ожидать от него чего-либо в будущем. Природу архетипа невозможно уяснить до конца, как невозможно по этой причине разработать цельную и законченную теорию архетипического. Природа коллективного бессознательного связана со сферой, находящейся за порогом познания, и в этой запредельности она уже не поддается исследованию научными методами. К.Г. Юнгу не стоит ставить в вину то, что он не сделал свои теоретические выкладки ни непротиворечивыми, ни завершенными. Завершить исследование «Бога и демона» (об этом далее) нельзя. «Сам Юнг недостаточно последовательно раскрывал взаимозависимость мифологических образов как продуктов первобытного сознания и А<рхетипов> как элементов психологических структур, понимая эту взаимозависимость то как аналогию, то как тождество, то как порождение одних другими», — пишет о проявлении такой противоречивости С.С. Аверинцев. И далее о ее последствиях: «Поэтому в позднейшей литературе термин «А<рхетип>» применяется просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в т.ч. мифологических, структур <...> уже без обязательной связи с юнгианством как таковым»².

Деятельность, направленная на поиск «фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем

¹ Юнг К.Г. Аналитическая психология. СПб., 1994. С. 12.

² Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А—К. М., 1991. С. 111.

представлений, лежащих в основе любых художественных» явлений, прямо связана с задачей структурализма и типологии. Ее можно только приветствовать. Однако если она не выводит исследователя на описание сферы бессознательного, стоит ли употреблять термин «архетип»? Или вопрос следует ставить по-другому: возможно ли функционирование указанных *фундаментальных, общечеловеческих* мотивов и схем вне бессознательного? Вполне вероятно, что мы мало знаем о его устройстве, не видим многих глубинных связей, потому архетипическое в нашем представлении не предстает таковым. Пока не предстает.. Однако наиболее серьезные сомнения возникают тогда, когда любые мотивы, образы, конструкты и даже аморфные образования именуется архетипическими. В таком именовании чаще всего трудно обнаружить рефлексивность, оно осуществляется на том основании, что мотив или образ имеют исторический прецедент. Здесь мы попадаем в сферу размытого и необязательного, поскольку мир и все в мире — исторический прецедент. Термин становится определением с неясным или пустым значением. Если его опустить, то ничего не изменится. В результате такого употребления мы теряем дефиницию, которая имеет огромное эвристическое значение. И эта эвристика требует сохранения термина именно в его границах.

В описываемой мною системе критерий использования термина «архетип» связан, прежде всего, с формированием знания о бессознательном.

Типологические ряды, образующие центральное типологическое направление в историко-литературном процессе, характеризуются тем, что они охватывают его целиком, с момента становления русской литературы до сегодняшнего дня, они открыты и разомкнуты в текущий литературный процесс. Несомненно, рассмотрение феномена современной литературы является наибольшей проблемой. Но не потому, что современный писатель это часто фигура, подчиняющая свой текст требованиям деструктивизма, постмодерна, игры, демифологизации, воплощения «пустоты», а потому что нет физической возможности, времени проанализировать *самым детальным образом*, как все это происходит по отношению к *бинарной* архетипической системе. Такой проект в одиночку не под силу ни одному исследователю. Очевидна необходимость

создания профессионального коллектива единомышленников для обсуждения и разработки проекта.

Главный типологический ряд организует сюжет о Христе и Антихристе. Как ни странно, наиболее *цельное и непосредственное* его воплощение мы найдем не в русской средневековой литературе, а в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Подобием Христа в семье Карамазовых является Алеша — «тихий мальчик», «высший», «ангел», «святой». Подобием Антихриста — Смердяков (аналогичной природой обладают и его двойники — Федор Павлович и Иван). Ср. жизнеописание Смердякова с другими, ему подобными (рассмотренными мною ранее): «историю родителей» и обстоятельства появления Смердякова на свет; ситуацию отречения его от Христа и ситуацию взаимного соблазна «братьев» — Ивана и Смердякова, убийство отца; смерть «смердящего, сына Смердящей». Дмитрий говорит Алеше: «Его Бог убьет, вот увидишь <...> Ракитин этого не поймет <...> а ты, ты все поймешь»¹ и др. (В предшествующем романе «Идиот» проявлена тема Христа, но «стерта», решена по-другому и не столь отчетлива тема Антихриста.)

Невероятно любопытен и опыт И.С. Тургенева. «Почвенник» Ф.М. Достоевский создал уродливый портрет «либерала», «западника» И.С. Тургенева в образе писателя Кармазинова в «Бесах». Архетипический анализ позволяет выявить тождество позиций обоих писателей (друзей-врагов) по отношению к «нови»/«бесам» русской жизни. Если позиция Ф.М. Достоевского вполне ясна и сводится к идее суда Божьего над идеологами революции, то точно на такой же позиции в своем итоговом романе стоит И.С. Тургенев. «Новь» — смертный приговор грядущему Антихристу, «выблядку» (автор об Алексее Нежданове) с позиции Христа. Однако сравнение архетипических конструкций позволяет четко увидеть и разность в системах миромоделирования. Если Христос — идеал Ф.М. Достоевского, то у И.С. Тургенева все ограничивается авторской позицией, позволяющей реализовать идею Высшего суда над идеологами революции. Как художник, он органически не способен к воплощению идеальных образов-подобий Христа, какими

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1991. Т. 10. С. 90.

у Ф.М. Достоевского являются князь Мышкин и Алеша Карамазов. Идеал И.С. Тургенева — «серый», простой труженик Солонихин. Разность весьма существенная, но и тождество говорит очень о многом. И.С. Тургенев действительно сочувствовал «красным», представителям «Нечаевской партии»¹, сочувствовал как людям заблудшим, но он видел глубокую ложь в их идеологии, верованиях и деятельности, пророчески показал, что на их «появление природа, очевидно, не рассчитывала», против них вселенские силы, и на земле им не удержаться.

Русский классический роман XIX в. дает наибольшую свободу для воплощения архетипической структуры, сформировавшейся на заре христианства, в эпоху... когда не было не только русской литературы, но и самой Руси. Необходимость обращения к византийскому наследию, «трансплантированному» на русскую почву в Киевскую эпоху, к самому детальному его изучению именно в аспекте архетипики предстает как насущная задача.

Часть текстов указанного типологического ряда выступает не непосредственно в форме изначального архетипического сюжета, а в жанровой форме «жития-маририи»/«мученического жития». Так выстраивается цепочка — борисоглебский цикл, маририи эпохи татаро-монгольского периода, цикл сочинений Курбского, цикл сочинений Аввакума, старообрядческие сочинения XVIII—XX вв., цикл сочинений А.И. Солженицына и литература ГУЛАГа как маририология в целом.

Ряд далеко не полон. Если оставаться в границах русской литературы, то начинать его надо не с борисоглебского цикла, а с небольшого повествования о мучениках-варягах, принесенных в жертву языческим богам людьми князя Владимира (рассказ «Повести временных лет» под 983 г.). Закончить же его просто невозможно. Сюжет-архетип как текстопорождающая система генерирует все типы жития. И если мы изучаем агиографию средневековья, то по этой же логике должны отследить судьбы данной жанровой подсистемы до современного ее состояния. В литературной традиции конца XX—XXI вв. в типологический ряд входят тысячи (!) житий святых новомучеников и исповедников рос-

¹ См.: Никольский Ю. Тургенев и Достоевский. (История одной вражды). София, 1921. С. 64, 81.

сийских, невинно убиенных в годы большевистских репрессий. На 1 января 2011 г. соборами РПЦ было канонизировано 1774 новомученика¹. В базе данных Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета число пострадавших за веру — более 34 тысяч человек (сведения на начало 2011 г.). Н.Е. Емельянов (1939—2010), профессор кафедры информатики названного университета, говорил о «сотнях тысяч пострадавших за Христа»² в XX столетии.

Парадокс заключается в том, что проблема мученичества/страстотерпчества (ключевая для национальной ментальности и картины мира!) не разрешена и в более глубокой ретроспективе. «...сонм “новомучеников” XX века, пострадавших за веру при большевиках (более чем в два раза превышающий количество святых Древней Руси!), может показаться совершенно неожиданным. Если же в будущем мы примем в расчет (проведя соответствующую изыскательскую работу) мучеников и исповедников, пострадавших от церковно-государственного террора при Романовых либо за верность старым церковным обрядам, либо за “имяславие” — людей, ценивших вечную жизнь со Христом больше, чем временную жизнь, и дополним наш перечень и наш график соответствующими именами и цифрами, тогда, вероятно, не будет на графике такого глубокого, как сейчас, провала, предшествующего “пику” XX столетия, и мы лучше поймем и историю России, и ее современность»³, — пишет Г.М. Прохоров, предложивший схе-

¹ Собор новомучеников и исповедников Российских — день памяти ближайшее воскресенье после 07.02 н. ст. (25.01 ст. ст.) // Всецарица. URL: http://vsetsaritsa.ru/ortodox_saints/synods/Sobor_novomuchennikov_i_iskovednikov_Rossiyskikh_.php (дата обращения: 30.11.2013). Некоторая спешка, последующее вскрытие неизвестных компрометирующих фактов, касающихся поведения части канонизированных мучеников, привели к их деканонизации. Статья протодиакона Андрея Кураева. См.: Кураев А. Деканонизация: горькая правда // Livejournal. URL: <http://diak-kuraev.livejournal.com/404290.html> (дата обращения: 30.11.2013) породила полемику по данному вопросу.

² Емельянов Н.А. Сколько репрессированных в России пострадали за Христа? // Библиотека христианских ресурсов. URL: <http://primerov.org/fakty/183-skolko-repressirovannyh-v-rossii-postradali-za-hrista.html> (дата обращения: 30.11.2013).

³ Прохоров Г.М. Святые в истории Руси X—XVII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 54. СПб., 2003. С. 83—84.

му, отражающую количество святых за восемь столетий русской истории. Таким образом, число официальных и неофициальных текстов, входящих в указанный типологический ряд (от времен начала царствования Романовых), в ближайшем будущем может увеличиться во взрывном порядке...¹.

Еще один типологический ряд выстраивается из «агиографических воинских повестей». Их структура идентична структуре «жития-маририя». Тожество двух жанров определяет семантику образа воина и воинского служения как мученичества за веру, за дело/обиду великого князя/царя, за Русскую землю. Ряд выстроен из ключевых текстов, но он фрагментарен. Очевидно, что даже в границах национального историко-литературного процесса не рассмотрено значительное количество «воинских» текстов. Особенно интересным представляется обращение к произведениям советского периода — революционным/эпохи гражданской войны и посвященным Великой Отечественной войне, в которых христианский сюжет и его символы заменены символами «коммунистического мифа». «Афганский» и «чеченский» сюжеты также несут в себе семантику, очень много объясняющую и в русском патриотизме, и в русском расколе, и в русской «пустоте», в исторических ошибках, за которые заплачено столь многой кровью. «А родина — это все-таки Родина. Это не государство. Вот Ельцина или Чубайса я не отношу к понятию “Россия”. <...> Россия — это для меня... березы, облако, река». Эти строки из книги капитана В.Н. Миронова «Я был на этой войне. Чечня, год 1995» выражают давнюю и глубинную мысль народной России. В них диагноз и свидетельство: в XXI в., как и во времена позднего русского средневековья, власть в народном сознании отделена от самого дорогого, «сакрального» — от родной земли.

В этом ряду также не существует какого-либо завершающего текста. Кроме древнерусских воинских повестей в него входит повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир» и, например, сюжет о рядовом Евгении Родионове.

¹ В связи с изложенным напрашиваются как минимум два вопроса: есть ли основания заканчивать историю древнерусской литературы XVII в.? И адекватна ли в принципе концепция истории отечественной литературы, изложенная во множестве программ и учебников, если она игнорирует очевидное структурное единство тысячелетнего историко-литературного процесса?

Девятнадцатилетний солдат был убит 23 мая 1996 г. в чеченском плену за отказ снять крестик — отречься от христианской веры, перейти в ислам. Он не канонизирован, но к сегодняшнему дню сложился разветвленный культ воина-мученика Евгения (и соответствующий корпус различных текстов, в том числе и кинодокументальных). У пишущих о подвиге рядового на чеченской войне закономерно возникают ассоциации со «Сказанием об убиении в Орде князя Михаила Черниговского и боярина его Феодора» или же с подвигом солдата Фомы Данилова, описанным Ф.М. Достоевским. В романе «Братья Карамазовы» слуга Григорий заговорил за столом о том, что он узнал поутру в купеческой лавке: «об одном русском солдате, что тот, где-то далеко на границе, у азиятов, попав к ним в плен и будучи принуждаем ими под страхом мучительной и немедленной смерти отказаться от христианства и перейти в ислам, не согласился изменить своей вере и принял муки, дал содрать с себя кожу и умер, славя и хваля Христа, — о каковом подвиге и было напечатано как раз в полученной в тот день газете»¹. Пьяненький Федор Павлович сразу предлагает коммерческий проект: «такого солдата следовало бы произвести сейчас же во святые и снятую кожу его препроводить в какой-нибудь монастырь: “То-то народу повалит и денег”»². Этот разговор провоцирует «валаамову ослицу» Смердякова отказаться от крещения и Христова имени. Подвигу Фомы Данилова Ф.М. Достоевский посвятил и статью в «Дневнике писателя». Он делает в ней точнейшее заключение о взаимоотношениях просвещенной интеллигенции и народа. «Нет, господа, вряд ли мы так поступили бы!.. Тут именно: как бы портрет, как бы всецелое изображение народа русского... Я прямо полагаю, что *нам вовсе и нечему учить такой народ*»³. Эта великая мысль не была услышана большинством русской интеллигенции ни в XIX, ни в XX в., так и до сей поры.

Еще один типологический ряд образуют сюжеты о «злых» и «добрых» женах. Нет необходимости говорить, что потенциал его достройки очень значителен. Вероятно, наиболее интересной ста-

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1991. Т. 9. С. 144.

² Там же.

³ Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. СПб., 1995. Т. 14. С. 18.

ла бы цепочка глав об историческом становлении и результатах женской эмансипации и феминизма в литературе XIX—XXI вв.

Названные типологические ряды представляют по отношению друг к другу сходно-различные сюжетные подсистемы. Количество рядов может и должно быть увеличено. Для меня очевидной необходимостью является, например, рассмотрение феноменов юродства и странничества. (Повторюсь, что речь идет об архетипическом подходе, а не о каком-то ином.) Без них многое в «русском тексте» не поддается декодировке.

Процедура, с помощью которой выстраивается описанное типологическое направление, имеет *исключительно методологический характер*. Кроме психоаналитической теории К.Г. Юнга (психоанализ не исчерпывается фрейдистским подходом), а также реконструированных сюжетных моделей в методологический комплекс входят положения теории систем/сложных систем, типологической теории, структурализма, представления о тексте как интертексте. Таким образом, «структурализм» лишь один из объясняющих терминов. И если встает вопрос, как это все назвать, то смысловое поле, в котором приходится работать, явно не покрывается его семантикой. Вспоминается афоризм В.Б. Шкловского из «Теории прозы» (М., 1982): «Мы называли себя формалистами, называли и “опоязовцами”; структуралисты, кажется, сами крестили себя, назвавшись структуралистами». И еще: «Мы формалисты — это название случайное». Хотя, на мой взгляд, определение «структурализм» весьма репрезентативно.

Уже четверть века не умолкают разговоры о кризисе метода в литературоведении и в гуманитаристике в целом. Нередко тезисы на эту тему формулируются самым крайним образом. Именно так начинает свои рассуждения о методе А.Н. Андреев. «В последнее время в области теоретического литературоведения сложилась ситуация, когда исследователя просто не поймут, если он вдруг отважится заявить, что теория литературы вовсе не охвачена тотальным кризисом, а нормально функционирует как наука. Такое заявление людьми от науки будет воспринято, по меньшей мере, как несерьезное. В то же время откровенно дерзкой будет выглядеть попытка указать на позитивные моменты кризиса, которые могли бы хоть как-то сориентировать относительно возможного нового подхода к вечной проблеме.

Дело в том, что теоретики отдают себе отчет: тотальный кризис есть в первую очередь *кризис методологический*, а явления такого рода не преодолеваются наскоками энтузиастов. Помимо дерзости и “воли к методу” необходимы еще и объективные предпосылки — прорывы в ключевых областях гуманитарных наук (подготовленные, в свою очередь, продолжительным периодом накопления и систематизации информации), которые привели бы в концептуальное соответствие конгломерат принципиально не стыкующихся взглядов на личность, культуру, литературу.

Пока что состояние и характер нынешней теории литературы обусловлены непредвиденным исчезновением концепций, хоть сколько-нибудь обоснованно претендующих на универсальность»¹ (полужирным курсивом выделено в оригинале. — *В.В.*).

Формулировки очень сильные, но полагаю, что читатель поймет, если я скажу, что никак не могу разделить выраженного в них пафоса. (Хотя вполне разделяю мысль, что изложение теории литературоведения в соответствующих изданиях далеко не всегда находится на должном уровне, очень часто оно не охватывает даже давно имеющиеся в науке наработки. Но это рабочая проблема.) Занятость более чем интересным, совершенно конкретным, требующим применения строгой методологии исследованием, заставляет меня сожалеть, например, о катастрофической нехватке времени, об отсутствии финансирования, издательских трудностях и т.п. Проблему же метода я вижу в несколько иных аспектах и точно вне кризиса. Для читателей — а это прежде всего студенты, и с ними работа выстраивается очень предметно — эта проблема заключается в усвоении теоретических основ методологического комплекса, в обучении технологической пошаговости, использованию сюжетных моделей и пр. Я пытаюсь донести до них очень простую и ясную мысль: метод — *путь к новому знанию*, метод — *способ получения нового знания*. Уберите *путь*, не овладейте *способом* и никогда не получите нового, теоретико-методологического, глубинного знания о предмете, останетесь в кругу известных фактов и построений.

¹ Андреев А.Н. Методология литературоведения. Минск, 2003. С. 4. URL: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/208543.pdf> (дата обращения: 10.06.2013).

Преимущество настоящего подхода заключается в том, что знание, как и технологию его обретения мы получаем *в сжатом, концентрированном виде*. Это дает, в том числе, очень существенную экономию времени в процессе обучения. Отпадает необходимость в бесконечных аудиторных разборах текстов. А ими, действительно, можно заниматься сколь угодно долго. Цель в том, чтобы, освоив методологию, ученик встал на место учителя, перенял профессиональные компетенции, сам приобрел навыки исследователя. В условиях длительной реформы образования, которая в применении к гуманитарным дисциплинам (и не только к ним) свелась в основном к элементарному сокращению количества часов на их изучение, в этом видится выход. (Хотя сокращение достигло таких масштабов, что стало невозможно даже обучение технологиям, т.е. основе основ. И это предстает более чем проблемой.)

Что является предметом при архетипическом подходе к тексту? Как и прежде сам текст, его структура. Но это не полный ответ. Текст вторичен, это продукт. И от скрытой в нем архетипической структуры мы не можем не перейти, если такая возможность открывается, к другому предмету, не менее важному — к системе «внутренний человек», к наиболее таинственному в ней — «бессознательному». Именно оно первично, поскольку является основным порождающим механизмом. В связи с этим обратимся к размышлениям К.Г. Юнга. «Я предпочитаю термин “бессознательное”, хотя знаю, что могу с тем же успехом говорить “Бог” или “демон” <...> “мана” [психическая энергия], “демон” и “Бог” — синонимы “бессознательного”»; «Говоря о “Боге” как об “архетипе”, мы ничего не говорим о Его реальной природе, но допускаем, что “Бог” — нечто в нашей психической структуре, что было прежде сознания»¹. Определяя бессознательное как «единственный источник религиозного ощущения», ученый пишет: «При этом я никак не хочу сказать, что бессознательное тождественно Богу или может послужить ему заменой. Просто оно является средой, из которой возникают религиозные ощущения. Что же касается причины этих ощущений, то ответ на этот вопрос находится далеко за пределами человеческого знания»².

¹ Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Львов, 1998. С. 409, 422.

² Юнг К.Г. Избранное. Минск, 1998. С. 124.

Содержанием бессознательного являются 1) инстинкты, в первую очередь, биофизиологические программы, отвечающие за жизнедеятельность системы «человек», 2) архетипы, которые предстают как программы, отвечающие за то же самое, но, прежде всего, в психической сфере.

Бессознательное *порождает религиозные ощущения/представления, соответственно — все опыты религиозного, духовного жизнестроительства, при котором Бог, Его жизненный путь (жизнеописание) и учение — высший образ и образец, эталон для «богоподобного жития».*

В *практике христианства* бессознательная психическая деятельность определяется программой «imitatio Christi». Она формирует богоподобного человека, воспринимающего мироздание, себя и «другого» в нем через связь с Сыном Божиим.

Бессознательное *порождает и тексты*, описывающие жизнь такого человека: это «жития». Здесь мы возвращаемся на круги своя, поскольку «житие»-текст — предмет нашего (литературоведческого) исследования. Конечно, стоит довести мысль до конца: бессознательное в принципе порождает образы и истории/сюжеты, т.е. искусство. «Житие» здесь частный случай. Но при этом данная жанровая форма очень важна. Житийный сюжет — онтологическая единица. Ею меряется бытие человека от рождения до смерти, его фундаментальные цели и смыслы. В литературе нового времени она трансформируется в «сюжет-биографию» героя. Более ценной меры человеческого бытия мы в искусстве не найдем. Бытие не может выступать как безоценочное: оно так или иначе соотносимо с Добром и Злом. Архетипика показывает, что житие может быть сориентировано не только на Христа, но и на противоположный образец, на его антипода — Антихриста. Мысль, пожалуй, была бы тривиальной, если бы архетипика ни позволяла вскрыть работу механизма реализации такой установки и рассматривать ее по элементарным составляющим и их функциям, как под микроскопом. Выясняется, что менее всего мы понимаем, что такое зло, что это программа, и она является не только программой разрушения, но одновременно и саморазрушения/возмездия.

Для пользователя, впервые входящего в архетипическую систему, более чем непривычна и терминология, с которой она предлагает работать: «Бог и демон», «Христос и Антихрист», «Спаси-

тель», «искуситель», «дьявол/сатана», «блуд», «выблюдок», «бес», «черт», «нечистый», «злая/добрая жена», «прельщение», «путь истинный/ложный», «выбор», «возмездие» и т.п. Если учесть, что у российского читателя за плечами едва ли не вековая школа обучения атеистическим воззрениям и то, что «советский пединститут» — это абсолютная реальность сегодняшнего дня, то реакция запрограммирована. У меня имеется большой опыт наблюдения таких реакций. Когда студенту или же коллеге совсем не удается вникнуть в суть проблематики, остается только сожалеть и сожалеть больше, чем о коммуникативной неудаче — речь идет о постижении профессии. Выясняется, что ее предмет устроен совершенно не так, как кажется нашему поверхностному взгляду. Трудности постижения предмета в его глубинных измерениях ярко проявляются, например, в современных дискуссиях о так называемом религиозном литературоведении. Я согласен с И.А. Есауловым в том, что словосочетание «религиозное литературоведение» лишено содержания. Оно не имеет смысла. Литературоведение как наука не может в зависимости от позиции ученого быть специально «светским» или же «религиозным». Научный предмет имеет свой голос, он сам объясняет свою природу. Не считаться с открывающейся реальностью и проблемами, которая она ставит, значит, остановиться на пути познания. Архетипика не может предложить другой реальности и другой терминологии. И, конечно же, надо понимать, что означенные выше архетипические определения предстают как термины культуры и глубинного психоанализа, а не богословия. Было бы более чем странно, если бы автор взял на себя роль, лежащую за пределами его компетенции и статуса.

Исследуя архетипику, мы с очевидностью сталкиваемся с «матрицей христианской культуры». В нашем контексте справедливо ограничиться понятием «матрица русской культуры». Надо полагать, что большинству гуманитариев содержание термина представляется весьма туманным, а по этой причине сам термин — полемичным. Для иллюстрации к сказанному приведу цитату из интервью М.А. Кронгауза, выступившего в октябре текущего года с курсом лекций в Сибирском федеральном университете: «...я не верю, что есть единая душа народа. <...> Есть очень сложные конструкты, с которыми мы работаем и естественным образом их упрощаем. Собственно так ученые всегда и поступают: когда они

имеют дело с очень сложным явлением, они его упрощают. Вот недавно я участвовал в дискуссии, которую инициировал Александр Архангельский, о русской культурной матрице. Это все очень красивые слова, но что за этим стоит... Наверное, что-то стоит, но вот уловить, что именно — очень трудно. Мы можем говорить о каких-то точечных изменениях, о тенденциях, но пытаться объять все это одним красивым словом или придать этому некую цельность и статичность, по-моему, невозможно. Это очень сильное упрощение реальной ситуации»¹.

Бесспорно, наука нуждается в фактах и сущностях, стоящих за словами. Значение заявленного термина очень просто. «Матрица» — это «система элементов». Отмечу *одно из фундаментальных ее свойств*. Как всякая система *она не допускает субъективности*, определяет для «наблюдателя» объективную позицию — «вне». Наличие матрицы как механизма и предмета заставляет подтвердить давнюю мысль Ю.М. Лотмана о том, что литературоведение не может, а должно быть точной наукой, при этом с очевидностью наукой очень сложной². Матрица культуры, прежде всего, требует познания ее языка — составляющих ее элементов и их связей, законов ее устройства и функционирования. Следует особо оговорить обучающую роль системы. Мы видим, что природа текстов типологического ряда демонстрирует строгую самоорганизацию. Познание этой самоорганизации есть, собственно говоря, самообучение. В данном случае я бы счел уместной параллель с любой таблицей элементов: изучение устройства и функционирования основной матричной модели (части) позволяет логически, пошагово продвигаться в понимании того, как устроено и функционирует матричное пространство в целом. При встрече с новым, не включенным в него объектом, имеющим аналогичную природу, он легко опознается, декодируется и встраивается в ряд. Такая деятельность нисколько не отнимает у кого бы то ни было возможности высказывать личные точки зрения и мнения. Тем более что гуманитарии привыкли и приучены их выражать и часто придавать

¹ Электронное будущее языка // Сибирский форум. Интеллектуальный диалог. Октябрь 2013. С. 8.

² См.: Лотман Ю.М. Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 90–100.

им самостоятельное значение. Но в данной ситуации, как и во всех подобных, сначала познание, а потом заключение.

Матрица не догма, а знание. У него есть определенные характеристики. Кроме того, что это знание глубинно-психоаналитическое, формально-логическое, полученное с применением сложного методологического аппарата, оно, что предельно важно, является верифицируемым. Мы имеем дело с архетипикой, т.е. повторением, воспроизведением, циклами-тождествами — вариантами, трансформациями одной и той же структуры. Матрица более тысячи лет «печатает» тексты — исторические (служащие источником для построения курсов по «Истории России») и литературные как тексты-тождества. Обнаружение данного факта и есть верификация. В итоге мы отчетливо видим, что открывающийся нам предмет — это глобальная цитата, интертекст и гипертекст/система цитат и ссылок. Каждое произведение, входящее в типологический ряд, вне зависимости от времени написания и авторской принадлежности потенциально выступает по отношению к любому другому произведению этого же ряда в качестве декодера: оно способно толковать, расширять и дополнять его смыслы¹.

В том, что матрица являет механизм повторения как трансформации, т.е. прибавления нового за счет утраты чего-то вчерашнего, очевиден всеобщий закон эволюции.

Если мир устроен как текст, то и текст устроен как мир. Расщепив термин «текст», мы получим другой — «информация». С этой позиции Мир (Вселенная) есть текст, т.е. поток информации, который развивается (движется во времени) как постоянно трансформирующаяся цитата. Трансформация — способ, путь и закон существования жизни как бесконечного текста. Каждое новое утро цитирует вчерашнее утро и все те, что были за миллиарды лет существования планеты Земля. Человек — это интертекст, на генетическом уровне процитированный папой и мамой 50 на 50. В его генетическом коде кроются и цитаты всех поколений рода, в конечном итоге — вся история человечества от начальной, неизвестной науке точки. Жизнь как цитата сегодняшнего дня хранит в себе память обо всем, процитированном в прошлом.

¹ Об этом см.: Васильев В.К. Повесть И.С. Тургенева «Несчастливая» в архетипическом контексте. С. 94—101.

Литература — частный случай проявления этой глобальной цитации, на каждом новом этапе она равно хранит в себе все тексты прошлого. Таким образом, общенаучное значение термина «интертекст» можно вслед за Р. Бартом выразить формулами: «любой текст — это интертекст», «нет текстов, кроме интертекстов». Литература — цитата, таящая, прежде всего, ментальный код. *Отсюда преимущественное, даже абсолютное значение литературного текста как памяти, как источника для построения ментальной истории.* (Ни один источник не хранит таких объемов репрезентативной информации). Эта история будет структурно-типологической/формально-логической историей литературы. По природе своей она никогда не сможет стать учебником, заказанным «партией и правительством». Причина вполне прозрачна: тексты для чтения и аналитического размышления подбирать и интерпретировать будут не ее авторы, а автономная система. Представляется, что ее возможностям не сможет противостоять ни один заказ и что она перекроет любые цели, кроме своих собственных. А это, прежде всего, достраивание по принципу самоорганизации. Данная система способна переформатировать программы средней и высшей школы. И как показывает практика, именно такая история литературы позволяет оптимальным образом решить вопрос об идентичности — ее утрате или же новых возможностях.

В литературе самым простым примером интертекста является прямо указанная автором цитата, самым сложным — цитата бессознательная. В последнем случае не ясны ее объем и границы, и вполне естественно, что о «ситуации интертекстуальности», т.е. цитировании, не догадываются ни автор, ни читатель, а на определенном этапе и исследователь. Тексты типологического ряда соотносятся друг с другом как интертексты — бессознательные цитаты. Более чем неожиданно приходится убеждаться, например, в том, что такими цитатами являются романы «Война и мир» или «Братья Карамазовы», ведь есть предшествующие им тексты, имеющие аналогичную структуру.

Перестает ли литература при таком подходе быть литературой, а литературоведение привычной нам научной дисциплиной? Может быть, все трансформируется в форму психоанализа, размывается в междисциплинарном поле «культурологии», а, точнее

сказать, «культурной антропологии»? Нет. Судьба литературного текста заключается в том, что рано или поздно он должен стать предметом глубинного психоанализа по той причине, что он архетипичен, т.е. по природе своей психоаналитичен.

Предметом психоанализа с момента становления его как научной дисциплины был текст, и не только продуцируемый пациентом, но и мифологический, религиозный или литературный¹. Работа с ним врача, поиск ключей и декодирующих его механизмов — прямой аналог работе гуманитария. Деятельность в психоаналитической клинике посвящена созданию и анализу текстов, выстраиванию коммуникации по стандартной схеме (если изображать ее несколько упрощенно): адресант-пациент → сообщение → адресат-психоаналитик. В «литературной лаборатории» первоначально психоаналитиком является писатель. Его задача — анализ эпохи и «пациентов»: типов-характеров, голосов современников, глубинных конфликтов личности, существенных социальных конфликтов в их фактологии и ментальном преломлении. Независимо от того, насколько автор-адресант может осознавать такую задачу и на какие культурные образцы-посредники он ориентируется, на выходе мы получаем синтетический текст/сообщение, содержащее диагноз, клиническую картину. Однако понять значение сообщения очень сложно, по той причине, что оно закодировано целой системой культурно-психологических кодов. Текст воспринимается на уровне поверхностных смыслов, диагноз плохо осознается. (В данной ситуации ясно проявляется наличие оппозиции: «поверхностное», «обычное» — «глубинное», «психоаналитическое» чтение.) «Обыкновенный читатель» как адресат в принципе находится вне данной проблематики. Следующей ключевой фигурой в «литературной лаборатории» является адресат-исследователь. У него и тот же, и несколько иной предмет — непосредственно писательский текст, он ставит другие, схожие и несхожие с писателем задачи, главное же то, что у него другие средства анализа: не только интуитивное, бессознательное проникновение в сущность предмета, но и важнейший научный инструментарий — методология. Если его

¹ См., например: Смирнов И.П. Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 11.

интересуют самые сложные коды сообщения — архетипические, задача превращения их в декодеры, то он претендует на то, чтобы реализовать себя в качестве психоаналитика. Однако необходимы условия (!) для того, чтобы такая претензия возникла: должны появиться четкие представления о существовании архетипов и их функциях, приемы, которые позволяют их описать, а затем применить в качестве декодирующих моделей. Условия понятны — становление наук о духе, их развитие, формирование сложного и тонкого методологического аппарата, аналитических технологий. И когда мы наконец получаем первые весомые результаты, то они заставляют нас изменить свои прежние представления о литературном тексте и творчестве, о значимости того и другого. Литература — это художественно-научное (в образах и сюжетах) исследование системы «внутренний человек» в ее связях с миром. Налицо антропологический сдвиг при таком подходе. Престиж и статус литературного текста резко возрастают, поскольку вершинные произведения по аналитической глубине и строгости, степени синтеза превосходят исследования собственно научные. Мы видим в тексте ранее невидимую реальность, имеем аппарат, который позволяет точно «перевести» ее в научный дискурс. Таким образом, открывается и новая статусность дисциплины «литературоведение». Ее предмет и методология способны выявить и описать «духовную историческую эволюцию человечества». Память о ней хранится в тексте, писатель действительно предстает человеком, голосом которого говорят нации и эпохи, миллионы его современников. Ср. К.Г. Юнг о возникновении «архетипической ситуации»: «В такие моменты мы больше не индивидуальности, но племя; голос всего человечества звучит в нас»¹. Или: «Воздействие архетипа... сильно потому, что в нем говорит голос более мощный, чем наш собственный. Кто бы ни говорил в первобытном образе, он говорит тысячью голосов»². Гораздо лучше цитируемый фрагмент переведен С.С. Аверинцевым: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и

¹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 27.

² Там же. С. 27–28.

преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...»¹.

Определяя «мирообраз», укорененный преимущественно в бессознательном, матрица задает исходную позицию, с которой писатель осуществляет творческое миромоделирование. Матрица определяет и его диапазон — своего рода рамки художественной картины. Очень наглядно проблему иллюстрирует Л.Н. Толстой в романе «Война и мир». Всего лишь две строки понадобились ему для того, чтобы вручить читателям ключ/декодер к роману-эпопее, населенному сотнями персонажей: «Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды»². Писатель-психоаналитик представил меру, которой он выверяет *поступки и внутренний мир* героев романа, шкалу, на которой он размещает каждого из них. На ее вершине — Христос и персонажи, уподобленные ему — бесспорно, Платон Каратаев и Кутузов. Внизу — Антихрист, персонифицированный в образе Наполеона³ и, в частности, в образах членов семейства Курагиных.

Матрица — «инструментарий», образец и средство, создания макро- и микрокосма текста. Она — та мера/шкала, в которую потенциально укладывается весь диапазон «национальной картины мира» — от верхней до нижней границы. (Диапазон изображения требует соответствующего ему диапазона восприятия — таково условие адекватной коммуникации между автором и читателем. История литературоведения показывает, что такая адекватность в силу разных причин труднодостижима.) Она имеет автономную (К.Г. Юнг), внеличностную, божественную, санкцию и в этом смысле объективирована — «дана нам Христом». Объективация, как мы видим, проявляется не только в том, что текст создан и отделен от автора-носителя (переведен на другой носитель, консервирующий, превращающий его в памятник), но и в том, что он создан определенным, клишированным, образом. Националь-

¹ Аверинцев С.С. Архетипы. С. 110.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 12: Война и мир. Т. 4. М.; Л., 1940. С. 165.

³ В то, что Наполеон Антихрист, «враг рода человеческого», верит Анна Павловна Шерер, масоны, Пьер, богучаровские крестьяне, об этом расходятся «народные слухи» и «толки» и пр.

ный классический текст в момент своего создания смоделирован сюжетом-архетипом о Христе и Антихристе. Архетип передает ему свою природу «кристаллической решетки» (К. Юнг). С этим мы и сталкиваемся, в частности, на примере произведений Л.Н. Толстого. Здесь важно отметить одну из определяющих особенностей поэтики автора. Писатель, исследователь мироздания и одновременно создатель его романной копии, постоянно подчеркивает его точное, механистическое, устройство. (Эта тема требует специального рассмотрения.) Ту же математико-механическую природу мы обнаруживаем и в описании духовной жизни толстовских героев. «Дух войска — есть множитель на массу, дающий произведение силы. Определить и выразить значение духа войска, этого неизвестного множителя, есть задача науки»¹. Именно точное решение этой и аналогичных задач предлагает читателям исследователь Л.Н. Толстой.

Архетипическая, тексто-/миромоделирующая природа объективации предельно ясно выражена автором и эпиграфом к роману «Анна Каренина»: «Мне отмщение, и Аз воздам». Через несколько десятилетий (3 декабря 1909 г.) Л.Н. Толстой записал в дневнике о той же шкале в применении к тайнам (технологии) творческого процесса: «Чтобы быть художником слова, надо, чтоб было свойственно высоко подниматься душою и низко падать. Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении, жить жизнью людей², стоящих на разных ступенях»³. Признание ценно тем, что Л.Н. Толстой ясно открывает суть «матричного», художественного метода: предмет его интереса — душа, «внутренний человек», поднимающийся или падающей на ступенях лестницы добра и зла, «хорошего и дурного».

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). Т. 12: Война и мир. Т. 4. С. 122.

² Ср.: Толстой «постигает их [живых существ] не извне, а изнутри, потому что он делается ими, потому что они — это он. Он отождествляет себя с каждым из действующих лиц, он живет в них» (Роллан Р. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 2. М., 1958. С. 95).

³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). Т. 57: Дневники и записные книжки, 1909. М.; Л., 1952. С. 181.

Из той же меры/шкалы в своем миромоделировании исходит Ф.М. Достоевский. Она представлена, в частности, в разговоре Алеши и Дмитрия Карамазовых. Дмитрий рассказывает брату «анекдоты» о себе — о своей любви к «низости», «грязи» и «дряни». Слушая Дмитрия, Алеша краснеет, потому что чувствует в себе ту же карамазовскую природу. Его слова устанавливают тождество между ним и братом: «Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что *я то же самое что и ты*». Далее Алеша говорит о ступенях греха, по которым — он предчувствует — и ему в жизни предстоит пройти: «*Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой*. Я так смотрю на это дело, но это все одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю»¹.

«Концепция человека» ярко раскрыта Ф.М. Достоевским и в предшествующих рассуждениях Дмитрия о красоте — «идеале Мадонны» и «идеале Содомском», о том, что «дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей». «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»². Это рассуждение «о широте» есть рассуждение о пределах/диапазоне матрицы; пределы широки: дьявол и Бог — это слишком много для человека, по мнению Дмитрия, это испытание, которое тяжело вынести. «Сузить» — избавиться от мучительного выбора, свести к чему-либо одному.

Л.Н. Толстой заявляет, что описывает мир не со своей точки зрения, а с позиции Христа, *внеличностных, божественных законов*, по которым устроен мир и строятся человеческие судьбы. Показательна его поздняя запись (16 июля 1901 г.) в дневнике: «Для того чтобы быть услышанным людьми, надо говорить с Голгофы...»³. Та же позиция — «с Голгофы» — обнаруживается у Ф.М. Достоевского. Структурное пространство упомянутого романа «Братья Карамазовы», как было отмечено ранее, моделируется архетипом Христа и Антихриста. Ф.М. Достоевский вполне мог бы предпослать своему роману тот же эпитаф, что и Л.Н. Толстой:

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Т. 9. С. 124.

² Там же. С. 123.

³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 54: Дневники, записные книжки и отдельные записки, 1900—1903. М.; Л., 1935. С. 104.

«Мне отмщение, и Аз воздам», поскольку судьба его героев с очевидностью подчинена тем же божественным законам¹, основана на той же миромоделирующей системе.

Позиция Христа и позиция писателя совпадают как в культуре эпохи Киевской Руси, так и у Ф.М. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и других авторов золотого, классического века. Как мы видим, во всех случаях создается не просто исторический или литературный *авторский* текст, а текст совершенно определенным, матричным образом структурированный, в этом смысле он предстает еще и как *внеличностный*. Писатель же при работе над его созданием воспринимает себя как посредника между Богом и читателями, а свой труд как служение Всевышнему. Это типично для средневековой книжной практики. В новой же литературе очень ярко проявилось, например, в творческом сознании Н.В. Гоголя при работе над поэмой «Мертвые души». Писатель отчетливо осознал жизнестроительную функцию литературного творчества, его внелитературность, слиянность с жизнью духа. Отсюда внесение в текст «Ревизора» и «Мертвых душ» конструктивных элементов, разрушающих границу между сценой и зрительным залом, текстом и читателем, установка на преображающую силу своих сочинений и переход к прямой проповеди.

Н.В. Гоголь прав. Действительно, одна из основных функций матрицы — классифицирующая. Он испытал это на себе. Психодиагностика как процедура имеет отношение не только к пациенту, но и к врачу. А в нашем случае — и к тексту/героям писателя, и к нему

¹ По этой причине я не вижу возможности встать на позицию М.М. Бахтина при формулировке им теории «полифонического» романа, противопоставленного роману «монологическому». Миромоделирующая позиция (и в этом смысле «точка зрения», «голос» автора) у Ф.М. Достоевского отнюдь не уравнены с позициями и голосами персонажей. Конечно, романы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского сходно-различны. И различие — весьма интересный предмет для исследования. Несмотря на то, что в приведенных цитатах Л.Н. Толстой заявляет миромоделирующую позицию от первого лица, а Ф.М. Достоевский формулирует ее через одного из героев, *сходство* в моделировании сличного «голоса» автора иллюзорно. См. докторскую диссертацию Л.С. Конкиной «Концепция романа в историко-литературных трудах М.М. Бахтина» (Саранск, 2004.)

самому. Судьбу Гоголя изменила работа над сюжетом о Чичикове. Логика ясна: внутри тех же проблем оказывается и аналитик-читатель текста. К.Г. Юнг писал о могущественной энергии архетипа. Она связана с соответствующими образами и психологемами¹. Читатель, воспитанный в христианской традиции, может обнаружить свое место на «ступенях» между Христом и Антихристом, добром и злом. Семантически сверхнагруженные психологемы — это элементы нашей ментальной структуры. Психоанализ, произведенный над собой (а он при усвоении архетипики совершается еще и помимо воли, автоматически), способен дать очень много информации каждому из нас, достаточно отчетливо выявить наши глубинные психологические проблемы.

Таким образом, постоянные и переменные (В.Я. Пропп) «русского текста» — это не только матричные элементы, с одной стороны, и литературные герои, историческая эпоха, дух времени — с другой, но еще и наши психологемы, и каждый из нас. Литературный текст открыт в живую жизнь, никогда не разрывает с ней связи.

В описанной аналитической системе понятие «жанр» имеет достаточно ограниченное значение (система выделяет, прежде всего, жанр «жития»), но над ним доминирует понятие «сюжет-жизнеописание». Над понятием «сюжет» доминирует термин «картина мира» (и аналогичные). Он отменяет жанровые предпочтения, предполагает реализацию синтетического подхода к творчеству художника, анализ его сочинений как единого цикла. Поскольку система бинарна, то стандартной для автора является типизация, представляющая антиномичные «сюжеты-биографии». Система предписывает методологическое правило: необходимость реконструкции текста-жизнеописания автора, соотнесения его в качестве декодера с его литературными сочинениями, поскольку без данной процедуры, как минимум, многие смыслы в них остаются недоступными. Это очевидно на бесконечном множестве примеров. Тексты-автобиографии просто не позволяют игнорировать проблему. Но так обстоит, например, и с «гоголевским сюжетом», в котором судьбы писателя и его героев переплетаются в одно целое, и в этих переплетениях кроется разгадка «странностей» Н.В. Гоголя, самой его смерти.

¹ Назову так архетипические, матричные мотивы.

Модное сегодня «субъективное литературоведение» предстает в отношении к архетипическому как достижение более чем сомнительной ценности. Матричные модели русской культуры нуждаются в дальнейшем исследовании, в том числе, в сравнении их с подобными же конструктами других культур, а не в «нарциссической филологии» (М.Л. Гаспаров) с ее приматом «творчески-произвольного» истолкования. Для решения указанной компаративистской задачи необходимо реконструировать матрицы типов культур, сформированных мировыми религиями. Гипотеза заключается в том, что именно центральный религиозный сюжет культуры содержит в себе систему элементов, функционирующих как матрица культуры. (Для христианской культуры — это не гипотеза, а факт.) Трудно сомневаться, что работа в этом направлении будет когда-то проделана, и она позволит получить уникальное знание о духовной истории человечества.

*Екатерина Шевчугова
(Красноярск)*

Художественно-эстетическая рефлексия в письмах И.А. Гончарова к литераторам

Эго-документы и, в особенности, письма являются важным слагаемым в осмыслении творчества и личности автора, выступая, с одной стороны, как комментарий к его текстам, с другой, — как памятник эпохи. Эпистолярное наследие И.А. Гончарова до сих пор не получило всестороннего научного освещения. Во многом это обусловлено тем, что значительная часть его переписки остается неопубликованной. Тем более существенно наблюдение В.А. Недзвецкого, отметившего, что «неизменная приверженность к эпистолярной форме, постоянная потребность в обращении к ней отличают Гончарова даже среди современных ему мастеров слова и отнюдь не объясняются только той ролью, которую играли письма в жизни людей XIX в. Подлинные причины этого феномена коренятся... в своеобразии его личности»¹. Письма позволяют приблизиться к пониманию субъективного авторского взгляда на окружающее, его творческой психологии. При этом, как отмечает другой исследователь, «при оценке значимости материала такого типа следует учитывать и возможное желание автора писем “спрятаться” и из-за письма-“ширмы” показаться “лучше и внушительнее”. “Намеренная рисовка” также информативна, в ней проявляются личность, ее изначальные эстетические и иные предпочтения»².

Проблемы писательства часто становятся предметом обсуждения в диалогах Гончарова и адресатов его писем. В сущности, вся

¹ Недзвецкий В.А. Эпистолярный жанр в творчестве и жизни Гончарова // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. (Лит. наследство. Т. 102.) С. 327. Проблема влияния личности писателя на его творчество посвящена наша работа: Пинженина (Шевчугова) Е.И. Автор и герой в художественном мире И.А. Гончарова (структура текста и типология характеров): дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2011.

² Ким Д.С. Творческая личность писателя в эпистолярном наследии (на материале Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и М.М. Зощенко): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. С. 3.

жизнь автора вращается вокруг литературы. Действительно, среди его корреспондентов много собратьев по перу, с которыми он делится планами романов, обсуждает процесс творческой обработки произведений¹. Многие письма посвящены анализу художественных текстов других авторов. Судя по отзывам литераторов, в большинстве случаев это отклики справедливые, профессиональные, равнодушные. Некоторые эпистолярные высказывания касаются теоретических вопросов литературы и критики (хотя Гончаров утверждает, что теория последних пока не сложилась), много рассуждает он о миссии поэта и писателя; об эстетических, издательских, творческих проблемах, с которыми сталкивается; о месте литературы в общественной жизни. Осмысление указанных вопросов в переписке автора и будет предметом нашего исследования. Заметим, что понятие «литератор», использованное в заглавии, — это и самоидентификация И.А. Гончарова, и обращение к его окружению: редакторам и издателям, писателям, а также писателям-любителям (например, Евг.П. Майковой или переводчице и переписчице его тетрадей С.А. Никитенко и др.).

Е.А. Краснощекова полагает, что основной смысл эпистолярного диалога Гончарова с писателями (И.С. Тургеневым, В.П. Боткиным, Ф.И. Тютчевым, А.К. Толстым) — исследование личности и натуры художника, использованное им впоследствии при создании образа Райского². В.А. Недзвецкий считает, что письма были для автора средством единения с духовно близкими ему людьми³. Но второе мнение не исключает первого. При этом характерно, что письма Гончарова к родным или «нелитературным приятелям», как полагает Е.А. Краснощекова, гораздо менее интересны, они

¹ На важности эго-документов для характеристики процесса писательского труда настаивает Г.В. Краснов: «Мемуарная литература остается важным источником для познания творческого процесса конкретного лица, особенно его художественного труда и вдохновения». См.: Краснов Г.В. Мемуары как источник изучения психологии творчества // Психология процесса художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 93.

² Краснощекова Е.А. Письма // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 8. С. 512.

³ Недзвецкий В.А. Эпистолярный жанр в творчестве и жизни Гончарова. С. 331.

невывразительны, полны бытовых подробностей¹. Вероятно, для откровенного эпистолярного разговора о том, что писателю было дорого и важно, все же нужен был соответствующий, равнодушный корреспондент, имеющий непосредственное отношение к литературе.

Интересны высказывания автора в адрес литераторов. Так, в письме С.А. Никитенко за 1860 г. (8/20 июня) он говорит, что современные писатели не стремятся к прекрасному, к самосовершенствованию, к благу, а добиваются громкого имени агитатора, передового человека, что они чиновники от литературы и хотят «упиться фальшивым и непрочным, но на минуту одуряющим рукоплесканием, быть идолом минуты»². Гончаров подчеркивает утилитарность творческих практик, из которых уходит поэзия, фантазия, остается целесообразность. В.А. Недзвецкий связывает отношение писателя к окружающей действительности с понятиями прозы и однообразия: это «своего рода эпитафия Гончарова к русской и мировой действительности 40–60-х годов, а вместе с тем одно из опорных слов поэтики писателя»³. Наиболее высокую оценку получает, конечно, А.С. Пушкин, которого автор называет своим идолом (sic!) и не изменяет ему на протяжении всей жизни. «Настоящим львом литературы» писатель именует Льва Толстого (это уже из поздних пристрастий, в письме от 10/22 февраля 1868 г. по поводу выхода в свет романа «Война и мир») (324).

Сложные взаимоотношения, профессиональные и личные, как известно, связывали Гончарова и И.С. Тургенева. В письме от 11 ноября 1870 г. С.А. Толстой (супруге А.К. Толстого) говорится, что в «Степном короле Лире» и в «Записках охотника» Иван Сергеевич — творец, истинный художник, поскольку пишет с натуры, а в повестях (так писатель называет «Дворянское гнездо», «Нака-

¹ Об этом см.: Краснощекова Е.А. Письма. С. 514.

² Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 8. С. 287. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках. Двойная датировка писем используется в случае цитирования документа, написанного во время пребывания автора в Европе.

³ Недзвецкий В.А. «Все так обыкновенно...» (Концепция современности у И.А. Гончарова) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 2. С. 99.

нуне», «Отцы и дети» и др. крупные произведения Тургенева) он сочиняет (385).

Примечательны поздние письма П.Г. Ганзену, датскому переводчику, интересовавшемуся, кого из писателей русских стоит переводить на датский язык, которые дают представление о симпатиях зрелого автора. Так, он считает неоцененными пьесы-шедевры Алексея Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и «Федор Иоаннович» (467). Льва Толстого снова называет настоящим творцом и великим художником, а Достоевского — более психологом и патологом, поскольку художественность у него на втором плане; о Тургеневе говорит, что тот блестящ, но не глубок (467).

Отметим гончаровскую характеристику современной ему литературной ситуации. Тем более что перед его взглядом сменилась не одна эпоха. Так, в письме от 25 октября — 6 ноября 1847 г. Ю.Д. Ефремовой читаем: «На вопрос Ваш, что делается в литературном мире — ответ немудреный, т.е. все то же: капля меду и бочка дегтю» (191). Также писатель отмечает господство отрицательного направления в обществе и художественном творчестве (начиная с Белинского и Гоголя) (319). Спустя почти 20 лет, 15/29 сентября 1866 г., И.С. Тургеневу, имея в виду его роман, а также драмы А.К. Толстого и А.Н. Островского, сообщает, что «утлая литературная ладья принесет достойный груз, а не балласт журнальный и не социальные, не принимающиеся на нашей почве и всем надоевшие тенденции» (321). 7/19 мая 1868 г. Гончаров снова пишет М.М. Стасюлевичу, что литературе и журналу нужно что-то свежее при нынешнем застое (326). Как видим, он регулярно констатирует дефицит настоящей, серьезной литературы, хотя знаковых текстов и не может быть много.

23 января 1872 г. в письме Н.Д. Хвоцинской-Зайончковской автор сетует: «В современной разноголосице мнений, понятий и споров об искусстве и вообще о литературе <...> трудно разобрать, кто *за* что и *против* (курсив И.А. Гончарова. — *Е.Ш.*) чего, следовательно трудно и отличить единомышленников от противников» (392). В письмах зрелого писателя (например, от 12 марта 1878 г.) обозначена смена литературной эпохи: изменилось литературное направление, вкус, требования (460). Гончаров продолжает: молодые поколения «требуют от искусства исключительно служения только злбам дня, другие вовсе отворачиваются от искусства, на-

зывая это “забавою барства”, и стремятся к утилитарным целям» (465). Пишет он и о потере интереса к сочинениям прежних авторов, не имеющих тенденциозных целей, а верных художественным идеалам. Теряют значение в глазах нового поколения звезды такой величины, как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, которых молодые поколения вовсе не читают (465). Эти высказывания писателя 1880-х годов, спустя полтора столетия, оказываются весьма современны. Вероятно, это очередное подтверждение того, что история, в том числе и история литературы, движется по спирали (А. Блок).

Ряд писем Гончарова посвящен вопросам критики, в которой образцами он всегда считал В.Г. Белинского и Н.А. Добролюбова. В апреле 1869 г. автор «Обломова» писал Ек.П. Майковой, что после них эстетические раздражения журналистов подчинились другим стремлениям, например, у Писарева головная критика (351) уже превратилась в ремесло. В том же году писатель жалуется М.М. Стасюлевичу, что молодые критики подражают манере Белинского, но «манера Белинского возможна только была при его огромном таланте» и нужна была, чтобы посшибать с места фальшивые или бездарные литературные авторитеты (типа Греча, Булгарина, Кукольника), «чтобы лучи истины и чистого вкуса могли пробиться сквозь толщу всякой грубости понятий и нравов» (373). Отношение Гончарова к Белинскому было трепетным всегда, что подтверждается тем, с каким рвением в статьях и письмах он защищал память критика от обрушившихся на него нападков¹. В 1880-е годы писатель констатирует, что в это время отсутствует эстетическая критика, «отвлекаемая к другим, более важным вопросам и требованиям времени» (462).

Гончаров рефлексировал по поводу своего места в литературе. В письме И.С. Тургеневу встречаем программное высказывание писателя: «я откровенно люблю литературу, и если бывал чем счастлив в жизни, так это своим призванием» (262). Рассказывая о пути в большую литературу, писатель попутно дает существенную характеристику положения литератора в 30–40-е годы XIX в.: «я

¹ См. нашу главу в коллективной монографии: Шевчугова Е.И. Автор, герой, читатель в литературной критике И.А. Гончарова // Универсалии культуры. Вып. IV. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики: монография. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2012. С. 138–149.

долго (еще 5—6 лет назад) не видел в этом своего призвания и не сознавал обязанности за собой; и как в нашем обществе, при наших обстоятельствах, было сознавать и стремиться к тому, что в смысле серьезной цели никогда не существовало? У нас литератор не был растением, рождающимся на общественной почве, из общественных потребностей; это было какое-то одинокое, отдельное, случайное растение, роскошь, а отнюдь не потребность, и притом роскошь, признававшаяся долго вредной. <...> Его топтали, давили, истребляли — и он почти всегда был контрабандой. Только со времени Гоголя начали видеть в писателе-художнике что-то серьезное, нужное и важное» (286). В последующих письмах Гончаров всегда понимает писательство как призвание, долг (например, от 6/18 июня 1868 г. М.М. Стасюлевичу).

Интересным выглядит одно из финальных высказываний писателя в письме Ганзену в ответ на его предложение перевести произведения на европейские языки: «я никогда не добивался всесветной, европейской известности, считая, что на эту известность надо иметь и обширные, всесветные права, как такие орлы, как Диккенс, Теккерей, Ж. Занд, Гюго и другие. А явиться какой-нибудь мелочью и затеряться в океане европейской литературы мне никогда не казалось лестным, оттого я и довольствовался тем успехом, какой приобрел у себя дома» (464). Писатель считает себя «слишком русским» и ставит в этом смысле себя в один ряд с Гоголем, Островским как исключительно «тесно-национальными» живописцами быта и нравов русских.

Некоторые письма открывают представления Гончарова о творческом процессе. Одна из основных идей заключается в том, что «творчество — своего рода эпикуреизм; наслаждения искусства суть тоже чувственные наслаждения <...> творчество — это высшее раздражение нервной системы, охмеление мозга и напряженное состояние всего организма» (287). Другая мысль автора, высказанная в письме С.А. Никитенко 28 июня/10 июля 1860 г., сформулирована так: «хорошего нельзя выдумать и сочинять: оно приходит как-то нечаянно, само» (296). В том же письме автор жалуется, что этого нечаянного, т.е. поэзии, нет в его работе над образом Райского (296). Именно живая жизнь, фантазия и поэзия являются, по Гончарову, главными составляющими художественного произведения. При этом художник не должен слепо поддаваться

эмоциям. Так, писатель упрекает Ф.М. Достоевского в том, что тот один из своих образов рисовал не *sine ira*, следовательно, «художник уступил место публицисту» (408).

Еще одна мысль связана с самодостаточностью художественного образа: «Произведение искусства — не есть ни защитительная, ни обвинительная речь и не математическое доказательство. Оно не обвиняет, не оправдывает и не доказывает, а изображает. И если образ верен, он что-нибудь сам собою и докажет, если не верен — то он не художественное произведение» (353). Другим лейтмотивом писем Гончарова становятся размышления о художественном типе¹: «Меня иногда пугает, что у меня нет ни одного типа, а все идеалы: годится ли это? Между тем для выражения моей идеи мне типов не нужно. <...> Или, наконец, надобен огромный, гоголевский талант, чтоб овладеть и тем и другим» (из письма И.И. Лъховскому 2/14 августа 1847 г.) (244). С Достоевским писатель делится: «Тип <...> с той поры становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был замечен* (курсив И.А. Гончарова. — *Е.Ш.*) и, пригляделся и стал всем знаком»; называет тип явлением коренным, надолго устанавливающимся и образующим иногда ряд поколений (409—410).

Из гончаровского эпистолярия можно вычленить несколько интересных высказываний о том, каким должен быть писатель. Так, молодому автору, своему воспитаннику, А.Н. Майкову, разбирая его стихотворения из книги «Очерки Рима», Гончаров советует, что поэт должен быть, во-первых, живописующий, во-вторых, чувствующий, в-третьих, сатирический, «мыслящий, ополчившийся умом и желчию на уклонения современного общества от пути здравого смысла и неиспорченного чувства» (189). Сравним со строками из письма Я.П. Полонскому: «С авторами это часто бывает, т.е. что, будучи иногда тонкими и верными критиками чужих трудов, они не знают, что думать о себе! Это я говорю про даровитых людей: бездарные скромностью и сомнениями насчет себя не страдают и почти всегда довольны собой — и это собственное довольство и есть некоторое вознаграждение им за бездарность» (447).

¹ См.: Криволапов В.Н. «Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 2000.

Свои представления складываются у Гончарова о читателях. Их он делит на читающую чернь и порядочных людей. Настоящему писателю важен успех в среде последних, при том что их, конечно, меньшинство (письмо В.Г. Белинскому и И.С. Тургеневу от 24 июня 1847 г.) (189). Роль читателя оказывается крайне важной: «а читатель на что? Разве он олух какой-нибудь, что воображением не сумеет по данной автором идее дополнить остальное?» (244). И продолжает: «Печорины, Онегины, Бельтовы не досказаны до мелочей. Досказал до конца Сервантес, но зато местами скучновато, Достоевский тоже досказывает до крайней степени».

Сохранилось несколько трогательных писем 75-летнего Гончарова ко Льву Толстому. Писатель констатирует появление новых групп читателей (письмо от 2 августа 1887 г.). Во-первых, «вся Европа», во-вторых, простой русский народ. По мнению автора, именно эти читатели открывают для себя Толстого. Первым он приписывает верную и беспристрастную критику и оценку достоинств Толстого как художника, в способностях вторых отчасти сомневается (479). Гончаров настаивает, что нельзя забывать образованный круг читателей: «Вы сами пожалели бы, если б Микель-Анджело бросил строить храм и стал бы *только* (курсив И.А. Гончарова. — *Е.Ш.*) строить крестьянские избы, которые могли бы строить и другие» (481).

Итак, письма Гончарова литераторам из отдельных штрихов и высказываний создают картину творческой жизни общества на протяжении значительного периода: с 1840-х годов, когда писатель вступил в литературу, до конца 1880-х годов. Методы и направления сменяют друг друга, однако ключевые идеи остаются для И.А. Гончарова неизменными: писательство есть долг, но и величайшее наслаждение; поиск высоких идеалов в процессе художественного творчества важнее, чем следование моде и общественному заказу, пользе; поэт и критик должны равно опираться на мысль и чувство, при этом уметь сладить с напором фантазии; роль читателя принципиально важна: он во многом соратник писателя, в то время как последний не обязан договаривать образ до абсолютной ясности. Высоко оценивая творчество коллег по писательскому цеху, в первую очередь, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого — с безусловным восхищением и пониманием их вневременной ценности, путь И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского считает неров-

ным; навсегда сохраняет уважение к В.Г. Белинскому. Разумеется, это персональная точка зрения писателя, выраженная в эпистолярной форме. Не менее субъективен он и в оценке собственного творчества, своего места в литературе. Об этом свидетельствуют и мистификации корреспондентов¹, и подчас явное конструирование образа автора писем — Гончарова.

Поэтика и проблематика корпуса писем автора еще ждут полноценного описания. В представленном исследовании намечены некоторые подходы и перспективы изучения гончаровского эпистолярного корпуса.

¹ Проблема мистификаций в эпистолярной И.А. Гончарова, мало разработанная в гончароведении, осмыслена нами: Пинженина Е.И. Литературная «игра» в эпистолярной И.А. Гончарова // Игра как прием текстопорождения: коллективная монография / под ред. А.П. Сковородникова. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. С. 74–80.

Евгения Анисимова
(Красноярск)

В.А. Жуковский в эстетике и поэтической практике К.М. Фофанова. Об особенностях литературной рефлексии предсимволистского времени

В своем докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) Д.С. Мережковский указал на рубежный характер своего времени, словно венчающего богатый, но, с его точки зрения, близкий к исчерпанности историко-литературный период: «ни одна историческая эпоха, как бы она ни была плодотворна, ни один народ не может производить гениев непрерывно»¹. Обратившись к типологически близкой ситуации во французской литературе, критик противопоставил друг другу писателей-натуралистов и поэтов-мечтателей: роль последних, по Мережковскому, заключалась не столько в создании шедевров, сколько в посильном приближении искусства к эстетике художественного идеализма: «Сила этих мечтателей в их *возмущении* (здесь и далее курсив Д.С. Мережковского. — Е.А.). В сущности все поколение конца XIX в. носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому что дело — *живое*»².

В русской литературе конца 1880-х — начала 1890-х годов также выделилось новое поколение поэтов — не вершинных, но готовивших появление вершинных, когда, подобно литературной ситуации 1790–1810-х годов, основным признаком эпохи стало «сочетание “уже не” и “еще не”»³. Период между 1887 и 1895 г., ру-

¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / изд. подгот. Е. Андрущенко. СПб., 2007. С. 429.

² Мережковский Д.С. О причинах упадка... С. 457.

³ Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов / вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 6.

бежными событиями для которого были, с одной стороны, смерть С.Я. Надсона, с другой, — появление первых характерных изданий модернистов, с легкой руки П.П. Перцова стали называть «фофановским»¹. Именно в это время набирал обороты новый виток романтизма, получивший применительно к К.М. Фофанову определения «неоромантизма» или «наивного романтизма»². Фофанов — центральный поэт этой переходной эпохи, на что, в частности, указал в своем эстетическом манифесте Мережковский, говоря о современном литературном поколении³. В историко-функциональной перспективе подобные переходные периоды в культуре становились «врем[енем] переоценки ценностей»⁴, когда усиливалась «рефлексивность» литературы и интенсифицировался поиск как предшественников, так и направлений дальнейшего развития. Потому закономерно, что в творческом сознании «неоромантика» Фофанова нашлось особое место для В.А. Жуковского, родоначальника русского романтизма.

В комментариях к отдельным произведениям, а также в ряде научных работ⁵ неоднократно отмечались факты влияния поэзии Жуковского на творчество Фофанова, но, тем не менее, предметом спе-

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 131.

² Сапожков С. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/sap.html> (дата обращения: 08.08.2013).

³ Мережковский Д.С. О причинах упадка... С. 490—493.

⁴ Лотман Ю.М. Поэзия 1790—1810-х годов. С. 8.

⁵ См., например: Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. Г.М. Дуриковой, сост., подгот. текста и примеч. В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 315; Бялый Г.А. Поэты 1880—1890-х годов // Поэты 1880—1890-х годов / вступ. ст. Г.А. Бялого, подгот. текстов, биограф. справки и примеч. Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. М.; Л., 1964. С. 80—81; Сапожков С. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая; Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск, 2001. С. 179; Сапожков С.В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 15, 35; Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 543—544; Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880—1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб., 2010. С. 111 и сл.

циального исследования эта проблема не становилась. Между тем, художественные тексты, личные документы поэта свидетельствуют о его постоянном внимании к фигуре русского балладника. Материалом настоящей статьи стали наброски статьи Фофанова «Жуковский и Гоголь», неопубликованные дневниковые записи поэта и содержащие «след» Жуковского художественные произведения — как отмеченные ранее исследователями («Иллюзии», «Поэзия — бог»), так и впервые анализирующиеся в данном аспекте («Завещание», «Небо и море», «Очарованный принц», «Суженый», «Умиряющая невеста»). Рассмотрев эти тексты Фофанова комплексно, мы попытаемся выделить блоки ориентированных на Жуковского тем, мотивов и понять, при помощи каких «смещений» в них появляются новые художественные смыслы. В качестве главных направлений рецепции творчества Жуковского у Фофанова мы выделили антитезу поэзия/проза, тему памятника и осложнение социальными мотивами «балладного страха». Остановимся на этом более детально.

Оппозиция «поэзия — проза» стала смысло- и структурообразующей для двух ключевых «жуковских» текстов Фофанова: поэмы «Поэзия — бог» и неопубликованной статьи «Жуковский и Гоголь». Статья была задумана и вчерне написана к жуковско-гоголевскому юбилею 1902 г. Этот год, объединивший имена двух русских классиков по дате их смерти, провоцировал авторов юбилейных работ так или иначе соотносить их биографии и творчество. С этого сопоставления начал свою статью и Фофанов:

Теперь мы празднуем двух померкших светил родного слова, померкших ровно пятьдесят лет назад. Эти светила — Николай Васильевич Гоголь и Василий Андреевич Жуковский. Два честных сердцем писателя, трудящиеся на ниве русской словесности почти в одну эпоху — но какое огромное различие между их творчеством! Гоголь — весь юмор, весь — воплощенная сатира в начале своей деятельности, кроткий элегик в своих вечерах близ Диканьки, скептик в своих фантастических рассказах, под конец жизни становится почти романтиком <...>¹ и становится под один стяг с набожным Жуковским².

¹ Зачеркнуто: «если можно назвать стилем романтизм».

² Российский гос. архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 525. Оп. 1. Ед. хр. 407. Л. 1.

Для Фофанова размышления о Жуковском и Гоголе стали поводом не только высказаться о русской классической традиции, но и поставить ключевой для него вопрос о соотношении *поэтического* и *прозаического*. Критическому разбору творчества юбиляров поэт предпослал четверостишие, «дописывающее» известную сточку «Камоэнса» Жуковского¹:

Поэзия есть Бог в святых мечтах [земли].
А проза — тот же Бог, повер<...> [лист оборван]
Повитый тернием, обижен<...> [лист оборван] презре <...>
[лист оборван]
И умирающий с немим благословеньем².

Вероятной реконструкцией «эпиграфа» является следующая:

Поэзия есть Бог в святых мечтах земли.
А проза — тот же Бог, поверженный в *пыли,
Повитый тернием, обиженный *презреньем
И умирающий с немим благословеньем³.

Дополнительным аргументом в пользу данной реконструкции является аналогичная рифма *земли/пыли* в финальных строках поэмы Фофанова «Поэзия — бог»: «В лучистом бисере, в сверкающей *пыли*/Серебряных миров, услышал песнопевец:/“Поэзия есть бог в святых мечтах *земли!*”» (329).

В этом неопубликованном стихотворении как в капле воды отразилась главная мысль статьи о Жуковском-поэте и Гоголе-прозаике. Для Фофанова смысл дихотомии «поэзия — проза»

¹ Открытая цитатность была одним из приемов в поэтическом репертуаре Фофанова. Ср., например, включение в текст цитаты из Фета: «И пока горит мерцанье / В чарах бытия: / “Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья”. И пока святым искусствам / Радуетса свет, / Будет дорог нежным чувствам / Вдохновенный Фет!». См.: Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 147–148. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

² РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 407. Л. 1.

³ Автор признателен О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевичу за помощь в прочтении поврежденного фрагмента.

заклучался не столько в наличии/отсутствии ритмической организации художественной речи¹, сколько в весьма широком, мифологизирующем толковании «прозы» и «поэзии» как двух противоположных стилей жизни и, соответственно, двух разных типов самоутверждения художника по отношению к ней² (ср. «Я хотел бы верить в прозу жизни...», «Блуждая в мире лжи и прозы...», «Как много в жизни скучной прозы...» и др.) Таким образом, эстетическую антитезу Фофанов делал ключевым слагаемым самоопределения поэта в эпоху «грубого позитивизма»³, подходя к тому узлу проблем, который принципиально будет решать уже следующее поколение литераторов.

В перспективе стилистики попытка «дописать» Жуковского кажется тем более характерной для Фофанова, если учесть его страстное увлечение поэтическими сравнениями. По наблюдению С.В. Сапожкова, «сравнение в художественном мире Фофанова предстает не только онтологической категорией, но и гносеологической. Оно и объект и инструмент поэтического знания о мире»⁴. Если Жуковский подобрал подходящее сравнение для определения сути *поэзии*, то Фофанов взял на себя задачу таким же образом определить *прозу*, в то же время проясняя взаимообусловленность и различие этих понятий, а также стоящих за ними литературных традиций.

Строчка из «Камоэнса», выгравированная на памятнике Жуковскому в Александровском саду, и до этого становилась предметом рефлексии Фофанова. Поэт присутствовал на открытии крейтановского памятника Жуковскому 4 июня 1887 г., о чем в тот же день оставил запись в своем дневнике:

4 июня [1887]. В Александровском саду освящали поставленный В.А. Жуковскому памятник. Я был на открытии. Погода была ясная и картина вышла довольно эффектная. Вход посторонним был воспрещен и потому все калитки были закрыты, и везде снова-

¹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

² Об антитезе поэзия/проза в творчестве Фофанова см.: Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 6, 13.

³ Мережковский Д.С. О причинах упадка... С. 478.

⁴ Сапожков С. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/sap.html> (дата обращения: 08.08.2013).

ла полиция. Это было по одну сторону сада, там где задрапированный простыней белел между зеленью бюст поэта. Другая же сторона сада была открыта и там теснилось много публики в ожидании окончания церемонии... Если мне придется в повести и рассказе открытие памятника[,] то я возьму приблизительно такое описание:

К двенадцати часам дня к главному входу N-ского сада с дворцовой площади стали подъезжать представители города. Вход был украшен флагами и охранялся полицейскими офицерами. Солнце полным блеском обливало кудрявую зелень сада и вдали белеющий, еще задрапированный простынями памят[ник] и пожарных музыкантов, которые ярко горели своими золотыми шлемами. Перед памятником блестел налой и церковные подсвечники, — здесь должна была совершиться панихида по усопшем поэте. Небольшая расчищенная и ярко освещенная солнцем площадка с блестящей группой на ней, казалась местом праздничным и самые деревья приняли здесь тот же праздничный вид¹.

Позднее впечатления об открытии памятника Жуковскому — первого в аллее бюстов Александровского сада — неоднократно отзывались в творчестве поэта, приобретая в нем парадигмальный характер. Мало того, посещение торжественного открытия монумента совпало собственно с началом профессиональной поэтической деятельности Фофанова: в 1887 г. вышел в свет его первый сборник «Стихотворения». Известный лирический сюжет *exegi monumentum* в дальнейшем получил у него черты этого торжественного мероприятия. Так, в одном из последних своих стихотворений с характерным названием «Завещание» Фофанов писал:

В дни, когда меня не будет,
Завещаю вам, друзья:
Пусть металл меня разбудит,
Пусть из меди буду я.
Пусть вокруг играют дети,
И цветет сирени куст,
Пусть услышит звуки эти,
Как при жизни, медный *бюст*.
Хоть без чувства, хоть без слов он,
Но по-прежнему живой, —

¹ РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 8. Л. 128 об.—129.

Это Фофан, бедный Фофан,
Это друг наш дорогой! (курсив наш. — Е.А.) (400—401)

Образы сирени и играющих детей возле бюста поэта близки картине открытия памятника Жуковскому. Вот как описывала это торжественное мероприятие столичная периодика: «К 12 часам дня около красивого убранного цветами газона, посреди которого воздвигнут бюст, несколько вправо от входных с Невского проспекта ворот, собрались дети, обучающиеся в двух городских училищах имени В.А. Жуковского. Детей было ровно сто, мальчиков и девочек. У каждого ребенка в руках было по букетику из сирени, ландышей и проч.»¹. По впечатлениям очевидцев, дети, возложившие цветы к подножию памятника, придали торжеству особую трогательную, неформальную атмосферу². Желание Фофанова «быть отлитым» именно в форме бюста, вероятно, также было навеяно активно устанавливаемыми в 1880—1890-е годы в Александровском саду бюстами классиков³.

Усеченной строкой «Камозэнса» Фофанов назвал свою поэму «Поэзия — бог»⁴. Если вынести за скобки парафраз в заглавии, то

¹ Памятник В.А. Жуковского: [описание памятника. Торжество открытия, 4 июня 1887 г.] // Петербургский листок. 1887. № 149 (5 июня). С. 2.

² Там же.

³ К слову сказать, «завещанию» Фофанова не суждено было исполниться: поэту была установлена лишь мемориальная доска в Гатчине.

⁴ Первопубликация поэмы относится к 1910 г., однако, точная датировка произведения остается проблематичной. В.В. Смиренский без пояснений датирует поэму 1900 г. См.: Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 290. С.В. Сапожков повторил эту датировку (С. 543), предположив в устной беседе с автором настоящей работы, что, возможно, в личном архиве Смиренского мог оказаться автограф поэмы, отсутствующий в фондах государственных архивов. Нам представляется, что замысел поэмы мог относиться к 1887 г., так как смерть А.С. Слуцкого, стихотворца, которому Фофанов посвятил свою поэму, и одновременно ее главного «героя», приходится на то же время, что и открытие памятника Жуковскому с высеченной на пьедестале строкой «Камозэнса». Памятник Жуковскому работы В.П. Крейтана в Александровском саду был открыт 4 июня 1887 г., а А.С. Слуцкий умер 25 октября 1887 г. См.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. Т. 4. М., 1960. С. 438. В то же время из самого текста поэмы следует, что он написан не ранее 1896 г., когда в Александровском саду были установлены очередные «писательские» бюсты: Гоголю и Лермонтову: «Весь в белом инее Александринский сад / Здесь бюстов много есть писателей-собратьев» (327—328).

стих «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» дословно повторяется в поэме 7 раз и еще один раз полемически переписывается поэтом. Кроме того, в тексте появляется образ бюста Жуковского, включая и надпись на постаменте:

Весь в белом инее Александринский сад.
Здесь бюстов много есть писателей-собратьев.
Счастливые! Им нет забот земного дня,
И крепко держит их мороз в своих объятьях,
Но крепче их металл без крови и огня.
И, голову склонив, как бы пугаясь дали,
Певец «Светланы» здесь. Остановись, внемли!
Ты видишь письма на сером пьедестале:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли!» (327—328)

Таким образом, второй мотивно-тематический блок, генетически восходящий к Жуковскому и четко обозначившийся у Фофанова, связан с вариациями на тему памятника поэту. Кроме того, наряду с цитатой из Жуковского, обращает на себя внимание несколько клише поэтической темы *exegi monumentum*. Во-первых, это чтение стихов поэта многими, в том числе и «в заброшенном селенье» (ср. «и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык»¹). Во-вторых, это непонимание толпы, безразличие тех, от кого зависим поэт. К числу равнодушно взирающих на горести героя Фофанов отнес и памятники (бюсты) поэтам, а также, по всей вероятности, их же портреты: «Им нет забот земного дня», «Насмешливо глядят портреты со стены» (328—329). Единственное исключение в этом ряду безмолвных «писателей-собратьев» — Жуковский, к которому и обращается лирический субъект. В-третьих, Фофанов включил в поэму «адмиралтейства шпиц» и прочие петербургские «вертикали», с которыми у классиков темы соперничал поэт (ср. «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа»²). Нужно отметить, что работа над поэмой «Поэзия — бог» велась во время начавшейся в

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1959—1962. Т. 2. С. 460.

² Там же.

России после Пушкинского праздника 1880 г. «юбилееманий», свидетельствовавшей о понимании «идеологического потенциала» подобного рода официальных мероприятий¹, апогеем которых становилось открытие памятника писателю. В этом смысле тема *exegi monumentum* обретает у Фофанова двойное, почти «державинское» значение: «памятника вечного», созданного творчеством, и «памятника медного», т.е. включения в официальный государственный пантеон классиков.

Другая «вечная» тема у Фофанова, — вовлечение поэзии в коммерческие отношения и профессионализация самого поэта — звучит не только на смысловом, но и на стилевом уровне поэмы. В диалоге героя с издателем происходит вторжение прозаического стиля в поэтическую речь (впрочем, с сохранением ритма), напоминающее пушкинский прием в «Разговоре книгопродавца с поэтом» («Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»²). У Фофанова читаем: «У нас довольно есть из вашего; к тому же, / Редактор обещал не помещать стихов. / Авансы не даем: дела у нас все хуже!» (328). Таким образом, эстетическая и идеологическая оппозиция прозы и поэзии подкрепляется еще и стилистически. Показательно, что в качестве поэта-предшественника Жуковский появляется как в цитированных строках из «Разговора книгопродавца с поэтом», так и в фофановской поэме (Ср. «Лорд Байрон был того же мнения; / Жуковский то же говорил; / Но свет узнал и раскупил / Их сладковзвучные творенья»³).

Встроенная в поэму Фофанова строка «Камозэнса» обусловила метрическую и ритмическую близость к произведению Жуковского. Более того, Фофанов ориентируется именно на финальный монолог Камозэнса, размер и строфика которого отличаются от остального текста драматической поэмы. Фофанов также использует шестистопный ямб, рифму и октавы, которыми написана значительная часть поэмы, включая и ее финал, прибегая, таким об-

¹ Вдовин А.В. Годовщина смерти литератора как праздник: к истории традиции в России (1850–1900-е гг.) // *Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert)*; Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. / отв. ред. А. Graf. München: UTZ Verlag, 2010. С. 90.

² Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 2. С. 35.

³ Там же. С. 32.

разом, к «семантизации плана выражения в стихе»¹ и провоцируя читателя на поиск аналогий с произведением Жуковского.

И для Жуковского, и для Фофанова поэмы носили автобиографический характер. О.Б. Лебедева отмечает: «Начало драмы по большей части прямой перевод с немецкого; но под конец Жуковский прибавил к подлиннику так много своего, что явно намекал на самого себя. В рассказах Камюэнса он выпустил обстоятельства, которые не соответствовали событиям его собственной жизни»². «Камюэнс» Жуковского при переводе подвергся настолько сильным изменениям, что сам автор назвал поэму не переводом, а «подражанием Гальму». В силу этих обстоятельств размышления Камюэнса о миссии поэта и его месте в обществе понимались не только и не столько как слова португальского поэта XVI в., а как мысли самого Жуковского. Потому не случайно, что для постамент-памятника поэту в Александровском саду одной из двух его художественных «автохарактеристик» стала (наряду с фрагментом «Ундины») именно заключительная строка «Камюэнса»³.

Несмотря на то, что поэма «Поэзия — бог» была посвящена приятелю Фофанова А.С. Слуцкому, она освещала не только его жизненные обстоятельства, но и содержала универсальные размышления о роли поэта и поэзии в обществе. Более того, для самого Фофанова текст имел автобиографический и даже пророческий характер, касаясь как «темных», так и «светлых» сторон его личности. Так, идиома «поэзия — бог» была близка действительному

¹ Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000. С. 291.

² Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. Драматические сочинения / сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. О.Б. Лебедевой, ред. А.С. Янушкевич. М., 2011. С. 650.

³ Ср. трансформацию заключительной строки «Камюэнса» у Н.А. Заболоцкого, позволяющую говорить о парадигмальном характере образа, восходящего к Жуковскому: «Соединив безумие с умом, / Среди пустынных смыслов мы построим дом — / Училище миров, неведомых доселе. / *Поэзия есть мысль, устроенная в теле* (курсив наш. — Е.А.)». См.: Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 107. На «жуковский» источник образа впервые указал И.П. Смирнов. См.: Лоцилов И. «Соединив безумие с умом...» О некоторых аспектах поэтического мира Н.А. Заболоцкого // Семиотика безумия: сб. ст. / сост. Н. Букс. Париж; М., 2005. С. 146.

отношению поэта к литературному труду. И.Е. Репин вспоминал о Фофанове: «Особенно ярка в нем была черта почти религиозного культа служения поэзии. <...> Я всегда приятно был удивлен тоном его традиционной величавости, когда он переступал порог своего храма... Совершалось преобразование. Воскресали времена Жуковского, кн. Одоевского, Огарева, Герцена и др. из славной плеяды декабристов»¹. В то же время перифраза «Поэзия есть зверь, пугающий людей!», по наблюдению С.В. Сапожкова, задолго до публикации поэмы Фофанова «была с буквальной точностью реализована в жизненной судьбе поэтического лидера репинского кружка писателей»². Мысль о бедственном положении Фофанова, невозможности содержать семью поэтическим трудом красной нитью проходит как в письмах поэта, так и в воспоминаниях о нем.

Фофанову импонировало особое «внимание Жуковского к социальному положению поэта»³ в «Камознсе», и, по сути, именно диалог с русским романтиком сформировал драматический слой поэмы «Поэзия — бог». Финальная строка «Камознса» многократно «проверяется» в поэме Фофанова и звучит в описаниях самых разных жизненных обстоятельств ее героя. Из восьми цитированных стиха Жуковского две цитаты даны «дорефлексивно» (детство и дни первой славы):

Когда его судьба не мучила сурово
И в небеса мечты волшебные влекли, —
Как часто повторял он с детства это слово:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли».
<...>
«Как счастлив, кто создал такой волшебный звук!
Должно быть, он красив, и смелым взором ясен.
О, если бы его увидеть, хоть вдали!» —
И это потому, что мир мечты прекрасен:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли» (326—327).

¹ Цит. по: Сапожков С.В. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. Литературный портрет поэта в интерьере // Новое литературное обозрение. 2002. № 4 (56). С. 147—148.

² Там же.

³ См. комментарий О.Б. Лебедевой к «Камознсу»: Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 656.

Четыре следующие цитаты поданы в ироническом ключе и встроены в повествование о всевозможных тяготах в жизни поэта: о нищете и расставании с возлюбленной, холоде и голоде, отказах в редакциях и попадании в «полицейский дом». Причем уникальность положения героя снимается тем, что поэт посещает нескольких своих коллег и находит их положение еще более плачевным. Характерно, что «некрасовская» социальная нота, звучащая в поэме Фофанова, обращена не традиционно — к народу, а к самому поэту:

И вот поэт опять на улице холодной...
Движенье, суета. Зажглись огни вдали.
И едут, и идут — и мыслит он голодный:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли».
<...>
Он бредит, он не спит, он брошен в яму волчью,
Косматые тела вокруг него легли.
И шепчет кто-то злой с иронией и желчью:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли» (326—328).

За ироничным цитированием следует полемическое переосмысление стиха «Камозэнса»:

Нет денег ни гроша у бедного поэта,
Все строго косятся, смущая его.
И в озлоблении он думал: «Песня спета!
Не нужен никому, не надо ничего!»
И, грустный, он пришел в холодную каморку,
Насмешливо глядят портреты со стены,
Как будто говорят: «Глодай сухую корку, —
Забудь, забудь свои осмеянные сны!»
И, в бешенстве рукой бессильно потрясая,
Бросает он в огонь тетради прошлых дней.
И говорит, смеясь: «Да, Муза дорогая, —
Поэзия есть зверь, пугающий людей!..» (329)

Из приведенного выше отрывка видно, что помимо изменения цитаты из Жуковского, Фофанов обращается еще к одному русскому

манифесту свободы поэта, создавая перевертыш финальной строки стихотворения М.В. Ломоносова «Кузнечик» и также переосмысливая классика в социальном ключе (ср.: «Не нужен никому, не надо ничего» (329) — «Не просишь ни о чем, не должен никому»¹).

Показательно, что в набросках к статье «Жуковский и Гоголь» Фофанов прибегает к сходной стратегии описания *поэтического* и *прозаического*. Он начинает статью цитатой из Жуковского о сути поэзии, которая в дальнейшем уже не потребовала никаких пояснений, т.к. осознавалась Фофановым как своеобразная идеальная формула поэзии. Далее поэт «дописывает» ее уже своими размышлениями о прозаическом — сначала в стихах, затем в форме критического отзыва. Если из всех текстов Жуковского в своей статье критик выбрал цитату «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», то из гоголевских — финальную строчку повести о ссоре двух помещиков: «Скучно на этом свете, господа!» Фофанов выделил гоголевский феномен скуки как наиболее характерное проявление прозаического в жизни и закончил свой набросок статьи пассажем в духе героя поэмы «Поэзия — бог»:

«Скучно на этом свете, господа!» — закончил Гоголь свою занимательную повесть о ссоре двух помещиков. И не этой ли бессмертной фразой томятся все. Скучно, скучно! стучит в висках... <...> «И скучно! и грустно, и некому руку подать», — повторяет навязчивая память стих Лермонтова...

И кажется все заволочло туманом, бледные облака... все скучно... скучно и старо, как сама вечность...

И скучно, и грустно, и некому руку подать. Да и не надо, и не желательно... К чему? Что пользы? Жизнь пустая и глупая, — нет, не глупая шутка, — а горькое недоразумение!

Жизнь — это какое-то наследственное помешательство, какое-то стихийное искушение никому не ведомого...².

В финальной строфе поэмы «Поэзия — бог» отчаяние автобиографического героя преодолевается, он прозревает истинные сфе-

¹ Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. (Библиотека поэта; Большая серия). С. 276.

² РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 407. Л. 2—2об.

ры поэзии, далекие от земной юдоли, и возвращается к исходному смыслу фразы Жуковского, но уже на новом уровне ее понимания. Показательно, что все события поэмы Фофанова приурочены к Рождеству, когда, по преданиям, контакт с иным миром (нечистой силой — по фольклорным представлениям; трансцендентным — согласно романтической и модернистской версиям двоемирия) предельно облегчен. Вместе с первыми звездами поэт словно рождается заново:

И там, на небесах, в созвездиях Медведиц,
В лучистом бисере, в сверкающей пыли
Серебряных миров, услышал песнопевец:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли!» (329)

В последних строках произведения актуализируется мученический, жертвенный смысл слов Камозэнса, пересекающийся с афористическим высказыванием Мережковского о судьбе поэта в России и, в частности, о Фофанове: «Русский писатель — русский мученик! <...> Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это вопрос жизни и смерти»¹.

* * *

В этом же тексте Фофанова, стягивающем к себе большую часть «жуковских» реминисценций, намечается третий мотивнотематический блок — балладный. Баллада в русской культуре прочно ассоциировалась с Жуковским, а его имя к концу XIX в. стало «именем жанра». В поэме «Поэзия — бог» поэт-романтик назван «певцом “Светланы”», наиболее известной баллады Жуковского, к которой на протяжении своего творческого пути Фофанов обращался неоднократно, как к и балладному жанру в целом². В «Очарованном принце» (1897), произведении, напечатанном с авторским подзаголовком «баллада», Жуковский становится одним из «персонажей» фофановского текста. «Очарованный принц» был опубликован в 1900 г. в сборнике «Иллюзии», одном

¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка... С. 485, 491.

² О жанре баллады в творчестве Фофанова см.: Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. С. 137–144.

из наиболее «цитатных»¹ в творчестве поэта². В частности, заглавное стихотворение сборника является вольной вариацией «Песни Миньоны» Гете, одним из первых переводчиков которой в русской литературе был Жуковский («Мина. Романс», 1817).

В дошедших до нас черновиках баллады «Очарованный принц» сохранилась творческая история текста. В тринадцатой-пятнадцатой строфах появляется образ наставника царевича, биографически близкий Жуковскому:

13

Со взором ребенка, с душою поэта,
Смиранный наставник ему говорил,
Что там, за стеною, сокрыта от света
Толпа светозарных, таинственных сил (284).

В предшествовавших итоговому тексту материалам, названных «набросками»³, этот отрывок был сразу написан набело, в то время как вместо предыдущих двенадцати строф, в которых описывалась уединенная жизнь принца, было написано только три — впоследствии полностью переработанных, а пока лишь намечающих контур «пролога». После первых трех строф Фофанов поставил помету «и т.д.»⁴, а также знак пунктира, отделяющий центральный диалог (ключевой для поэтики баллады элемент) от предыдущего эпизода. После записи диалога принца и наставника Фофанов вернулся к дописыванию того, что подразумевалось под «и т.д.». На

¹ О «цитатном» характере поэтики Фофанова см.: Кондратова Т.И. Поэтический мир Константина Михайловича Фофанова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 7.

² На это указывает, например, Г.М. Цурикова, считая, однако, что «перепевы старых поэтов» — знак творческой слабости Фофанова. См.: Цурикова Г.М. К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 38.

³ Далее — черновой автограф № 1 (РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 4—7). Более поздний вариант баллады с подписью и пометой о времени и месте окончания работы над текстом — черновой автограф № 2 (РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 1—3об.).

⁴ РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 4.

следующих листах рукописи записанный набело диалог царевича с наставником уже не менялся, был включен в текст сокращенно с пометой «Со взором ребенка —»¹.

Следующим кульминационным эпизодом баллады стало достижение принцем совершеннолетия и путешествие по государству, ассоциирующееся с поездкой Александра Николаевича в 1837 г. и аналогичной поездкой Николая Александровича (из всех наследников русского престола цесаревичи Александр в 1830-е годы и Николай в 1890-е наиболее глубоко заезжали вглубь страны). Как кажется, именно вояж будущего Николая II стал импульсом для раздумий Фофанова на эту тему: поэт поселился на жительство в Гатчине как раз в то время (1890 год), когда оттуда начал свое путешествие цесаревич Николай². У Николая Александровича заграничный вояж предшествовал поездке по России, Александр Николаевич, напротив, подобно персонажу фофановской баллады, сначала отправился в поездку по своей стране. Не исключено, что в сознании Фофанова произошло наложение этих поездок как двух типологически близких ситуаций в русской истории (подобная ассоциация возможна и на чисто языковом уровне: имена наследников престола зеркальны по отношению друг к другу).

Наставник царевича ассоциируется с Жуковским в силу нескольких обстоятельств. Во-первых, это жанровая маркированность текста. Балладный канон в русской культуре был сформирован Жуковским, поэтому оставленная Фофановым жанровая помета неизбежно провоцировала читателя на поиск подобных параллелей. В «Очарованном принце» Фофанов использует 4-стопный амфибрахий, ставший «визитной карточкой» Жуковского-балладника. Этот размер входил в «ядро метрического репертуара» его баллад (7,5%), а также в число тех размеров, которые «вызывали прочные ассоциации с балладами

¹ Там же. Л. 5.

² Клеман М. К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения / вступ. ст. и ред. текста М. Клемана. М., 1939. С. 11; Боханов А.Н. Николай II. М., 1997. С. 87 (Серия «Жизнь замечательных людей»). О более позднем отношении Фофанова к Николаю II см.: Смиренский В. Политические стихи Фофанова // Литературная газета. 1935. № 60 (551). 29 октября. С. 3.

Жуковского и активно функционировали у его ближайших и отдаленных последователей»¹ (например, у Пушкина в «Черной шали»).

Во-вторых, данное Фофановым описание наставника принца — «с душою поэта», «со взором ребенка», «смиранный» — точно совпадает со стереотипным образом Жуковского, созданным его современниками, и, конечно, никак не ассоциируется с фигурой воспитателя Николая II — генерала Г.Г. Даниловича. В 1880-е годы — во время празднования 100-летнего юбилея со дня рождения Жуковского и осмысления итогов правления погибшего в 1881 г. Александра II — часто ставился вопрос о благотворности воспитания будущего царя поэтом, тем более что это был беспрецедентный для России случай. Например, профессор О.Ф. Миллер часто рассказывал «в своих лекциях и публичных речах — о влиянии гуманной поэзии и нравственного облика Жуковского на императора Александра II и его реформы <...> “Памятник” этот, толковал впоследствии Орест Федорович (Миллер. — Е.А.) свою мысль, — это 19 февраля, акт величайшей человеческой гуманности и справедливости, которая проникла в сердце Наследника под благотворным влиянием своего воспитателя — “старца духом юного”. Это 19 февраля и послужило тем звеном, которое в его мысли соединило два образа, сделавшихся для него одинаково дорогими: образ поэта-воспитателя и освободителя-воспитанника»².

В мемуарах тех, кто входил в ближайший Жуковскому круг, были часты сравнения поэта с ребенком. Так, Ф.Ф. Вигель писал: «В нем точно смешение ребенка с ангелом, и жизнь его кажется дрящимся превращением из первого состояния прямо в последнее»³. Ср. образ Жуковского в воспоминаниях А.О. Смирновой-Россет: «Joukoffsky fait souvent des bévues; il est

¹ Матяш С.А. Стих баллад В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Ветшева и Э.М. Жиликова. М., 2008. С. 246.

² Глинский Б.Б. Орест Федорович Миллер // Исторический вестник. 1889. Т. 37. № 8. С. 345.

³ В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М., 1999. С. 164.

naïf, comme un enfant» («Жуковский часто попадает впросак; он наивен как ребенок»)¹. Эпитет «смиранный» в отношении поэта хорошо известен по посвященному ему стихотворению А.И. Тургенева, начинающегося строками «Смиранный жизни путь цветами устилая, / Живи, мой милый друг, судьбу благословляя»². Смирание становится главным качеством в адресованных наследнику словах самого Жуковского в известном послании «Государыне Великой княгине Александре Федоровне на рождение в.кн. Александра Николаевича»:

С смиреннем дела свои читать:
Вот правила царей великих внуку³.

Путешествие Александра Николаевича по России с апреля по декабрь 1837 г. состоялось сразу после его девятнадцатого дня рождения⁴. Царевич Фифанова отправляется в путешествие по государству также после своего дня рождения:

23

И вот над губою усы затемнели;
Он строен; он вырос с дубок молодой...
Заздравные кубки в чертоге звенели,
Приветствуя принца с расцветшей душой.

24

Но, чокаясь дружно ответным бокалом,
Улыбкой дая обольщенных гостей,
Принц нежною думой следит не за балом
И ждет не дождется рассветных лучей (286).

¹ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания / изд. подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. С. 24.

² Поэты 1790—1810-х годов / вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альгшуллера. Л., 1971. С. 244.

³ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815—1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. М., 2000. С. 97—98.

⁴ Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002. С. 473.

Центральное балладное событие — путешествие царевича по своей стране сближается у Фофанова как с социальным сюжетом «ревизии» провинции, так и с исторически реальным путешествием цесаревича Александра Николаевича. Остановимся на этом более подробно.

«Очарованный принц» тяготеет к распространенным в фольклоре и литературной традиции сюжетным схемам, в состав которых входит мотив неузнанного императора. В рамках этой мотивной конструкции государь и «наследник престола» являлись взаимозаменяемыми субъектами, а в ряде случаев превращение цесаревичей в персонажей исторического фольклора определялось их длительным пребыванием в статусе наследника, как например, это произошло с Павлом I¹. Уже в конце XVIII в. подобные сюжеты пародировались И.А. Крыловым, который подверг сомнению «веру в частный, единичный характер зла и несправедливости и в легкость достижения благополучия благодаря действиям “просвещенного государя”»². В XIX в. сюжетная схема «хождения» царственной особы «в народ» достаточно сильно модифицировалась, причем в новых исторических анекдотах по сравнению с первыми историями об Иване Грозном и Петре Великом поступки власть имущих нередко стали превращаться в «риторический жест»³. В числе причин подобных трансформаций мотива Е.К. Никанорова со ссылкой на М. Гершензона называет то обстоятельство, что во время «правления Александра I и Николая I, <...> люди, окружавшие их престол, “составили ограду, чрез которую никакие злоупотребления... не видны и голос угнетения и страданий... не слышен”»⁴. Такая мотивировка созвучна одному из ключевых образов баллады Фофанова — «крепкой сте-

¹ Никанорова Е.К. Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII — начала XIX вв. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы: сб. науч. тр. / под ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1995. С. 44–45.

² Там же. С. 48.

³ Никанорова Е.К. Мотив неузнанного императора в его сюжетных и текстовых модификациях (на материале исторических анекдотов XVIII — первой половины XIX века) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 41.

⁴ Там же. С. 39.

ны», имеющей в тексте не только материальные, но и социальные смыслы:

2

Без сверстников рос он, не видел он сверстниц,
Его замыкал очарованный круг;
Он видел лишь стражу на мраморе лестниц
И видел поклоны блистающих слуг (283).

Будучи вписанной в балладную поэтику эта сюжетная схема подвергается Фофановым значительной переработке. Во-первых, функционирование мотива неузнанного императора предполагает, что «следствием выхода императора за пределы дворцового пространства и встречи его с “простыми подданными” является или устранение допущенной несправедливости, или же оказание милости»¹. Путешествие фофановского героя заканчивается для него «политическим фиаско». Вопреки читательским ожиданиям устранения несправедливости не происходит, а оказание милости ограничивается «розданным бархатом». Во-вторых, мотив неузнанного императора изначально был исходным компонентом классической сюжетной схемы — в «Очарованном принце», напротив, этим мотивом текст замыкается:

39

И скоро покинут был принцем печальным
Дворец заповедный. Напрасно гонцы
Искали по странам, и ближним, и дальним,
Надменно стучая в чужие дворцы.

40

Принц сгинул! Исчез, как залетная птица,
В рассветном тумане. Как вздох, отошел!
И если погиб он, то где же гробница?
И если живет он, — то где же престол? (288)

Фактически Фофанов включает в балладу два путешествия. Первое, развернутое в тексте, является официальным вояжем на-

¹ Там же. С. 42.

следника по стране, к которому подданные обстоятельно готовятся, а затем торжественно встречают принца. Второе, имплицитно введенное в финал, содержит мотив неузнанного правителя: царевич остается неузнанным не только народом, но также придворными и членами семьи, что сближает балладу с сюжетной схемой «скрывающегося избавителя»¹. При этом оптимистический вариант прочтения финала затруднен тем, что источник несправедливости (традиционно продажный чиновник, жестокий генерал, жадный полицмейстер и т.п.), как и народ, представлены в балладе Фофанова неперсонифицировано, в результате чего сюжет приобретает смысл исторической закономерности, непреодолимой усилием одного человека, пусть даже и наследника престола.

Наряду с компонентами сюжетной схемы «хождения в народ», «Очарованный принц» включает в себя целый ряд деталей реальной поездки цесаревича Александра Николаевича по стране. Так как официальный обзор путешествия наследника престола по России, опубликованный в «Современнике»² за 1838 г., по цензурным соображениям не мог включать в себя многие подробности «бытовой» провинциальной жизни, мы воспользуемся документальной реконструкцией этого события, осуществленной Р.С. Уортманом.

Во-первых, Фофанов дал характерный для этого сюжета образ народа — нищенствующего и в то же время желающего оставить у наследника о себе прямо противоположное впечатление:

31

Он едет в селенье. Как мрачно! Заране,
Приветствуя славного принца приход,
Спешит в драпировки, гирлянды и ткани
Скрыть ветхую бедность тщеславный народ (287).

Приготовления жителей провинции к приезду цесаревича осуществлялись сходным образом: «Города по его пути, многие из ко-

¹ Никанорова Е.К. Мотив неузнанного императора в его сюжетных и текстовых модификациях (на материале исторических анекдотов XVIII — первой половины XIX века) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 44—45.

² Путешествие по России Е. И. В. Государя Наследника Цесаревича // Современник. 1838. Т. 9. С. 1—26 (первой пагинации).

торых никогда прежде не принимали ни наследника, ни императора, готовились к его приезду. Губернские власти чистили улицы, красили публичные здания, чинили тротуары там, где они были. Бочки с водой, стоявшие на улицах на случай пожара, красили и заменяли в них воду, часто загнивавшую от долгого стояния. Разноцветные флаги оживили унылые пространства местных улиц»¹.

Следующий сюжетный шаг — внутренняя реакция принца на увиденное в стране:

34

Задумчиво едет царевич обратно,
И грустно он входит под своды дворца...
Теперь ему стало несчастье понятно,
И нет ему счастья под кровом отца.

35

Он бархат свой роздал, он меч свой забросил, —
Былые забавы постыли ему (287).

По сохранившимся документальным свидетельствам, во время поездки по России цесаревич демонстрировал неподдельное сострадание нуждающимся²:

Александр проявлял свою доброту и благотворительность. Следуя инструкции отца, он раздал 240 000 рублей нуждающимся и большие суммы на ремонт соборов и исторических памятников. Он получил около 16 000 обращенных к царю петиций с жалобами. В Сибири его тронула судьба многих ссыльных, в том числе декабристов, и он обратился к отцу с просьбой смягчить их участь. К радости сопровождавшей Александра группы, Николай сообщил сыну, что сократит сроки многих приговоров. Жуковский утверждал, что Александра подвигло на эти действия только его собственное сочувствие ссыльным. Увидев толпу, бегущую за каретой цесаревича, поэт заплакал и увидел в этом символ нации³.

¹ Уортман Р.С. Сценарии власти. С. 476.

² См. также: Долбилов М. «Чувствительный национализм» // Полит.ру. URL: http://www.polit.ru/article/2011/04/14/dolbilov/#_ftnref9 (дата обращения: 08.08.2013).

³ Уортман Р.С. Сценарии власти. С. 477.

Во-вторых, характерологически верным оказался не только образ Жуковского-наставника, но и его воспитанника. Прежде всего Фофанов особо подчеркнул именно «ласковость» («Беднее одежда на ласковом принце» (288)) — ту особенность поведения, которая стала главным заветом Николая I сыну перед поездкой: «Николай подробнее, чем его мать, останавливался на том, как должен наследник завязывать связи с теми, кого он узнает, и как внушать им чувство эмоциональной близости к себе. “Простота и ласковость со всеми должны к тебе каждого расположить и привязать”. <...> Он рекомендовал “ласковое, и простое приветливое обращение” с купцами, особенно с теми, кто известен “своею добродетелью или полезными предприятиями”. “С простым народом доступность и непритворное ласковое обращение к тебе привяжет его”»¹. Ласковость, обаяние и приветливость стали общим местом в воспоминаниях жителей провинции о проезжающем наследнике престола.

В «Очарованном принце» Фофанов использовал один из распространенных балладных сюжетов — «страшной поездки»², но нагнетаемый во время быстрой езды балладный страх приобрел его произведении не мистический, а социальный смысл:

30

В тяжелых одеждах поспешные люди
Снуют с озабоченным мраком лица...
Так вот о каком он загадывал чуде!
Так вот что скрывалось за парком дворца! (287)

В раннем черновом автографе описание народной жизни было еще детальнее: «С испуганным взглядом, с несвязною / речью / Забитые люди стоят перед ним», «бедность строений / Неряшливость улиц <...>³ / несчастный народ»⁴.

¹ Уортман Р.С. Сценарии власти. С. 475.

² Например, «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», «Лесной царь», «Людмила», «Светлана», «Ленора», «Мщение» Жуковского, деканонизированная баллада Пушкина «Бесы» и др.

³ Зачеркнуто: «ветхость».

⁴ РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 6.

Исходная ситуация (воспитание наследника престола в изоляции от внешнего мира и диалог принца с наставником-поэтом) была задумана Фофановым изначально, о чем можно судить по черновикам «Очарованного принца». Финал, напротив, неоднократно перерабатывался и различается в двух сохранившихся черновых автографах. В первом из них баллада завершалась описанием внутренней, психологической реакции принца на события. Финал, таким образом, оставался открытым: «Принц темные кудри остриг как невольник; / <...>¹ До ночи глубокой скрывается он, / Где жизнь и жужжит, и хлопчет, как пчельник, / Как будто <...>² он ищет <...>³ умчавшийся сон»⁴. После этой заключительной строфы следовали две трети чистого тетрадного листа, свидетельствующие о том, что либо в первоначальном замысле баллада должна была заканчиваться на ней, либо финал изначально не был продуман и дописан до конца.

В черновой автограф № 2 Фофанов включил дополнительно три строфы, изъяв при этом заключительную строфу первого автографа («Принц темные кудри остриг как невольник...»). В этом втором варианте финала Фофанов заменил психологическую концовку с нулевым действием на «остросюжетную», в которой принц покидал дворец и отказывался от престола⁵. Именно в этой точке литературная реальность расходилась с исторической. Отметим, однако, что при всей полемичности в отношении романтизированной позиции наставника подобное поведение царевича соответствовало одному из распространенных романтических штампов. В итоге Фофанов включил в чистовик последовательно обе концовки: сначала «психологическую», затем «событийную».

В-третьих, слова наставника лексически и метрически совпадают с одним из самых известных стихотворений Жуковского

¹ Зачеркнуто: «И часто до ночи блуждает он там».

² Зачеркнуто: «бы».

³ Зачеркнуто: «отвергнутый».

⁴ РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 7.

⁵ На такой финал мог повлиять популярный сюжет об отказывающемся от власти правителе. В конце XIX в. известность получила история жизни короля-«романтика» Людвига II Баварского, а в русской культуре наиболее распространенным являлось предание об Александре I как сибирском отшельнике Федоре Кузьмиче.

«Море». Наставник принца говорит с воспитанником «языком» этой элегии: «Что там, за стеною, сокрыта от света / Толпа *светозарных, таинственных* сил» (284). Ср. у Жуковского: «*Таинственной*, сладостной полное жизни, / Ты чисто в присутствии чистом его: / Ты льешься его *светозарной* лазурью...»¹. «Очарованный принц», как и «Море» Жуковского, был написан 4-стопным амфибрахией, что создавало эффект сближения реплики наставника с программным произведением «первого русского романтика» и на уровне ритмики.

Одним из центральных в «Очарованном принце» (как и в поэме «Поэзия — бог») стал вопрос о природе романтического двоемирия и оправданности романтического подхода к жизни. Так, реплика романтически настроенного наставника соотнесена с другими строками баллады: «*Что там, за стеною, сокрыта от света / Толпа светозарных, таинственных сил*» (13 строфа) — «*А там, за стеной, суетою и торгом / Жизнь дико шумела, как в море гроза*» (284—285) (16 строфа). Единообразие начала создает контраст между иллюзорным миром, описанным наставником, и реальным. Кроме того, полемичные строки явно продолжают ряд аллюзий в отношении «Моря» Жуковского: если наставник лексически опирается на картину мирного моря, то в полемических строках метафорически дана уже следующая, противоположная первой, картина бушующего моря (ср. «Когда же собираются темные тучи, / Чтоб ясное небо отнять у тебя — / Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, / Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу»²). В черновой редакции текста связь с элегией Жуковского была еще более ощутимой, т.к. образу моря во время грозы предшествовало описание зари, аналогично композиционно расположенное и в «Море». В дальнейшем при работе над балладой «заря» была заменена «луной»³. Образ наставника в «Очарованном принце» связывает два ориентированных на Жуковского мотивно-тематических блока фофановского творчества: *поэтическое* и *прозаическое* в человеческой жизни явно соотносятся с природными состояниями *светозарности* и *ненастья*.

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 97—98.

² Там же. С. 226.

³ РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 6.

Включение в балладу «Очарованный принц» аллюзий к «Морю» Жуковского также представляется неслучайным. В одном из своих ранних стихотворений «Небо и море» (1886) Фофанов уже обращался к этой элегии русского романтика. Поэт сохранил композицию источника, выделив те же структурные элементы и образы, что впоследствии и в «Очарованном принце». Каждый из них Фофанов сжал до четверостишия, сделав их, таким образом, еще более зримыми: 1) поэтическая оппозиция (море и небо), 2) мирное море, образ зари, 3) беспокойное море во время бури. Новые смыслы по отношению к классическому тексту наращивались не на уровне семантики, а на уровне субъектной организации. Если Жуковский использовал полную палитру: я (лирический герой, человек) — ты (море) — оно (небо), то Фофанов перестроил и сократил эту структуру: я (море) — ты (небо). С этой трансформацией связано и «расширение» названия: в центр выдвигается внутренне переживаемый диалог *я — ты* (моря и неба), в то время как у Жуковского он был дан с точки зрения внешнего наблюдателя. Четко идентифицированная позиция субъекта лирического переживания в «Море» Жуковского трансформируется в стихотворении Фофанова в иной способ видения мира — в ключе древнего мифологизма, развитого впоследствии в лирике XX в.¹ Лирический субъект «Неба и моря» утрачивает созерцательную позицию и приобретает деятельную: «“эффект присутствия” переходит в “эффект соучастия”»².

Помимо трансформации субъектно-образной структуры элегии Жуковского обращает на себя внимание отсутствующий в первоисточнике «балладный» мотив: «Как мертвецов в сырых могилах / Я хороню твои огни» (104). Закономерно, что переживая процесс жанровой деканонизации, баллада и элегия обнаруживают точки пересечения, оставляя в текстах Фофанова скорее следы жанра,

¹ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 217. Следуя другой методологии, Л.П. Щенникова приходит к схожему выводу и связывает подобную тенденцию с движением интереса от «души человека» в начале XIX в. к мировой душе, «миров[ой] жизн[и], взят[ой] в целом» в его конце. См.: Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880—1890-х годов. С. 229.

² Логунова Г.Н. Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. С. 7.

знаки прикрепления текста к классической традиции. Включение в балладу «Очарованный принц» аллюзий на «Море» Жуковского, как кажется, выполняло не только функцию характеристики образа наставника и стратегии воспитания принца, но и создавало сюжетную рифму в тексте, предваряя смену душевного состояния принца — от кажущейся гармонии к смятению и утрате иллюзий.

С переосмыслением «Моря» Жуковского в творчестве поэта-неоромантика, думается, связан феномен «двоевластия» в мирообразе лирики Фофанова двух «царств» — «лазурного» и «ненастного»¹, проанализированный С.В. Сапожковым на материале стихотворений «У поэта два царства: одно из лучей...» и «Два мира». По наблюдению исследователя, подобный подход включал в себя «фольклорный» способ цитации, когда «свое» воспринимается как «чужое», а «чужое» как «свое»², характерный, в частности, и для «Жуковского текста» в фофановской поэзии.

* * *

«Очарованный принц» является далеко не единственным примером обращения Фофанова к балладному творчеству Жуковского. В 1887 г. им было написано стихотворение «Умирающая невеста», в котором сюжетно синтезировались две переводные баллады Жуковского — «Светлана» и «Лесной царь». В основе произведения лежал диалог двух героинь — матери и ее умирающей дочери, которые, как и персонажи «Лесного царя», видели разные картины: мать — эмпирически действительную, дочь — ирреальную. В этой мистической проекции дочь представляла себя невестой, ожидающей жениха, подобно героиням трех вариаций Жуковским на тему “Lenore” Бюргера. В «Людмиле» и «Леноре» также одним из ключевых диалогов был разговор героини с матерью (в «Светлане» мать функционально была замещена подружками). Сравним:

¹ Сапожков С.В. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. С. 141. Ранее и в других терминах сходная мысль была высказана Г.А. Бялым и связывалась ученым с типологической близостью поэта Жуковскому. См.: Бялый Г.А. Поэты 1880—1890-х годов. С. 80—81.

² Сапожков С.В. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. С. 141.

**«Умирающая невеста»
К.М. Фофанова**

— Матушка! Я слышу, кто-то шепчет сладко,
Кто-то за стеною там поет давно...
— Спи, моя родная! Спи, моя касатка —
Это дождь осенний хлещется в окно.
— Матушка, скорее отвори окошко!..
Слышишь ли, подъехал милый мой к крыльцу?
Подведи к окошку, посмотрю немножко:
Он ли, — я узнаю сразу по лицу...
— Нет, моя голубка, это шепчут ивы,
Это расходились волны на реке...
— Матушка, мы в церкви!.. Мы теперь счастливы,
Перстень обручальный блещет на руке...(178)

**«Лесной царь»
В.А. Жуковского**

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» —
«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:
Он в темной короне, с густой бородой».
«О нет, то белеет туман над водой».
<...> «Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит». —
«О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы».
<...> «Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей». —
«О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне»¹.

В отличие от «Лесного царя», в фофановской балладе отсутствовали реплики персонажей ирреального мира (Лесного царя), вызывавшие колебания в выборе между «реалистической» и «мистической» стратегиями прочтения текста. Финал «Умирающей невесты» соотносился с взаимообратимыми ситуациями венчания / отпевания, сюжетообразующими для триады «Людмила» — «Светлана» — «Ленора»:

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 137.

«Умиряющая невеста»

К.М. Фофанова

От свечей венчальных теплое мерцанье
Жаром обвеваает щеки и чело...
Как народу много... Мне теснит дыханье...
Матушка, не правда ль, в церкви как светло?!

Потупивши очи и глотая слезы,
Мать не отвечает дочери своей;
Перед нею реют сумрачные грезы,
Сумрачные грезы, полночи темней.
Видит она церковь, — только не с налоем,
Без свечей венчальных... и глядит на дочь...

(178—179)

«Светлана»

В.А. Жуковского

Едем! Поп уж в церкви ждет
С дьяконом, дьячками;
Хор венчальну песнь поет;
Храм блестит свечами <...>.

Вот в сторонке Божий храм
Виден одинокий;
Двери вихорь отворил;
Тьма людей во храме;
Яркий свет паникадил
Тускнет в фимиаме;
На середине черный гроб¹
<...>.

Но в отличие от «Лесного царя», «Людмилы» и «Леноры» смерть персонажа трактовалась Фофановым как физиологически достоверная смерть от болезни. Соответственно видения героини получали характер горячечного бреда: «и глядит на дочь, / Дышащую тяжело, пышущую зноем, / В эту ночь глухую, в пасмурную ночь...» (179)².

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 34.

² Ср. подобную реалистическую трактовку сюжета «Лесного царя» в балладе И.А. Бунина «Горе» (1903—1906): «Болен сын... Верно, хуже ему...». См.: Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1987—1988. Т. 1. С. 180.

Другой переработкой балладных сюжетов у Фофанова стал «Суженый» (1898), пересекающийся с теми же переработками «Лепоге». Событиям этой баллады, как и в «Умирающей невесте», автор сообщил реалистические мотивировки. «Суженый» был написан по фабульной канве «Светланы»: невеста, ожидающая запаздывающего жениха, его появление на крыльце в ночное время и прояснение причин, мешающих их свадьбе. Но если в классических балладах Жуковского свадьба не могла состояться из-за гибели жениха на войне, то в фофановском тексте мотивировки получили исключительно бытовой, материальный характер: «Беден он, а свадьба скоро, — / Надо денег раздобыть» (281). Этот мотив толкнул жениха на убийство «захмелевшего купца», в чем и заключалась «балладная тайна», проясняющаяся в финальных строках «Суженого». Балладный страх, в свою очередь, приобрел четко выраженный социальный характер, а балладная форма стала выполнять функцию прикрепления к литературе тем безденежья и социальной ущемленности. Впрочем, это неизбежно увязывало текст Фофанова с генетически близким, но находящимся в другой стилевой нише жанром жестокого романа с присущим ему мелодраматизмом¹.

Основной стратегией Фофанова в отношении произведений Жуковского стал феномен, названный Харольдом Блумом «тессерой» или, иначе говоря, переосмысление и «дописывание» актуального поэта-предшественника². Для Фофанова в творческом наследии автора «Камознса» востребованным оказалось понимание поэзии и вообще *поэтического* как почти религиозного, мистического и зачастую мученического служения, которое он дополнил своим пониманием *прозаического* — противоположной, но в то же время неизбежной стороны жизни. Для ее описания Фофанов прибег к приемам поэтики баллад Жуковского, сообщив этой жанровой форме остросоциальные смыслы. Натура же самого Жуковского в восприятии Фофанова кристаллизировалась, с одной стороны, в психологически близкий ему образ поэта «со взором ребенка», с другой — в фигуру бесспорного и «отлитого в медь» классика.

¹ Пропп В.Я. Поэтика фольклора / сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. М., 1998. С. 66, 139.

² Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер. с англ., сост., примеч. и послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург, 1998. С. 18.

Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике И.А. Бунина

В формуле Р.О. Якобсона, гласящей, что «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением»¹, А. Компаньон увидел не только постановку вопроса о приемах, в частности, об остраниении и усложнении поэтического языка, дистанцирующегося от языка обыденного, но также стремление самой новой теории к обособлению от соседствующих, прежде всего, — вульгарно-политических дискурсов². Независимость науки была залогом автономности ее предмета, а источником последней выступал прием, троп. Из исторической поэтики мы знаем, что тропы сигнализируют о возникшем ощущении границы между словом и объектом, к которому оно относится, об осознании переносного значения слова, о появлении зачатков рационально-понятийного мышления³. Наряду с тропами и приемами, суверенизации литературы и выработке ее литературности способствует, очевидно, и жанр⁴.

В работах С.Н. Бройтмана показано, что начавшееся в конце XIX в. переосмысление традиционного для философской культуры Европы рационального субъекта познания провело, в числе прочего, рубежную линию между классической и неклассической поэтикой⁵. Этот факт заставил, в свою очередь, остро поставить вопрос о границах литературы как вида эстетической деятель-

¹ Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

² Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 47–48.

³ Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 33.

⁴ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 199 и сл.

⁵ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997.

ности. В случае с Буниным литературоведами данная ситуация определяется как кризис антропоцентризма, на смену которому пришел антропокосмизм¹. В условиях эпистемологической неопределенности, когда нельзя было четко ответить на вопрос «что есть человек?» — жалкий вырожденец, например, Макса Нордау или Заратустра Фридриха Ницше — подобная же неопределенность распространилась и на понимание задач литературы. В связи с творчеством М. Пруста М. Мамардашвили заметил, что в новой культурной ситуации «произведение <...>, написанное как авторское изложение каких-то идей, картин и т.д., в то же время написано как анализ самой возможности что-то излагать»². В этой перспективе зарождение научного литературоведения, разработавшего инструментарий идентификации литературного объекта («литературного факта») совпало с острым кризисом такой идентификации, пережитым самими субъектами литературной деятельности.

Нас будет интересовать двойственность бунинского представления о литературном письме и о книге как его материальном воплощении, своего рода артефакте словесного творчества³. Главные тезисы работы заключаются в следующем.

¹ Сливцкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

² Цит. по: Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 263. Метафигциональная поэтика русской прозы первой половины XX в. рассмотрена Н. Григорьевой и М. Хатямовой. См.: Григорьева Н. *Anima laborans: писатель и труд в России 1920—30-х гг.* СПб., 2005; Хатямова М.А. *Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века.* М., 2008.

³ На материале русской литературы от Пушкина до Чехова образ книги и ее читателя получил освещение в работах Дечки Чавдаровой. Чавдарова Д. *Номо Legens в русской литературе XIX века.* Шумен, 1997; Она же. *Шпонька и Обломов — отсутствие чтения (отказ от чтения) // Russian Literature.* 2001. Vol. 49. С. 315—323. В связи с Буниным данная проблема поднималась в статье: Кудасова В.В. Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина // И.А. Бунин и XXI век: мат-лы междунар. науч. конф., посвящ. 140-летию со дня рожд. писателя. Елец, 2011. С. 86—95. Одна из частных составляющих темы: Вдовин А. Почему Митя читал Писемского? (к интерпретации повести И.А. Бунина «Митина любовь») // *Сop amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой.* М., 2010. С. 65—72.

Эстетическая проблема, мучившая Бунина на протяжении зрелых лет его деятельности, может быть сформулирована в виде двух альтернативных друг другу вопросов¹. 1. Является ли литература эстетическим механизмом и суверенной знаковой системой, противопоставленной как носитель сакраментального смысла неупорядоченной реальности как хаосу? В перспективе такой постановки вопроса книга превращается в суверенный образ: картины библиотек у Бунина в «Антоновских яблоках», «Грамматике любви», «Несрочной весне», «Архивном деле», «Жизни Арсеньева» хорошо известны. 2. Является ли литература ложной деятельностью, заведомо ущербной по отношению к «истинной» жизни и не способной ее адекватно описать? В данной перспективе литература трактуется как ненужная условность, что влечет за собой, в числе прочего, резкую проблематизацию авторского слова, т.к. оно продолжает оставаться по своей природе словом литературным.

В первом случае понимание художественной словесности как эстетической системы, традиции и институции вызывает к жизни несколько приемов описания: книга предстает перед читателем как отграниченный объект, заключааясь в своего рода семиотическую рамку, отделяющую ее от соседствующих с нею реалий предметно-вещного мира, проецируется на идеи рациональности, каноничности, а иногда — власти. Семиотическая природа книги понимается как способность *означать* и конвенционально описывать мир. Главной характеристикой этих свойств является рамка, необходимая для превращения книги в артефакт, ее образа в экфрасис, а ее содержания в метатекст. В эмоциональной перспективе текста созданная таким способом образная конструкция вызывает отношение любования ею со стороны повествователя и читателя. Любование характерно направлено «снизу вверх»: с позиции более или менее образованного современника на непререкаемые в своем культурно-эстетическом качестве образцы. Данное обстоятельство не противоречит тому, что в социальном отношении такое понимание книжной культуры может означать ее доступность как навыка, обретаемого в процессе обучения.

¹ В отличие от Толстого, как показала О.В. Сливацкая, Бунин принципиально не знал единственного ответа на вопрос о назначении искусства. См.: Сливацкая О.В. «Что такое искусство?» (Бунинский ответ на толстовский вопрос) // Русская литература. 1998. № 1. С. 45.

Во втором случае, когда всякое эстетическое значение книги и литературы отрицается, читатель наблюдает умышленную ликвидацию признаков литературности. При этом парадоксально выглядит сохранение авторского слова, решительно меняющего, однако, семиотическую природу текста — с конвенциональной на иконическую¹. Текст перестает относиться к реальности как знак, а начинает тяготеть к индивидуализму, автобиографизму, иногда «сворачиваясь» к пределу всякой иконичности — имени (рассказы «Крик», «Надписи»)². Экфрастическая рамка характерным образом нарушается³, книга извлекается из присущего ей предметно-вещного контекста и помещается в новое неожиданное окружение. Эмоция любования переориентирована и направлена «сверху вниз»: на внекнижный и вообще внекультурный примитив. Частным социальным аспектом данного понимания книжного слова может выступать острое переживание Буниным связи подлинного литературного дара с аристократической биографией, т.е., наряду с родовой наследственностью, еще и с име-

¹ Ср.: функция метафизики «состоит в том, чтобы ставить под сомнение фикциональную природу литературы, проблематизировать референциальный статус реальности и, вообще, давать возможность писателю рефлексировать над отношениями искусства и действительности». См.: Григорьева Н. *Anima laborans*. С. 50.

² В своих эстетических представлениях Бунин наделял имя особой ценностью, что, в частности, подтверждается его известным шумным неприятием большевистских семиотических экспериментов: реформы орфографии и переименования городов в честь партийных вождей. Многообещающую перспективу понимания писателем письменного слова как альтернативы времени и небытию открывает работа: Двинятина Т.М. Криптографические стихотворения И.А. Бунина // И.А. Бунин в диалоге эпох: межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 2002. С. 37–48.

³ Сдвиги рамки в русле данной стратегии становятся повсеместными и фиксируются на разных уровнях организации текста, в частности, сюжетном, где, как отметил Ю. Мальцев, равное значение обретают и целенаправленная упорядоченность сюжетных мотивов, и внезапные, нарушающие сюжетную каузальность интерполяции. «Литература “преодолевается” устранением барьера между рассказанным и нерассказанным, главным и второстепенным. Причинно-следственная связь утрачивает свою рациональную прямолинейность». См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1873–1950. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 106.

нем, что исключает понимание литературы как ремесла, которому можно научиться¹.

Начнем с известного описания библиотеки в «Антоновских яблоках» (1900). Рамкой библиотеки оказывается здесь нарративная ситуация уединения повествователя, проспавшего охоту и оставшегося в старой усадьбе в одиночестве². «Когда случалось проспать охоту, отдых был особенно приятен. Проснешься и долго лежишь в постели. Во всем доме — тишина»³. Именно перед устранившимся ото всех героем разворачивается картина библиотеки. Она отчетливо экфрасична: рядом с книжными шкафами висят портреты их бывших владельцев. «Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза» (168).

Сразу отметим те фрагменты описаний, которые усложняют предложенную выше интерпретативную схему и в принципе обнаруживают недостаточность аналитического подхода, основанного на бинарных оппозициях. Забегая вперед, скажем, что в этом обстоятельстве заключается и оригинальность рассматриваемого фрагмента бунинской эстетики, и содержательный стержень всей нашей работы. Дело в том, что уже в «Антоновских яблоках» библиотека подана в смешанной перспективе: конвенционально-знаковый ее компонент соединен с иконическим. Подтверждая

¹ Разнообразные версии автобиографических заметок писателя пестрят признаниями: «Я происхожу из старинного дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы». «То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь “на роду написано”». См.: Бунин И.А. Автобиографические заметки // Бунин И.А. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. Берлин, 1936. С. 9; 27.

² О том, как рамкой в экфрасисе могут стать детали интерьера и положение наблюдателя по отношению к ним, см.: Рубин М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 85.

³ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1987. С. 167. Далее рассказ цитируется в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

первую перспективу, повествователь точно датирует книжную коллекцию рубежом XVIII—XIX вв., тем самым историзирует ее, а также приводит цитаты из книг, причем особенно обращают на себя внимание выписки из сочинений XVIII в.: слово «разум» и близкие ему по смыслу оказываются в этих выдержках наиболее частотными. «Развернешь книгу и читаешь: “Мысль, достойная древних и новых философов, цвет *разума* и чувства сердечного”... <...> “дворянин-философ, имея время и способность *рассуждать*, к чему *разум* человека возноситься может...” “Государи мои! Эразм сочинил в шестнадцатом столетии похвалу дурачеству <...>; вы же приказываете мне превознести перед вами *разум*...” (здесь и далее курсив наш, за исключением специально оговоренных случаев. — К.А.)» (167). Рационализирующее предназначение высокого художественного слова и вообще его способность *значить* (следующий блок цитат последовательно и достоверно передает лексикон культуры сентиментализма) показаны здесь весьма наглядно. Наконец, метатекстуальным моментом описания библиотеки является центральный эпизод всего рассказа: найденное в листе тронутое первым морозцем и потому особенно вкусное яблоко. Слова о нем непосредственно предшествуют «библиотечному» эпизоду и соотносят последний с пониманием осени и в вегетативном, и в историсофском смысле, каковое понимание и требуется от читателя рассказа.

Однако уже упомянутый экфрастический контекст библиотеки заставляет задуматься о единстве стратегии описания, которую мы здесь наблюдаем. Отметим вначале, что предметами экфрастических зарисовок у Бунина являются исключительно портреты. В интересующей нас перспективе портрет — это живописный аналог имени¹. Кроме того, если вчитаться внимательно в уже приведенную выше цитату, то несложно увидеть скорее инверсию традиционного экфрасиса, инверсию, заставляющую соотносить бунинскую зарисовку с сюжетом об ожившем портрете. Дело в том, что здесь наблюдатель не столько созерцает, сколько сам становится объектом наблюдения со стороны картин: расставшись со своей *рамкой*, изображение перестает быть изображением, знак переста-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 299.

ет быть знаком, и процесс семиозиса раскручивается в обратном направлении¹. Напомним: «Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты *глядят на меня* со стены, аристократически-красивые *головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза*».

То, что приведенные слова не случайны, подтверждает специальный рассказ Бунина, написанный на эту «гоголевскую» тему. Речь идет о малоизвестной миниатюре «Портрет», датирующейся примерно 1927–1930 гг. Сюжет элементарен: в квартире одинокого человека висит портрет незнакомца, которым владелец очень гордится. Портрет *«смотрит с потрескавшегося лакового полотна, не спуская с зрителя глаз, куда он ни пойдешь...»*². «Так и проживет хозяин еще лет двадцать с этим неизвестным человеком в малиновом берете, с коричневой бородой, ставшим давным-давно только картиной» (588). Ряд свойств портрета (т.е. изображения, находящегося в рамке) получает неожиданные аналогии во внерамочном пространстве квартиры³. В этом обстоятельстве можно видеть экспансию портрета, выход за рамку, моделирование интерьера по правилам картины, которая изначально была лишь частью данного интерьера. Так, малиновый берет и коричневая борода изображенного мужчины удваиваются «черно-красными коврами» квартиры и «медны[м] диск[ом] маятника в английских высоких часах», «каждый час» к тому же «оживающих» (588). Игра с субъектностью героя картины и ее владельца происходит, как всегда у Бунина, на самой границе жизни и

¹ О мотиве ожившего портрета как попытке «преодолеть художественное пространство (соединить жизнь и искусство)» см.: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 176. Историко-литературная контекстуализация мотива дана в работе: Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011.

² Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М., 1988. С. 588. Далее этот том цитируется в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

³ Примеры активности экфразиса в отношении повествования приведены в работе Ю.В. Шатина: Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 217–226. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 21.12.2013).

смерти, т.к. читатель узнает, что совместное существование персонажей, живого и живописного, продлится еще «лет двадцать», и скоро хозяин квартиры будет увековечен в новой, на сей раз словесной картине, а именно в самом этом рассказе. Проблематизация субъектно-объектных отношений, актуализировавшая сюжет об иконическом оживлении портрета и разрушении рамки искусства, здесь налицо. Работает ли это правило в случае с библиотекой? На первых порах — лишь отчасти, впрочем, знаменитые ольфакторные детали «Антоновских яблок» принципиально важны.

Книги, как мы помним, не только *значат* и *говорят*, как положено культурно-семиотическим реалиям, но еще и *пахнут*, уподобляясь в этом отношении яблокам — главному символу рассказа. «Славно пахнут эти, похожие на церковные требники книги своей пожелтевшей, толстой шершавой бумагой! Какой-то приятной кисловатой плесенью, старинными духами...» (167). В одной из рецензий на стихи Бунина А. Блок поставил выразительный знак вопроса напротив стихотворных строк «Люблю неясный винный запах / Из шифоньерок и от книг...»¹ и подчеркнул тем самым свое вполне рациональное несогласие с этим частым у Бунина образом, в котором книга делается не источником сообщения, понятного потенциально всем, но участником какой-то персональной истории лирического героя, ассоциации и повороты которой ведомы ему одному.

Намеченная в «Антоновских яблоках» мотивная линия продолжена в «Грамматике любви» (1915), где читатель также сначала наблюдает экфрастическую рамку книжной коллекции. Чтобы добраться до нее, героям нужно пройти через четыре комнаты, а, входя в пятую, задержаться «возле низенькой двери», «в ржавой замочной скважине» которой с трудом повернулся «большой ключ» (49). Именно в этой дальней комнате мы видим «два книжных шкафчика из карельской березы» (49), которые, в том числе,

¹ Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критич. отзывы, эссе, пародии (1890-е — 1950-е годы). М., 2010. С. 104. Примечательно, что следующими образами стихотворения являются предвосхищающее «Грамматику любви» «серебро икон в божничке», а также очередной экфрасис, на сей раз фотографический: «...дагерротипы, / Черты давно поблекших лиц...». См.: Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1987. С. 195.

содержат и главный раритет этой библиотеки — книгу Демольера, ставшую благодаря Бунину знаменитой.

Как и в «Антоновских яблоках», экфрастичность библиотеки подчеркнута соседством с изображениями — на сей раз это иконы. В божнице «выделялся и величиной, и древностью образ в *серебряной* ризе...» (49). Соседство это, впрочем, скорее повествовательное, т.к. божница находится в зале, втором помещении, которое пройдет Ивлев со своим спутником, в то время как библиотека находится в дальней «каморке» — пятой комнате по ходу движения. Тем не менее «рамочный» смысл всех артефактов маршрута не вызывает сомнений: наряду с многочисленными входами-выходами, это еще и «лубяная перепелиная *клетка*» (49), а также бокалы «в золотых *ободках*» (49). Семантический шлейф от божницы с иконами тянется из второго помещения прямоком к последнему, пятому, где находится библиотека, сообщая всему пути Ивлева смысл проникновения в сакральный локус¹. Так, серебро ризы, т.е. семиотической рамки, сложно спроецировано на образ самого ценного артефакта рассказа, книги. «А это что? — спросил Ивлев, наклоняясь к средней полке, на которой лежала только одна очень маленькая книжечка, похожая на *молитвенник*, и стояла шкатулка, углы которой были обделаны в *серебро*, потемневшее от времени» (50). В нарративных рифмах текста молитвенник, очевидно, отсылает к иконе, а стоящая рядом с книгой шкатулка с серебряными углами — к иконной ризе (других серебряных предметов в доме Хвощинского нет).

Наконец, отметим метатекстуальность книжного собрания и его существенную знаковую семиотичность. Не говоря уже о том, что «Грамматика любви» Демольера дала название бунинскому рассказу, выступив по отношению к нему как текст в тексте, приводимые из нее цитаты представляют собой фрагменты любовного лексикона XVIII в., феномена щегольской культуры, в которой, по Ю.М. Лотману, насыщенность значением каждой детали свиде-

¹ Главными качествами аристократического книжного собрания, противостоящего утилитарной «городской» библиотеке, Б. Дубиным названы эмблематизм, акцент на визуальном начале, некоммуникабельность, церемониальность. См.: Дубин Б. Книга и дом (к социологии книгособирательства) // Дубин Б. Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 54–55.

тельствоваала о достигнутом сознании «автономности знака», выступившего «важным стимулом для формирования личностной культуры эпохи романтизма»¹. Нарочитая эстетичность, литературность образа библиотеки подчеркнута также тем, что многие заглавия составляющих ее произведений Бунин придумал сам, реализовав через это комбинирование общих мест словесности рубежа XVIII — начала XIX в. свою явную фикциональную установку.

Перейдем к рассказу «Несрочная весна» (1923). Уже знакомая нам рамка уединенной усадьбы-музея, ее нижних зал с книгохранилищем, абсолютного одиночества наблюдателя («И я был один, совершенно один не только в этом светлом и мертвом храме, но как будто и во всем мире» (273)) соблюдена полностью. Традиционная экфрастичность подчеркнута в данном случае еще и явными имперскими аллюзиями: картины, расположенные в верхних залах над библиотекой, — это портреты Екатерины II и ее окружения. Примечательно, что это вновь «оживающие» портреты. «И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами! И ярче и величавее всех Екатерина. С какой благодостной веселостью красуется, царит она в этом роскошном кругу» (271). Метатекстуальность предельно обнажена: приводимые далее изысканные цитаты из книжного собрания противопоставлены есенинскому образу «Солнце, как лужа кобылей мочи...» (272) — по Бунину, квинтэссенции модернистских и большевистских культурно-языковых новаций.

Во всех приведенных примерах эстетизация и музеификация книги, основанные на понимании суверенности культуры и писательского ремесла как ее слагаемого, наличия у него «правил», подчинены отчетливому идеологическому заданию: противопоставить канон прошлого современности. В библиотечных зарисовках книга значит не только то, что она своим содержанием способна донести до читателя: соотносясь с эпохой своего появления, она означает саму эту эпоху; из точки наблюдения, расположенной в

¹ Лотман Ю.М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 32.

настоящем, наводит мост в прошлое. Метатекстуальная функция книги расширяется, таким образом, до масштабов национальной истории, понимаемой как сверхтекст.

Однако позиция Бунина была в ряде отношений парадоксальна. Придавая старой культуре черты канона, и одновременно будучи убежден в том, что этой культуры больше нет, ее монопольным наследником писатель полагал одного себя. Таким образом, всякое использование литературного опыта прошлого превращалось под пером Бунина в волевое «переписывание классики»¹, перемешанное с интенсивным атобиографическим самоанализом. Присущее неклассической поэтике пересечение контуров субъекта и объекта становилось в этих условиях особенно заметным, а нарративная стратегия устремлялась прочь от задач сюжетной и риторической гармонизации мира к иконическим значениям художественного слова, которые в своем пределе сводились просто к имени. Первые примеры данной тенденции встречаются еще в дореволюционных произведениях.

* * *

Обратимся к рассказу «Крик» (1911). Повествователь на русском корабле, проплывающем турецкие проливы, наблюдает старого турка-таможенника, у которого в Аравии убили сына-солдата. Значение сюжета здесь исключительно «обстановочное». Все основные повествовательные приемы остро ставят вопрос о пределах литературы, т.к. зная биографию самого Бунина ясно, что он имплицитно в текст главную травму своей жизни: гибель единственного ребенка, сына Коли в 1905 г. Зашедший на русский корабль турок поначалу очень активен в коммуникативном отношении: он общителен, его речь многоязычна. Выпив спирта, турок *«долго бормотал и по-турецки, и по-гречески, и даже по-русски:*

— Русс — карашо, араб — нет карашо!» (164).

Раз за разом обычная коммуникация переходит у турка в прямое иконическое изображение смерти сына: «...сын его был красив, нежен и почтителен, как девушка, да увезли его в Стамбул, отправили на войну в Аравию, а из Аравии не вернешься, нет! — гово-

¹ Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 730–742; Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

рил он. *И, вскакивая, громко вскрикивал, как бы стреляя из карабина, падал на спину, изображая убитого наповал, и задира л свои кривые ноги в шерстяных полосатых чулках»* (164). Проснувшись в тяжелом похмелье, турок пресекает всякое общение с повествователем: «Я взял его ледяную руку. Он отшатнулся, вырвал ее. И опять, не сладив с хмелем, тяжело упал задом на пятки» (168). Его речевое поведение сводится теперь к одному: к выкликанью *имени* сына («Юсуф!»), которое на разные лады повторяется на протяжении большей части рассказа. Древнее иконическое переживание инвокации как оживления дано у Бунина предельно четко: Турок «начинает кричать Стамбулу, лунной ночи, что он один и погибает. Нет, этого не может быть! *Сын жив, он должен быть жив, он должен вернуться!*» (168).

Коммуникация, сводящаяся к иконичности имени, и хронотоп Востока вместо подчеркнуто европейской обстановки русских усадебных библиотек позволяют по-новому осмыслить функции книги и художественного письма. Рамка, экфрасис, знаковость и метатекст инвертируются и опознаются теперь от противоположного — как лакуны. Первый пример в этом контексте ожидаем: это не раз комментировавшийся цейлонский травелог «Воды многие» (1911—1926). Повествователь на борту французского судна читает взятые с собой книги. Читает — и выбрасывает за борт.

...Решительно пошел в каюту и, развязал набитый книгами чемодан, который мы с ненавистью таскали всю зиму по отелям в Египте, и торопливо стал отбирать прочитанное и не стоящее чтения. *А отобрав, стал бросать за борт и с большим облегчением смотреть, как развернувшаяся на лету книга плашмя падает на волну, качается, мокнет и уносится назад, в океан — навеки.* <...>

Все читаю, читаю, бросая прочитанное за борт. <...>

Дочитал «На воде» (Мопассана. — *К.А.*). <...> Дочитав, *бросил книгу за борт* (461; 465; 467).

Не будем говорить о несомненной экспериментальной природе этих зарисовок. Отметим лишь то, что интересует нас непосредственно. 1. Книга извлекается из своей привычной «библиотечной» рамки, в чем Бунин, противопоставляющий *культуру природе*, прекрасно отдает себе отчет. «Думала ли она (книга. — *К.А.*), в

свое время мирно лежавшая в орловской деревне, побывать в Каи-ре, у порогов Нила, в Красном море, а потом кончить свои дни в Индийском океане!» (461). 2. Она дана вне экфрастического кон-воя. 3. Она бесполезна и ничего не значит, по крайней мере *здесь* ничего не значит. «Как смешно преувеличивают люди, принадле-жащие к крохотному литературному миру, его значение для той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды!» (462). Это топографическое «здесь» принципиально важно. Элегическое лю-бование локусами высокой культуры сменяется восторгом перед примитивом полуживотной жизни¹.

А через несколько минут после этого на баке «Юнана» уже стояла кучка еще никогда мной не виданных людей, тех самых «диких», о которых читал в детстве: кучка высоких черно-шоколадных тел, одинаково узких в плечах и в бедрах, шелковисто-сухих даже на вид. Это были сомалии, о которых го-ворят, что они и теперь еще не прочь от людоедства. <...> А я смо-трел на их наготу и испытывал какое-то странное, даже как будто стыдное, райское (да, истинно райское) чувство (459).

4. Книга не играет никакой метатекстуальной роли в контексте травелога. Приводимая Буниным цитата из Мопассана представ-ляет собой яркий пример функционирующего в качестве минус-приема анти-метатекста, показательно содержащего в себе отказ от наррации как таковой: «Я видел воду, солнце, облака, *больше я*

¹ По-видимому, «ростком» этой темы в текстах предшествующей груп-пы является отношение повествователя к Лушке, «внесценической» героине «Грамматике любви», оценочный спектр образа которой подчеркнута амбива-лентен: от ужаса до восхищения. «Странная» любовь Хвоцинского к Лушке — это, кроме всего прочего, еще и страсть обладателя навыков сложной письмен-ной культуры к носительнице фольклорного сознания. Немаловажно и то, что упоминаемое в рассказе стихотворение Е. Баратынского «Последняя смерть», (1827) строится на характерном противопоставлении утопии просвещенче-ского торжества разума дикости деградировавшего человечества, умалившего свою «телесную природу» и предавшегося эфемерной «фантазии». Метате-кстуальная ориентация стихотворения Баратынского на историю бунинского библиофила Хвоцинского представляется очевидной.

ничего не могу рассказать...» (467)¹. После этих слов книга отправляется за борт².

Следующий пример — программный рассказ «Надписи» (1924). Здесь писатель делает очередной шаг в сторону дисперсии

¹ Если, заняв альтернативную позицию, признать все же в цитате из Мопассана актуальный метатекст бунинского произведения, то в таком случае придется констатировать сознательный отказ русского писателя от придания «Водам многим» вообще какого бы то ни было умпостигаемого смысла. Свободная композиция путевых заметок, проблематизирующая содержательность формы, отсутствие внятного зачина и концовки, не говоря уже об антикультурной идеологии повествователя, подталкивают именно к такому восприятию текста.

² По-видимому, парадигмальным значением для всей линии текстов, в которых суверенность и эстетическая состоятельность литературы ставятся под вопрос, обладает рассказ «Легкое дыхание» с подчеркнутой в нем парностью портрета и книги. Повествование здесь окольцовано начальной картиной ветреного апрельского дня с Олиным портретом-медальоном в центре и финальной сценой беседы о «старинных смешных» книгах (одна из них цитируется), а также все того же холодного весеннего ветра, в котором словно растворяется книжное «легкое дыхание». Причем фикциональность книжного концепта преодолевается не только ликвидацией рамки между книгой и природой, в которой «рассеялось» легкое дыхание, но также синтагматической увязкой этих конечных слов рассказа с предшествующим упоминанием о классной даме, дискредитирующейся по причине своей приверженности к разнообразным «выдумкам», суррогатам «истинной» жизни, прожитой Олей. Существенно также и то, что в истории бунинского творчества «Легкое дыхание» с очевидностью восходит к стихотворению «Портрет» (1903), кладбищенская зарисовка в котором аналогична экспозиции знаменитого рассказа. См.: Колосова С.Н. Идея портрета в одноименном стихотворении И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX—XXI веков: матлы междунар. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рожд. писателя. Елец, 2006. С. 70—74. Об Олином портрете как «оживающем» см.: Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 112. Здесь же см. наблюдения исследователя о развязке рассказа как слиянии «детали портрета героини с представляющим макромир ветром» (С. 115) и о принципиальной для серебряного века зависимости «жизни» от «слова» (С. 116), инспирировавшей одного из последователей А.К. Жолковского радикально трактовать событийное наполнение «Легкого дыхания» как троп (смещение) его текстуальной фактуры См.: Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М., 2005. С. 119—120.

книги как эстетической реальности и разложения ее на слова, из которых главным является имя. Герои здесь обсуждают туристические граффити на стенах архитектурных достопримечательностей: высокая эстетика большой литературы сведена к примитиву настенной надписи. Литература при этом принципиально приравнивается к таким граффити. «Вся земля покрыта нашими подписями, надписями и записями. *Что такое литература, история? Вы думаете, что Гомером, Толстым, Нестором руководили не те же самые побуждения, что и седьмым Ивановым?*» (автором одного из граффити, чеховским персонажем. — К.А.) (323—324). Таким образом, рамка снова нарушена, и литература помещена в принципиально внеэстетическое пространство. Экфрасис и метатекст отсутствуют, а знаковость сведена к имени (содержание любой такой надписи одно — это имя ее автора¹). Особенно отметим нарушение принципа метатекста. Подобренные с филигранной точностью ци-

¹ Было бы любопытно проследить, как от героя «Надписей», ошибочно названного В.В. Кудасовой «безымянным» (Кудасова В.В. Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина. С. 89), но на самом деле имеющего имя — Алексей Алексеич (326), сюжетная нить тянется к главному герою одноименного рассказа Бунина 1927 г. В рассказе «Алексей Алексеич», близком «Надписям» повествовательным дуализмом идеолога и его собеседницы — опытной и умной дамы, герой дан как человек книжных фраз и бесконечных цитат, которые он произносит, «не думая ни единой секунды о том, что говорит» (497). При этом его визави княгиня предполагает даже, что «это вы все сами выдумываете» (497). Писавшийся, как показала Е.К. Созина (см.: Созина Е.К. «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого в художественном сознании И. Бунина // Классическая словесность и религиозный дискурс. Екатеринбург, 2007. С. 266—282), на фоне «Смерти Ивана Ильича» Толстого, рассказ оканчивается многозначительной сценой визита к врачу, сообщающему Алексею Алексеичу неутешительный диагноз. При этом простонародное происхождение врача, наряду с его враждебностью к эстетике, подчеркнуты специально. Одна из типовых фраз этого бунинского Базарова, стоящего при вратах смерти и наделенного говорящей фамилией Потехин, звучит так: «Ну что ж, вам и книги в руки: весьма охотно допускаю, что это гениально, замечательно...» (502). В пороговой ситуации, за несколько минут до скоростной кончины своего героя, умершего в экипаже по дороге от доктора домой, Бунин находит нужным давать характеристики эстетическим воззрениям врача. Это обстоятельство, впрочем, странно лишь на первый взгляд. Толстовский «медицинский» сюжет переплетен здесь с бунинской рефлексией о художественном слове, показанном как предельно

таты из книг в библиотечных зарисовках первого типа заменены здесь нарочито бессмысленной кумуляцией имен писателей и их героев. Чаще всего в рассказе «Надписи» читатель слышит упоминание имени Гоголя, затем идут Данте, Андромаха, Гектор, Вертер и увенчивает список снова гоголевский Иван Никифорович. Если традиционный метатекст целенаправленно ориентирует свое микросодержание на макросодержание обрамляющего его повествовательного пространства и уже поэтому не может без разбора соединяться с какими-то посторонними привнесениями, то в данном случае перед нами осмысленное нарушение этого правила¹.

Через два месяца после «Надписей» Бунин создает миниатюру «Книга», в которой, как кажется, тема исчерпывается. Героем этого автобиографического рассказа сначала четко идентифицируется литературность как фикциональность и тем самым создается семиотическая рамка. «Полжизни прожил в каком-то *несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших*, выдуманных, волнуясь их судьбами, как своими собственными...» (330) «Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака — все жило своей собственной, настоящей жизнью» (330), — добавляет в толстовском духе повествователь.

условное, утратившее связь с исходными смыслами — резким контрастом является то, что в качестве примеров фигурируют пассажи из древнерусской нравоучительной словесности. Недаром Алексей Алексеич, зайдя к врачу, резиденция которого, вообще говоря, показана как храм смерти (пациент сидит в «проклятой приемной», где время течет «дьявольски медленно», где «безжизненно... каменеет» мебель и вся обстановка окружает напуганного человека тягостным «ждущим молчанием» (499—500)), сразу меняет свой шутливо-цитатный стиль на серьезный: «сказал серьезно, и дело пошло обычным порядком» (502). Игриво-эстетское обращение со словом здесь двояко противопоставлено: стилевому и общекультурному «нулю» речевого поведения доктора-палача, и — через границу данного текста — внеэстетической «надписи», т.е. имени-граффити, о котором рассуждал герой по имени Алексей Алексеич в другом рассказе писателя.

¹ В.В. Кудасова предложила понимать данные перечни как интерференцию бытового и собственно литературного планов, «стремление автора ввести имена и судьбы литературных персонажей, равно как и их создателей, в общий поток жизни». Внутритекстовые функции приведенных перечислений исследовательницей не рассматривались. См.: Кудасова В.В. Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина. С. 89.

Концептуализированная таким образом рамка далее знаково разрушается, причем жест ее разрушения аналогичен уже виденному нами в «Водах многих». «И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, *отбросил книгу в солому* и с удивлением и радостью какими-то новыми глазами смотрю кругом...» (330). Книга не только растворяется в природе, но и противопоставляется ей идеологически. Встреченный героем мужик (носитель устной, а не письменной культуры), говорит ему: «На своей девочке куст жасмину посадил! <...> Доброго здоровья. *Все читаете, все книжки выдумываете?*» (331). Об экфрастичности здесь нет и помину, а вместо метатекста снова встречаем минус-прием: кумуляцию лишенных всякого значения для данного произведения персонажей из мировой литературы и их создателей-авторов. Авраам, Исаак, Сократ, Юлий Цезарь, Гамлет, Данте, Гретхен, Чацкий, Собакевич, Офелия, Печорин, Наташа Ростова. Понятно, что на их место может быть поставлен принципиально хоть кто — без всякого ущерба для главной мысли рассказа.

Любопытным примером в рамках проблематизации литературы как эстетической деятельности является включение образов библиотек и вообще книжного знания в контекст известных инвектив писателя против символистов, а также авторов круга Горького, которых Бунин волевым образом соединял в свои поздние годы с символистами. Приведем сначала реакцию Бунина на известный факт библиофильских увлечений Брюсова:

И аккуратность у него, в его низкой комнате на антресолях, была удивительная. Я попросил у него на несколько дней какую-то книгу. Он странно сверкнул на меня из своих твердых скул своими раскосыми, бессмысленно блестящими, как у птицы, черными глазами и с чрезвычайной галантностью, но и весьма резко отчеканил:

— Никогда и никому не даю ни одной из своих книг даже на час!¹

В относящемся к 1917 г. плане посвященной Брюсову лекции (или, что тоже вероятно, — статьи) содержатся такие слова: «Ото-

¹ Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 573.

рванность от жизни, незнание ее, *книжность, литературищина* — гибель от нее: Бальмонт, Брюсов, Иванов, Горький, Андреев. И это “новая” литература, “добыча золотого руна”! *Копиисты, архивариусы!* Подражание друг другу. Да что же! Так легче писать...»¹. Опуская публицистический пафос высказывания, отметим связь содержащихся в нем эпитетов с одним из бунинских рассказов этого времени — «Архивным делом» (1914). Позднее необычайная книжно-литературная активность упомянутого здесь Горького, другого, наряду с Брюсовым, раздражителя Бунина-эмигранта, составит специальный сюжет в посвященном Горькому разделе бунинских «Воспоминаний». «Наш брат, писатель для нового читателя, должен непрестанно *учиться этой культуре*, почитать ее всеми силами души...»², — начинает тему Горький, ставя себя в интерпретации создателя мемуарного цикла в позицию ученика, для которого книга оказывается не только объектом эстетического поклонения, но вполне рациональным инструментом самообразования и повышения социального статуса.

Очень было распространено убеждение, что он пишет совершенно безграмотно и что рукописи его кто-то поправляет. Но писал он совершенно правильно (и вообще с необыкновенной литературной опытностью, с которой и начал писать). *А сколько он читал, вечный полунинтеллигент, начетчик!*³

Бунину же в перспективе усердно создаваемого им аристократического мифа культура в соответствии с такой логикой давалась сама собой. Данный социальный обертон интересующей нас эстетической концепции дополняет ее семиотическую природу и позволяет объяснить бунинское сомнение в книжном слове не столько дискредитацией в глазах писателя словесности как таковой, сколько недоверием к инструментально-рациональному постижению ее правил сторонними и случайными, как оценивал их Бунин, людьми.

¹ Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895—1915. Вступ. ст. А.А. Нинова // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 438.

² Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 123—124.

³ Там же. С. 128.

В конечном счете, именно умопостигаемый, инструментальный характер литературных программ, наряду с идеологической схематизацией жизни, предложенной политической повесткой дня в начале XX в., побудили Бунина не только бросить вызов традиционной поэтике, основанной на тропе, и поставить себе эстетический ориентир в виде «*Книг[и] ни о чем*», без всякой внешней связи где бы излить свою душу, рассказать *свою* жизнь...» (курсив Бунина. — К.А.)¹, но также существенно переосмыслить собственные ранние «библиотечные» зарисовки. В них интеллектуальная цель *доказать* высокий статус культуры прошлого (ср. аксиологический акцент в описании репертуара библиотеки в «Несрочной весне», где собрано «чуть ли не все главнейшее достояние русской и европейской мысли за два последние века» (272)) сосуществует с осложняющим интеллектуальную прямолинейность тяготением к экфрасической буквально-живописной демонстрации, т.е. иконическим стремлением *показать*: «И старинная мечтательная жизнь *встанет перед тобою...*» (168), — этими словами Бунин резюмировал «библиотечный» фрагмент «Антоновских яблок». Первая цель достигается при помощи проекции книжных собраний на точно очерченный исторический период: конец XVIII — начало XIX в., эпоху наивысших достижений империи и ее культурных проектов. Характерно, что в ключевом для Бунина тексте, «Суходоле», начало упадка точно датируется историческим изломом 1850-х годов: Крымской войной и началом реформ. Связь с эпохой «Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина» («Антоновские яблоки» (168)) обуславливает семиотическую, дескриптивную и, в конечном счете, историческую функцию словесности, которые в эстетическом аспекте могут быть поняты как литературность. Примечательно, что на первом месте в рамках данного параллелизма находится весьма часто недооцениваемый в буниноведении фактор времени.

Портретный экфрасис и в ряде случаев ольфакторные детали, содержащиеся в образах библиотеки, акцентируют не время, а пространство и апеллируют не к эстетической или вообще — рациональной убедительности, а к физической достоверности. Разумеется, социокультурные коллизии эпохи могли лишь подтолкнуть

¹ Устами Буниных / под ред. М. Грин: в 3 т. Т. 2. Франкфурт-на-Майне, 1981. С. 66.

писателя к подобным экспериментам, катализировать и ускорить уже начавшийся процесс переосмысления традиционных ролей литературы, но ни в коем случае не обусловить всецело сам факт того, что «неклассическая рефлексия нередко функционирует на грани художественности»¹. Последнее обстоятельство ярко проявилось в эстетических поисках Бунина, стремящегося, наряду со многими иными своими современниками, «преодолеть исконную антиномию незавершимости жизненного события и завершенности художественного целого»². И в этом отношении в целостном корпусе бунинского творчества ярко проявилось то же размежевание, которое в определенный момент раскололо сообщество поэтов-символистов, стремление которых к автономности искусства отразилось как в подчеркнутом эстетизме Брюсова, так и в экспансивном стремлении его младших коллег смять границы литературы и подчинить окружающий мир (и даже научные знания о нем) законам поэтического творчества³.

Так или иначе, этот второй аспект эстетики Бунина заставляет нас принципиально реорганизовать весь изложенный материал: вместо статического распределения по полюсам оппозиции он должен быть понят как динамическое усиление одного из содержательных фрагментов исходного первообраза и преобразование его со временем в особую художественную стратегию, в рамках которой наиболее достоверной и весомой станет эгоцентрическая концепция Я, репрезентирующегося в иконическом конструкте имени. Иконичность при таком понимании вступает в неизбежный конфликт с вымыслом и вообще системой конвенциональных литературных приемов, что, в частности, влечет за собой переосмысление концептов книги и библиотеки.

¹ Тюпа В.И., Бак Д.П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. Кемерово, 1988. С. 13.

² Там же. С. 11.

³ Paperno I. The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 13–23; Пайман А. История русского символизма. М., 2002. С. 169–170; Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 38–40.

Елена Проскурина
(Новосибирск)

Мотивы библиотеки, книги, чтения в романах Г. Газданова

Мотивы *библиотеки, книги, чтения* — своеобразная лейтмотивная триада в романах Газданова. Возникающие в дебютном романе «Вечер у Клэр», они вариативно проходят через весь романский корпус, встраиваясь даже в неоконченный роман «Переворот», находящийся за пределами газдановского метаромана и задуманный в жанре политического/шпионского детектива. Любопытно проследить, как меняется отношение к книжному знанию у автора и героя в метароманной перспективе. В первых, так называемых «русских» романах 1930—1940-х годов, имеющих автобиографическую основу, где повествование чаще всего ведется из сферы сознания героя, книга для него — та сфера, из которой он черпает знания о мире, один из источников становления его самосознания, влияющий на формирование его собственного литературного языка¹. Хотя на юношеском этапе «познавательного эклектизма» (Ж.-Ф. Лиотар) это еще источник не столько Знания, сколько эрудиции, отвечающий желанию героя познать и объять все пространство мировой культуры, включая историю, философию, музыку, живопись. Сам автобиографический герой называет это время в романе «Ночные дороги» «мои юношеские блуждания», где фигурируют «Диккенс, Гауптман, Эдгар По, Офелия, Медный Всадник, Леди Гамильтон... Шекспир, Великий Инквизитор, смерть князя Андрея»². При всей пестроте этого перечня в нем отражены романтические интенции характера газдановского героя, его ориентация на «жизнь внутри». В комментариях к собранию сочинений Газ-

¹ О герое Газданова как творческой личности и цикле романов писателя как метаромане героя-творца см.: Проскурина Е.Н. Единство иносказания: О нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009; Проскурина Е.Н. Романы Г. Газданова: Динамика художественной формы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2010.

² Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1996. С. 580. Далее цитаты из текстов приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

данова обращает на себя внимание преобладание нескольких тем: освещение деятельности исторических лиц и деятелей культуры — от древних времен до современности, обсуждение литературных, философских, исторических произведений, музыкальных опусов, живописных полотен. Попытка «каталогизации» круга чтения персонажей Газданова представляет собой заявку на обширную тему, которая может стать предметом не одного монографического исследования.

«Я тогда много читал» (I, 51), — вспоминает автобиографический герой Николай Соседов в «Вечере у Клэр» о своем петербургском детстве. Как только его научили грамоте, первым самостоятельно прочитанным произведением стал для него рассказ из детской хрестоматии «о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу. Он помогал сторожу топить печь, убирал комнаты и очень усердно учился. И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз» (I, 50). Ни одна книга, замечает Николай, не произвела на него впоследствии такого же сильного впечатления, как эта:

«...я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы; и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал. Отец мой сердился и говорил:

— Вот, научили так рано читать мальчика, — вот все потому так и вышло. Ему бегать нужно, а не читать...» (I, 50).

Сюжет о замерзающем на морозе ребенке-сироте, один из ключевых в календарной рождественской прозе, к XX в. активно воспроизводился в массовых периодических изданиях, став в них объектом тиражирования. Из российской периодики он переносится и в прозу русского зарубежья, где наиболее частыми стали истории о разлуке на Рождество, о тоске по России, обостряющейся в праздник, о смерти на Рождество. Об этой ситуации Г. Газданов с иронией напишет в критической статье 1934 г. «Литературные признания», где среди серьезных упреков отметит трафаретность сюжетов, потакание массовым вкусам, особенно неприязненно говоря о произведениях, бесконечно репродуцирующих «злополучный», рождественский сюжет о замерзающем ребенке. Одна-

ко в своем дебютном романе, написанном четырьмя годами ранее «Литературных признаний», он совсем по-иному расценивает значение этого сюжета в плане его влияния на детское сознание, акцентируя внимание на том, что это была первая книга, самостоятельно прочитанная героем, т.е. наиболее остро врезавшаяся в душу ребенка.

Герой «Вечера у Клэр» в свои детские годы читает много и, как сам признается, «без разбора», что дает ему возможность сформировать собственный круг литературных предпочтений. Так, оказалось, что он не любит книг, которые ему рекомендуют, и ненавидит «золотую библиотеку» — серию книг, специально отобранных для детского чтения. В большинстве это были издания подарочного образца, с обильными иллюстрациями и в роскошных сверкавших золотом переплетах, что и дало название серии. В нее входили такие классические сочинения для детей, как «Робинзон Крузо», «Приключения Гулливера», «Сказки 1001 ночи», а также повести Лидии Чарской, английской писательницы Френсис Бернетт, автора приключенческих романов и одного из создателей жанра вестерна Гюстава Эмара. Но все это остается за пределами интереса юного героя. Исключение он делает только для сказок Гауфа и Андерсена — писателей-романтиков, в которых «взгляду натуралиста» противопоставлен «взгляд поэта»¹, что уже с раннего детства свидетельствует о романтичности натуры романного alter ego писателя. «Я думаю, что это время усиленного чтения и развития... я мог бы сравнить с глубочайшим душевным обмороком. Во мне оставалось лишь одно чувство, окончательно созревшее тогда и впоследствии меня уже не оставлявшее, чувство призрачной и далекой печали, вполне беспричинной и чистой» (I, 51), — признается Соседов. Это меланхолическое настроение останется характерной чертой газдановского героя во всем метаромане, маркируя вместе с тем обратное влияние «книжных обстоятельств» на его поведение.

В детстве тяга к чтению была настолько сильной, что для ее осуществления юный герой мог выбить стеклянную дверцу шкафа, чтобы достать спрятанный родителями том. Так произошло с первым томом собрания сочинений Достоевского издания 1883 г.,

¹ Комментарии // Газданов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 673.

в котором была опубликована биография писателя, его письма и заметки из записной книжки, в том числе о «подпольном типе». Тема запертого книжного шкафа — одна из главных детских интриг в интеллигентской семье — достойна отдельного исследования. Здесь невольно вспоминается «тайный шкаф» в Красной комнате дома Цветаевых, из которого совсем еще юная Марина «воровски» извлекала томик Пушкина, о чем вспоминала в автобиографическом эссе «Мой Пушкин». Для газдановского героя страсть к чтению также оказалась сильнее всяких запретов, постепенно оформившись в привычку «жить воображением», где мечты и воспоминания всегда доминировали над наличествующей действительностью.

Позднее, в эмигрантский период, отобранные памятью автобиографического героя ментальные пространства будут формироваться темами детства, родительского дома, войны, разлуки с родиной, юношеской любви, прочерчивая пунктирную, «сбивающуюся» траекторию его внутреннего путешествия, близкого уже знакомому ему состоянию видения/сна. В процессе творчества все они в той или иной степени воплотятся во всем цикле романов Газданова, организуя в нем план лирического сюжета, куда органично встраиваются литературные аллюзии — как одно из свойств памяти героя. Наиболее яркий фрагмент такого рода — описание родового имени в романе «Ночные дороги»:

До сих пор мне много раз приходилось начинать жизнь сначала, это объяснялось необыкновенными обстоятельствами, в которых я очутился, — как и все мое поколение, — гражданская война, и поражение, революции, отъезды, путешествия в паровозных трюмах... чужие страны... одним словом, нечто резко противоположное тому, что я привык себе — давным-давно, словно в прочитанной книге, — представлять: старый дом, с одним и тем же крыльцом и той же входной дверью, теми же комнатами, той же мебелью, теми же полками библиотеки, деревьями, которые, как архивы моего бюро, существовали до моего рождения и будут продолжать расти после моей смерти, и лермонтовский дуб над спокойной моей могилой, снег зимой, зелень летом, дождь осенью, легкий ветер российского, незабываемого апреля месяца; много книг, прочитанных много раз... это медленное очарование семей-

ной хроники, одно могучее и длительное дыхание, слабеющее по мере того, как будут замедляться моя жизнь, терять звучность голос, ...сесть волосы, хуже видеть глаза, до тех пор, пока в один прекрасный день, оглянувшись на секунду, я не увижу себя точно похожим на моего деда, в теплую весеннюю погоду сидящим на скамейке, под деревом, ...и прислушиваться к шуму листьев, чтобы запомнить его еще раз, навсегда, и чтобы не забыть его, умирая (I, 599).

Лирический микросюжет романного фрагмента, представляющий собой парафразу известного лермонтовского стихотворения, строится на контаминациях литературной и архетипической памяти героя. Ключевую функцию выполняет здесь многократно варьируемое местоимение «то» в сочетании с разными лексемами: *то же* крыльцо, *та же* дверь, *те же* комнаты, *та же* мебель, *те же* полки библиотеки и пр. Календарные представления героя о движении собственной жизни в его визионерских видениях становятся частью единого Миротворного Круга, в котором прошлое, настоящее, будущее существуют в нераздельности и воплощаются в дорогих фамильных образах, предметах быта, встраивая образ дедовского дома в русскую усадебную литературную традицию с ее неизменными атрибутами: библиотекой, книжным столом/бюро. Тем самым литературный план, акцентированный лермонтовским текстом, проникая в сферу памяти героя, также превращается в часть «семейной хроники». В этом контексте «лермонтовский дуб» оказывается тождественен дереву из дедовского сада и словно символизирует древо жизни осетинского рода Газдановых. Этот эпизод дает представление, каким образом Вечность, История, Память, Культура входят в индивидуальную жизнь автора и его героя. Но здесь же видно, насколько «книжные» представления героя о жизни не совпали с той реальностью, в которой он оказался.

Один из этапов «познавательного эклектизма» автобиографического героя Г. Газданова — его раннее краткое увлечение порнографической литературой, о чем рассказывается в «Вечере у Клэр». Однажды, будучи учеником четвертого класса, он приносит домой роман Арцыбашева «Женщина, стоящая посреди» и оставляет его открытым на столе. Спокойно-брезгливая реакция

матери, случайно увидевшей книгу: «Это ты читаешь? Хороший у тебя вкус» (I, 64), — вызывает у него слезы стыда и оказывается «самым унижительным воспоминанием на всю жизнь» (I, 64). Мнение родителей навсегда стало для него нравственным камертоном в выборе поступка. Вспоминая случай с романом Арцыбашева, он говорит, что если бы об этом мог узнать его отец, к тому времени уже умерший, то он (герой) «кажется, не пережил бы такого несчастья» (I, 64). В изображении родителей, их отношений между собой и с детьми Газданов словно спорит с позицией одного из героев романа «Женщина, стоящая посреди», циником Высоцким, для которого женщина — лишь предмет краткого физиологического наслаждения, а женщина-мать стоит в одном ряду с женами и сестрами, «скучными женщинами будней», и служит не более чем аппаратом «для высиживания и кормления, кормилица и нянька!..»¹. В отношениях своих родителей Николай Соседов ценит их любовь и уважение друг к другу, высокую нравственность и интеллект, чему пытается подражать в своей жизни, строя ее так, чтобы не было стыдно перед матерью и памятью отца. Круг их ценностей: любовь к литературе у матери, безукоризненность ее речи, «которая могла бы, пожалуй, показаться слишком классической» (I, 63), и любовь к музыке и философии у отца — навсегда войдут в сферу культурных предпочтений героя, подспудно влияя на строй его мысли, речи, художественного языка, часто, как и у матери, кажущегося чересчур «правильным», «классическим».

В интересах героя философия занимает не менее важное место, чем литература. Так, тринадцати лет он «добровольно прошел историю философии» (I, 82), найденную в домашнем книжном шкафу. Среди прочитанных книг он особо выделяет «Трактат о человеческом разуме» Д. Юма. Речь идет о «Трактате о человеческой природе», в котором сферой познания мира утверждается человеческое сознание. Действительность же — не более чем поток впечатлений, источник которого непознаваем. В процессе своего жизненного «путешествия» герой Газданова все бо-

¹ Арцыбашев М. Женщина, стоящая посреди // Lib.ru. URL: http://az.lib.ru/a/arcybashew_m_p/text_0090.shtml (дата обращения: 28.09.2013).

лее убеждается в верности юмовской максимы непознаваемости мира, что накладывает на его душеустройство трагический отпечаток, но одновременно с этим усиливает значимость личного опыта, складывающегося не столько из внешних событий, сколько из впечатлений, реакций на события. Это переводит событийную сферу «русских» романов Газданова из внешнего плана во внутригеройный.

Характеристика героя как «книжного» человека реализуется, в частности, в том, что окружающих его людей он часто представляет через круг их чтения. Так, о матери он пишет: «Она знала наизусть множество стихов, всего “Демона”, всего “Евгения Онегина”, с первой до последней строчки» (I, 64), отмечая при этом ее нелюбовь к немецкой философии и социологии, что, в свою очередь, входило в сферу интересов отца. Глубину натуры матери Николай показывает через ее реакцию на прочитанную книгу:

«Она читала часто и много; и, кончив книгу, не разговаривала, не отвечала на мои вопросы; она смотрела прямо перед собой остановившимися, невидящими глазами и не замечала ничего окружающего» (I, 64).

То есть та близость к «душевному обмороку», которую подмечает герой в своем существовании «памятью и воображением», унаследована им от матери. При этом он подчеркивает чистоту и безукоризненность литературного вкуса своих родителей: ни мать, ни отец не любили современных «модных романов» и не держали их в доме даже в запортом от детей шкафу. Не случайно Николай приносит домой роман Арцыбашева откуда-то извне. Позднее знакомя Клэр с Гришей Воробьевым, студентом третьего курса юридического факультета, он отрекомендует его как читателя Марка Криницкого (псевдоним писателя Михаила Сапыгина, 1874—1952), в чем скрыт намек на циника и нигилиста — в соответствии с концепцией Криницкого о пошлом человеке в пошлой среде, согласно которой «есть грех, несчастье, страдание, а пошлости нет»¹. В разговоре со своим юным товарищем Воробьев спра-

¹ Комментарии // Газданов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 675.

шивает, читал ли он Криницкого, и, получив ответ, что не читал, неожиданно реагирует: «Это хорошо, что не читал» (I, 83).

Из текста романа остается непонятым, знаком ли герой был с репутацией Криницкого, но в его интонации отчетливо слышится ирония, соотносящаяся с реакцией матери на его собственное увлечение Арцыбашевым. Из положения о том, что метароман Г. Газданова — результат творческой авторефлексии его героя не следует, что круг чтения автора идентичен кругу чтения его героя-творца. Повествование из сферы сознания героя, тем не менее, оставляет зазор между объемом эрудиции автора, занимающего метапозицию по отношению к собственному художественному миру, и романным повествователем, находящимся в процессе своего жизненного и творческого «путешествия». В приведенном фрагменте чувствуется эта «разность» между автором и героем. Автору по сравнению с героем предоставлены гораздо более богатые возможности литературной игры, что можно почувствовать, сравнивая, например, рецептивные планы «Истории одного путешествия» и «Полета». Первый из этих романов — литературная проба юного героя Володи Рогачева, лишь набирающего свой писательский опыт¹, второй — интертекстуальная игра автора, построенная на множестве вариативных комбинаций «чужих» сюжетов, от классики до массовой литературы, превративших небольшое по объему произведение в литературный гипертекст².

Одним из способов отражения читательской эрудиции героя служат его внутренние монологи и беседы с близкими по духу и интересам персонажами. Предметом разговоров часто оказываются литература и философия. Особенно много таких бесед в «Ночных дорогах» (беседы героя с Платоном), «Возвращении Будды» (беседы с Щербаковым), «Эвелине и ее друзьях» (беседы с Артуром). Но фрагменты подобного рода диалогов можно наблюдать и в «Истории одного путешествия» (разговоры Володи с Александром Рябининым и Артуром), «Призраке Александра Вольфа» (беседы героя

¹ Подробно см.: Проскурина Е.Н. Единство иносказания. С. 145–174 (раздел «История одного путешествия»: роман автора и роман героя).

² Подробно см.: Кибальник С.А. Роман Газданова «Полет» как гипертекст // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сб. науч. ст. Барнаул, 2008. С. 42–54; Проскурина Е.Н. Единство иносказания. С. 174–196 (раздел «Игра с литературой в романе “Полет”»).

с Вольфом). В каждый из своих романов Газданов вводит персонажа, соответствующего герою по уровню образованности, давая возможность реализоваться его любви к интеллектуальной беседе. В качестве симптоматичного штриха можно привести исполненный иронии эпизод из «Истории одного путешествия», где обсуждение Николаем, старшим братом героя, поездки на пикник начинается со ссылки на римских ораторов как на образец убедительного высказывания, и в частности, «на знаменитую... речь Цицерона против Катилины» (I, 235), которую он á rgoros характеризует как «довольно каверзную в синтаксическом смысле». В целом же главное место в интеллектуальных беседах персонажей занимает обсуждение *последних вопросов*. Литературным объектом таких бесед зачастую становятся не столько художественные произведения, сколько философские, причем такие, где особенно обостренно звучит трагическая нота, подыгрывающая меланхолическому настроению героя: «Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского, «Мысли» Паскаля. Среди книг Священного Писания особенно часто упоминаются Екклесиаст и Песня Песней, в ауру которой встраивается литературная тема любви и смерти.

Иногда, впрочем, начитанность собеседника вызывает у героя ироническую реакцию. Это относится к случаям показной эрудиции: к их числу, например, относится одна из бесед с Лидой, героиней «Возвращения Будды», которая говорит «чужим», книжно-бульварным языком, не вяжущимся с ее обликом уличной девицы. Сложившееся впечатление не исчезает и после ее разъяснений я-повествователю, что она много читала, когда «служила горничной у старого доктора, в квартире которого была библиотека» (II, 189). Упоминание докторской библиотеки, как ей кажется, открывает для нее возможность завязать отношения с Щербаковым и с героем — людьми иного уровня интеллекта. Для Щербакова связь с Лидой заканчивается трагически: его убивает ее любовник Амар, главный же герой оказывается более прощательным. В его реакции на монолог Лиды звучит брезгливая ирония:

— Что вы знаете обо мне? Ничего. Но когда вы говорите со мной, в вашем голосе явно чувствуется презрение, вы думаете, я его не слышу? Да, да, я понимаю: мы принадлежим к двум разным мирам...

— Эту фразу вы где-то прочли, — сказал я без всякого раздражения.

И она стала говорить о своей жизни... Она сказала, что любит этого человека (Амара. — *Е.П.*) больше всего на свете и готова отдать за него жизнь.

— В таких вещах редко возникает необходимость, — сказал я, — разве что в либретто какой-нибудь оперы ...

— А теперь скажите мне: разве я не заслужила хоть немного счастья — даже ценой обмана?

Меня несколько раздражала — в патетических местах ее склонность к книжным оборотам, заимствованным из плохих романов... (II, 188—190).

Здесь, впрочем, нельзя не отметить то обстоятельство, что и сам Г. Газданов порой также становится жертвой бульварного жанра. Склонность к «книжным оборотам», элементы «плохого письма» особенно часты в его последнем романе «Эвелина и ее друзья». Уроки литературного творчества, преподаваемые героем — профессиональным писателем своему другу, оказавшемуся в роли литератора-дилетанта, неожиданно вскрывают художественные слабости его собственного текста. Критикуемые им склонность к мелодраматическим эффектам, литературные клише типа: «Она посмотрела на меня, в ее глазах показались слезы» или «Я задыхался от волнения, когда должен был ее встретить» (II, 703) — не раз возникают в повествовательной речи самого я-рассказчика¹. Приведем лишь один пример: описание его свидания с Эвелиной:

— Ты знаешь, о чем я вспомнила, когда шла сюда? — сказала она. — О том, что ты мне как-то сказал: «Эвелина, пока мы существуем, Мервиль и я, что бы с тобой ни случилось, ты можешь прийти к нам, и твоя жизнь будет обеспечена, тебе не надо будет заботиться ни о крове, ни о пропитании».

— Надеюсь, ты не сомневаешься, что я готов это повторить?

¹ Подробно о «плохописи» Газданова см.: Проскурина Е.Н. Романы Гайто Газданова: Динамика художественной формы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2010. (Раздел «“Эвелина и ее друзья”: роман-кода»).

— О, нет, — сказала она, в этом я никогда не сомневалась. Я это всегда знала.

<...>

Что-то меня поразило в ее интонации. Я посмотрел на нее — в ее глазах были слезы.

— Что с тобой? — спросил я. — В чем дело, Эвелина?

Она вытерла пальцем слезу, оттягивая вниз рот. Потом она сказала:

— Глупости, не обращай внимания... (II, 709).

Круг чтения героя накладывает отпечаток на восприятие «других», что находит отражение в поэтике образов персонажей. Особенно очевидно это при анализе образа Клэр, не превзойденного по своему художественному мастерству и словно сотканного из множества литературных аллюзий. Его двуипостасная структура формируется антиномичностью отношений между мечтой и действительностью. В своей высокой ипостаси Принцессы Грезы он вмещает в себя мифопоэтический арсенал смыслов, связанных с представлениями об идеальной возлюбленной¹, тогда как в сфере эмпирического бытия фигура Клэр не выходит за рамки женского воплощения юной посредственности с ярко проявленным преобладанием чувственности над духовностью, предпочтением анекдота и шансонетки высокому искусству. Лепка образа Клэр как Прекрасной Дамы представляет собой не столько характеристику героини, сколько способ самохарактеристики героя-повествователя. Ее идеальный облик — плод его душевных «излучений». Реальный мир, в котором обитает Клэр, всегда контрастен по отношению к миру Николая Соседова. Они существуют словно в разных вибрационных частотах: она —

¹ На эту ипостась образа Клэр не раз обращали внимание исследователи. См., напр.: Кабалоти С. Поэтика прозы Гайто Газданова 20-х — 30-х годов. СПб., 1998; Семенова Т.О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура: сб. науч. ст. Калининград, 2000. С. 33—52; Яблоков Е.А. В объятьях Снежной Королевы (архетипические мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр») // Архетипические культуры художественного сознания. Вып. 2. Екатеринбург, 2001. С. 97—102; Созина Е.К. Алхимия цвета и звука в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Текст. Поэтика. Стиль. К юбилею В.В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2004. С. 165—182 и др.

в «плотном», рационально выстроенном пространстве, он — в зыблемом, разреженном воздухе. В метароманных рамках эта разница между героем и героиней носит типологический характер. Контрастность миров Николая и Клэр обозначена в одной из первых их бесед через тематические предпочтения: Николай прерывает свой поток речи о Дон-Жуане, «неизвестно как» перешедший к христианским подвижникам и протопопу Аввакуму, «так как вспомнил, что подобные разговоры не очень занимают Клэр; она предпочитала другие темы — о театре, о музыке; но больше всего она любила анекдоты, которых знала множество» (I, 41). В ответ на его реплику о Дон-Жуане Клэр с наигранным пафосом, смеясь до слез, декламирует фразу, прочитанную ею на рекламной афише: «Heureux acquireurs de la vraie Salamandre/ Jamais abandonnés par le constructeur!» (I, 41) («Счастливые обладатели настоящей “Саламандры”, / Никогда не оставляемые фабрикой!» (фр.). *Перевод автора.* — Е.П.). Эти слова особенно рельефно подчеркивают отсутствие внутреннего резонанса между героем и героиней, который достраивается воображением Николая. Так, акварель, на которой «темно-серый лебедь обнимает толстую Леду» (I, 89), и ковер с изображением «непомерно длинной лошади» и «худощавого» всадника заполняются им по образу и подобию его собственного читательского опыта, ставшего частью душевного пространства: длинная лошадь и всадник преобразуются в изображение Дон-Кихота, а акварельное изображение становится символом божественной любви. После первой встречи с Клэр Николай словно сам превращается в Рыцаря Печального Образа, непрерывно грезящего о своей Дульцинее. Вместе с тем аллюзии на историю Дон-Кихота вновь подчеркивают несоответствие реального облика Клэр с его отчетливой телесностью, черными чулками, «туманными», «то жестокими, то бесстыдными» (I, 45) глазами тому идеалу, который создан воображением героя, как не соответствует образ мечты-Дульцинее простой крестьянке Альдонсе. Оставленная в подтексте история о Дульцинее, рожденной фантазиями Дон-Кихота, в свою очередь, представляет собой параллель к мифу о Пигмалионе и Галатее. Пигмалионство героя реализуется в его духовной «алхимии», придавшей земному обаянию героини черты Прекрасной Дамы. Одно из видений Клэр, в холодно-зимнем

одеянии которой Николаю чудится облик Снежной Королевы, хранит память его детских сказочных впечатлений, преображенных в тонкий поэтический рисунок:

...И тогда далеко-далеко в лесу вдруг что-то прозвенело. Упала ли ледяная сосулька с дерева, зацепился ли легкий ветер об один из тех прозрачных сталактитов, которые нависают на елях, — я не знаю. Знаю только, после этого вновь наступило молчание, — и потом опять зазвенел лед. Будто маленький лесной карлик, живущий где-нибудь в дупле, тихо играл на стеклянной скрипке. И вдруг мне показалось, что громадное земное пространство свернулось, как географическая карта, и что вместо России я очутился в сказочном Шварцвальде. За деревьями стучат дятлы; белые снежные горы засыпают над ледяными полями озер; и внизу, в долине, плывет в воздухе тоненькая звенящая сеть, застывающая на морозе ... (I, 92. Выделено здесь и ниже нами. — Е.П.).

Процитированный фрагмент поражает богатством литературных аллюзий. Образ Снежной Девы создается в нем частотой ассонансов и аллитераций на *ли/ле/ло*, обыгрывающих лексему «лед», а через обилие согласных *с, з, ц* как будто воссоздается атмосфера зимнего звенящего воздуха, словно погружающего в завораживающий мир сказки Андерсена. Образ же земли, сворачивающейся, как свиток, отсылает к книге Апокалипсис, внося в эту сказочную картину драматическую ноту. В зимний пейзаж, нарисованный из «снега и музыки», вплетается мотив метели: «Когда бывала метель и казалось, что нет ничего — ни домов, ни земли, а только белый дым, и ветер, и шорох воздуха; и когда я шел сквозь это движущееся пространство, я думал иногда, что если бы легенда о сотворении мира родилась на севере, то первыми словами священной книги были бы слова: “Вначале была метель”» (I, 90—91).

Именно в метельном обрамлении возникает в ментальных фантазиях Николая образ Клэр, соединяя в себе лед и жар, что выражено в тексте уже знакомым ассонансно-аллитерическим способом, алхимией звуковых «превращений», пресуществляющих лед в раскаленный металл: «...при мысли о Клэр тело мое наливалось расплавленным металлом...» (I, 93).

Природа героини, поэтизированная мотивами *снега, льда*, вписывающимися в литературный архетип Снежной Королевы, — это состояние души, закованной в холод, вариативный образ Спящей Красавицы, также архетипический для европейской культуры и символизирующий душу, очарованную «аполлоническим сном» и жаждущую пробуждения. На контрасте душевного сна и телесной чувственности построена вся поэтика образа Клэр, находящейся, по замечанию героя, «в том возрасте, когда все способности девушки, все усилия ее кокетливости, каждое ее движение и всякая мысль суть бессознательные проявления необходимости физического любовного чувства...» (I, 86).

Помимо сказочного топоса, мотивы снега, метели символизируют в романе образ России, что было характерно не только для поэтики Г. Газданова, но и всего Русского зарубежья, в сознании представителей которого оставленная родина ассоциировалась в первую очередь с бескрайними снежными просторами. Их манящее притяжение особенно ощущалось в малоснежной Европе. Мотив «священной книги» в процитированном фрагменте встраивает образ заснеженной России в библейский контекст, превращая ее в центр мироздания. В литературном плане отчетливо звучащая здесь ностальгическая нота притягивает к себе всю зимнюю тему русской поэзии, и в первую очередь пушкинские «зимние» фрагменты «Евгения Онегина», а также «Метель» и «Капитанскую дочку», не говоря уже о «Снежной маске» Блока — одном из ближайших по времени поэтических интертекстов романа Газданова. Ключевая тема цикла «Снежная маска», как и всего второго тома «трилогии вочеловеченья» поэта, — звучание снежной стихии, синтезирующей в себе и воду (лед), и воздух (вьюга, метель), и небо (снежинка, ассоциирующаяся со звездой), и землю (снег — зимний покров земли). В «Вечере у Клэр» образы ветра, снега, льда, заснеженного леса, «ледяных полей земли» отражают этот синтез в тонком акустическом обрамлении, сопровождающемся обилием белого цвета. В этот блоковский пейзаж вписан образ героини — в эпизоде, когда, возвращаясь домой ночью из цирка, Николай слышит за собой шаги и, обернувшись, различает в снежном тумане, «сквозь медленно падающий снег» (I, 93), фигуру Клэр, «окруженную лисьим воротником своей шубки, как желтым облаком» (I, 93). Ее образ словно со-

ткан из сходных деталей поэтики Блока, характерными чертами которой является интерьеризация облика героинь. Так, в «Снежной маске» она возникает «в снежной пене» (Ср.: «В снежной пене — предзакатная — / Ты встаешь за мной вдали»¹), ее овеивают «снежные вьюги», вокруг ее фигуры, окутанной «собольим мехом», «гуляет ветер голубой» («Снежное вино»). Образ Клэр в поэтических «снах» героя также как будто лепится из снега, возникает из вечернего зимнего тумана.

Помимо сказанного, след блоковской поэтики в образе Клэр обнаруживается также в оксюморонном соединении *льда* и *жара* («При мысли о Клэр тело мое наливалось расплавленным металлом»): основной контраст цикла «Снежная маска» — несочетаемое сочетание *мороза* и *пламени*, отраженное не только внутри текста («Заносит вьюга на порог / Пожар метели белокрылой»; «Но ветром буйным, ветром встречным / Твое лицо опалено»² и др.), но и в названии его последнего стихотворения: «На снежном костре». Нетрудно увидеть в этом приеме отзвуки романтической поэтики контраста, запечатленные в культурной памяти русского читателя пушкинским стихом из «Евгения Онегина»: «Они сошлись: волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой»³. О том, что в творческом сознании героя его история любви к Клэр овеяна пушкинским настроением, свидетельствует эпиграф «Вечера у Клэр»: «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой» (I, 39). Однако в реальности она столь же не соответствует его мечтам, сколь не похожи отношения Татьяны и Онегина на ее любовные грезы, навеянные французскими романами.

Надо отметить, что Блок был в числе самых любимых поэтов Газданова, о чем свидетельствует множество блоковских цитат на страницах его произведений, в основном рассказов, что делает необходимым выход за рамки романного цикла. Так, строки из поэмы «Соловьиный сад» («Я проснулся на мгlistом рассвете / Неизвестно которого дня»⁴) взяты им в качестве эпиграфа к рассказу «Общество восьмерки пик»; строки из поэтического цикла «Флоренция» («Что мне спеть в этот вечер, синьора, / Что мне спеть, чтоб вам

¹ Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. Л., 1980—1983. Т. 2. С. 9.

² Там же. С. 71, 101.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 36.

⁴ Блок А.А. Собр. соч. Т. 2. С. 268.

сладко спалось?»¹) предваряют рассказ «Исчезновение Рикарди», а эпиграфом к рассказу «Воспоминание» послужили стихи из цикла «Венеция» («Очнусь ли я в другой отчизне, / Не в этой сумрачной стране?»²). Другим способом творческого диалога с поэтом было для Газданова введение его имени или поэтических строчек в собственные тексты. В рассказе «Княжна Мэри», например, обыгрываются мотивы стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека»:

«Был вечер зимнего холодного дня. На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили уличные фонари. Не знаю почему, все в этот вечер доходило до меня сквозь эту мутную призрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц... и все преследовавшие меня в тот вечер чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге, и эти магические слова — “Ночь, улица, фонарь, аптека” — весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении» (III, 554).

Прием прямого цитирования А. Блока как способ косвенной характеристики персонажа использован Г. Газдановым в рассказе «Из блокнота»:

Он закрывает глаза и цитирует:

И пламенный взор твоих глаз.
Который в моих отражался.

Потом опять читает:

Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот,
Какая ложь, какая сила
Тебя, прошедшее, вернет?

— Но это уже не мое.

Мне почему-то неловко сказать, что я знаю эти стихи. Думаю о том, как все это нелепо: ночь, Париж, старый оборванец у стойки кафе цитирует Блока. Спрашиваю, не нужно ли ему денег? (III, 604).

¹ Там же. С. 124.

² Там же. С. 120.

Как и в данном эпизоде, цитаты из блоковских стихов становятся литературными репрезентантами ностальгической тоски героев-эмигрантов во всем творчестве Газданова.

А в рассказе «Водопад» имя А. Блока возникает в апофатическом перечислении ведущих поэтов Серебряного века. Незнакомство с их творчеством героя, который, по собственному признанию, «больше всего на свете... любит стихи», становится способом его травестийной характеристики:

...больше всего на свете Макс любит стихи. Он не читал Блока, он не знает ни Анненского, ни Мандельштама, ни Пастернака, ни Гумилева. В те времена, когда он “следил за современной литературой”, — в Олонецкую губернию не доходили эти стихи.

Но он знает “Чтец-декламатор”. И когда он выпьет немного красного вина, он откидывается назад, закрывает глаза и начинает читать — почти со слезами в голосе:

К позорной казни присужденный,
Лежит в цепях венгерский граф... (III, 339)¹.

Здесь герой Газданова неточно цитирует строки из баллады М. Гартмана «Белое покрывало», переведенной М.Л. Михайловым. У переводчика: «Позорной казни обреченный / Лежит в цепях венгерский граф»². Газданов несколько раз цитирует эти строки в своих произведениях, и неизменно в иронической тональности.

В следующих за «Вечером у Клэр» романах, относящихся к русскому подциклу, продолжена стратегия «познавательного эклектизма» героя, который выступает то в роли начинающего писателя, как в «Истории одного путешествия», то журналиста, как в «Призраке Александра Вольфа». К тому же в этом романе страсть к чтению приводит я-повествователя к разгадке главной тайны его биографии, относящейся к периоду гражданской войны. Автором книги, которая неожиданно попадает ему в руки, оказывается человек, с которым он тогда был вынужден вступить в поединок. Думая, что стал его убийцей, герой долгие годы носил в себе эту тя-

¹ Михайлов М.Л. Соч.: в 3 т. / под общ. ред. Б.П. Козьмина. Т. 1. М., 1958. С. 394.

² Там же.

жесть. Но его сопернику, Вольфу, удастся выжить, он эмигрирует в Англию и становится писателем.

В поединке героя и Вольфа мы встречаемся с новым вариантом литературной игры Газданова. По убедительному предположению С.А. Кибальника, в образе Вольфа, русском писателе, пишущем по-английски, скрыт намек на В. Набокова¹. То, что оба писателя не просто знали творчество друг друга, но являлись своего рода соперниками, — факт, известный в эмигрантской среде². При этом есть свидетельства, что они никогда не были лично знакомы, хотя и являлись участниками одних и тех же событий. «Как ни странно, — цитирует Диенеш письмо Газданова Э. Филду, — я никогда не был с ним лично знаком и единственный раз видел его на литературном вечере в Париже, на котором он выступал вслед за Ходасевичем. Он очень хорошо прочел свой рассказ; в то время он уже был автором своих лучших произведений»³ (далее указываются «Пильграм», «Весна в Фиальте», «Защита Лужина»). На ревностное отношение В. Набокова к Г. Газданову есть намек в таких, например, обнаруженных Л. Диенешем фактах: «В 1929 и 1930 годах в журнале “Руль”, который издавался Набоковым в Берлине, мы находим его рецензии на два выпуска “Воли России”, но те, в которых не было рассказов Газданова... Набоков написал рецензии и на несколько новых романов, принадлежавших писателям-эмигрантам и вышедших в свет в последующее десятилетие (например, роман Одоевцевой “Изольда” и роман Берберовой “Последние и первые”), и вряд ли может быть случайным тот факт, что он оставил без внимания крупнейшую литературную удачу Газданова 30-х годов — роман “Вечер у Клэр”, с появлением которого критики стали говорить о Газданове как о самом значительном писателе эмиграции, ставя его в один ряд с Набоковым»⁴. На историю не встречи двух писателей, несомненно, наложило отпечаток то обстоятельство, что при сравнении их творчества критика отдавала

¹ Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 243–262.

² См.: Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 273–282.

³ Там же. С. 280.

⁴ Там же.

свое предпочтение Газданову и обрушивалась на Набокова, как произошло это, например, на страницах первого номера «Чисел», вышедшего сразу же после публикации «Вечера у Клэр». Здесь Г.Иванов назвал В. Набокова «самозванцем» и «вульгарным имитатором» современной французской литературы и отдал симпатии Фельзену и Газданову. Отчетливая позиция критики сформировала атмосферу внутреннего соперничества двух ведущих писателей-младоэмигрантов, что нашло отражение во множестве текстовых переключек, встречающихся в их произведениях¹. Отзвук этого соперничества слышен в отношениях героя и Вольфа в романе Газданова. Именно с чтения героем рассказа Вольфа, в сюжете которого он узнает случай из своей военной биографии, и начинается главная романная интрига, в результате сложных перипетий приведшая к трагическому разрешению поединка: непреднамеренному убийству героем Вольфа.

В «Призраке Александра Вольфа» впервые отчетливо звучит ведущая для метаромана Газданова идея духовного «довоплощения» героя, приобретающая окончательное оформление во «французской» дилогии «Пилигримы» и «Пробуждение», где меняется авторское отношение к книге и чтению. В «Пилигримах» акцентируется воспитательное значение литературы, «правильное моральное отношение», образец которого Газданов видит в русской классике, в первую очередь, в творчестве Толстого. Идеологической основой этой новой установки послужило многолетнее масонство писателя, ориентированное на книжное знание как фундамент духовного продвижения личности и общества к Добру и Справедливости. В «Пилигримах» правильная организация круга чтения становится основополагающей для преобразования главного героя Фреда из преступника в праведника. Причем, сам процесс чтения происходит под руководством его наставника, который тщательно отбирает книги из большой библиотеки и через периодические беседы с Фредом корректирует, систематизирует и расширяет этот круг, в результате чего меняется мировосприятие Фреда, его отношение к собственной судьбе, что в итоге приводит его к осознанию цели собственной жизни, в которой главным становится служение

¹ См.: Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе; Проскурина Е.Н. Единство иносказания. С. 108–112.

ближнему. Отметим, что то, что так не нравилось юному герою первого романа: чтение рекомендованных книг, — в позднем творчестве утверждается одним из основных способов нравственного воспитания личности. Главным же стимулом метаноии всегда у Газданова является «духовная жажда» героя, чувство неудовлетворенности собственной жизнью. У Фреда оно поначалу смутно дает о себе знать в нескольких эпизодах. Один из них — сцена в кафе, где он вслушивается в беседу двух посетителей, за соседним столиком говорящих о такого рода вещах, наличие которых он даже не мог себе представить: они рассуждали о подходах к анализу мировой культуры.

«Фред подозвал гарсона, расплатился и вышел из кафе. <...> Он шел по тротуару, задумавшись и ничего не замечая вокруг себя. О чем спорили эти люди? <...> зачем вообще все это было нужно и какую ценность это могло иметь? На первый взгляд это была ненужная болтовня. <...> То, что Фред не мог принять участие в их споре, было не так важно. Важно было другое: почему такие вопросы могли интересовать этих людей и в чем было значение этих вопросов» (II, 350).

После того, как он решается уйти из своего преступного мира и в одиночестве, живя сторожем в доме с большой библиотекой вдали от Парижа, постигает уроки своего наставника Роже, беседа в кафе постепенно приобретает для него смысл.

Если круг чтения автобиографического героя Г. Газданова трудно подвергнуть каталогизации в силу широты и ненасытности его интересов, то круг чтения Фреда четко систематизирован: на начальном этапе Роже из множества книг выбирает для него «преимущественно беллетристику» — литературу, наиболее легкую для восприятия и при этом ориентированную на непрямой назидательный урок. Через некоторое время беллетристику сменяет история культуры — как ответ на тот вопрос, который не оставляет Фреда после истории в кафе. То есть, двигаясь от простого к сложному, Роже, по его собственным словам, пытается избавить Фреда «от тех причин, которые мешают ему быть таким, каким его создала природа» (II, 423), готовя его к собственному «построению мира»:

«Ты должен построить целый мир... Мы ощущаем наши очертания потому, что мы окружены внешним миром, — таким, каким мы его видим и каким мы его создали. Тот, в котором ты жил, исчез. Его больше нет. Ты строишь другой. И это очень долгая работа» (II, 423).

Так постепенно, день за днем, месяц за месяцем под влиянием прочитанных книг и бесед с наставником заполняется внутренний мир Фреда, что приводит к выправлению его души. Таким образом, сюжетная линия героя «Пилигримов» выстраивается по модели кризисного жития, движущегося от недолжного/преступного существования к должному, подвижническому. Не разрушает ее и финальная случайная смерть Фреда, поскольку настаивает она его на том этапе, когда он уже достиг духовного «довоплощения», и в момент, когда он возвращается после похода в горы, где собирал лечебные травы для старика-лекаря, у которого теперь служил помощником.

Самый не читающий из всех героев Газданова — Пьер Форэ, герой «Пробуждения». Отсутствие у Пьера книжного знания автор особо акцентирует, когда говорит о нем как о «среднем» человеке, бухгалтере «с незначительным лицом», живущем в прозаическом «земном» мире и берущем в руки книгу только изредка и «от скуки». Однако именно такой герой оказывается способным на большой поступок: излечить от душевной болезни героиню, от которой отказались врачи. Основанием к тому служит внутреннее, природное содержание личности героя, которое сложнее и глубже его внешней ординарности. Главное, что характеризует Пьера, — безупречная нравственность, доброта, терпимость к людям и готовность к самопожертвованию — качества, свидетельствующие о «резко выраженной индивидуальности» у этого «среднего француза», в плане межтекстовых соответствий не уступающие по своей значимости энциклопедической образованности и тонкому эстетическому чутью «типичных» героев Газданова. Несмотря на равнодушие к литературе, в домашней библиотеке Пьера собраны книги, близкие кругу чтения газдановского alter ego: «энциклопедический словарь в шести томах, изданный в начале столетия, классики, несколько новых романов, Шекспир, Толстой, Сервантес, Достоевский во французском переводе, Платон, Овидий, Плу-

тарх, монографии о Рембранте, Ван Гоге, Боттичелли, Руссо» (II, 518), что странно для героя-простеца, представленного неискушенным читателем. В данном случае библиотека Пьера служит знаком его внутренней близости автору и герою его «русских» романов и одновременно — героине-аристократке, учившейся по тем же учебникам «алгебры, истории французской литературы...», что и Пьер. В отношении к нему можно согласиться с мнением Л. Диенеша: «Пьер Форэ... может считаться... “средним” человеком только в идеальной системе»¹. Поэтому из всех персонажей романа только ему дается возможность реализовать себя в той сфере, которую он мысленно избрал для себя как стезю: сфере лекаря, врача.

«Он сидел дома перед столом и думал, что, если бы у него была возможность выбрать любую профессию и если бы он оказался достаточно способным, он стал бы врачом. И ему представлялась жизнь этого теоретического и предполагаемого врача как его личная борьба против болезни и, в конечном итоге, против смерти. Победа над ней казалась ему единственным действительно важным долгом человека» (II, 452).

И судьба предоставляет ему такую возможность: найдя в лесу незнакомую женщину, потерявшую рассудок, он словно просыпается от сна своего бессмысленного существования. Перевезя ее в свою парижскую квартиру, он долго и самоотверженно ухаживает за больной, впадая временами в отчаяние от того, что его усилия не дают результата. Однако через девять месяцев (срок, несомненно, символический) Пьер видит, что у больной начинают проблескивать признаки разумного поведения. Его дальнейший уход увенчивается ее полным выздоровлением. Несложный сюжет романа имеет в своей основе притчевый субстрат и воплощает одну максиму: помощь и служение ближнему — главный смысл и назначение человеческой жизни, залог духовного роста. Здесь, на наш взгляд, Газданов по-новому выстраивает диалог с Толстым как автором «Войны и мира», противопоставляя «жизни ума» «жизнь сердца». Читающими в романе оказываются персонажи антигеройного плана: автор журнальной статьи о «среднем французе» — том

¹ Диенеш Л. Гайто Газданов. С. 184.

социальном типе, который, по его мнению, не способен на большие свершения и всю жизнь проживает незаметно в своей социальной нише; образованный приятель Пьера Франсуа, который после первых неудач помочь Анне-Марии расценивает дальнейшие усилия как потерю времени и отговаривает Пьера от его предприятия, а также отец героини аристократ Дюмон, любитель социально-экономических теорий, живущий в своем «книжном» мире, мало соотносящемся с реальностью. Сюжетная линия Пьера выстраивается как антитеза «сухой теории» и головного знания. Таким образом, из всех персонажей романа только герой-простец, руководствующийся в своих поступках сердцем, а не логикой и рассудком, выходит победителем из поединка с судьбой. Можно заключить, что для Газданова есть разные типы читающих персонажей: одним, как автобиографическому герою или Фреду, чтение помогает развить внутренние качества, стряхнуть душевный сон, на других не оказывает этого воздействия. Результат, по Газданову, зависит от открытости сознания *последним вопросам*.

Если же смотреть на проблему чтения в рамках метароманного целого, то, несомненно, автору ближе тип героя-интеллектуала. В своем последнем романе «Эвелина и ее друзья» он вновь возвращается к нему в образе автобиографического героя-писателя и его близких друзей, одного из которых, Артура, тот даже учит законам литературного творчества на примере создания «заказных» мемуаров. Кажется, написание вымышленной биографии в нравственном отношении сомнительное занятие. Однако Газданов поворачивает тему в своеобразное и неожиданное русло. Придуманная бывшим преступником Ланглуа его «альтернативная» биография, литературно оформленная Артуром с акцентированием торжества добродетели и наказания порока, становится для Ланглуа образцом жизни. Когда он дочитывает ее до конца, то с горечью признается Артуру, что именно такую жизнь хотел бы прожить. То есть эта непрожитая жизнь и оказывается истинным бытием Ланглуа, искаженным в кривом зеркале реальных обстоятельств. Вместе с тем, у главного героя, искушенного читателя и успешного литератора, этот мелодраматический мемуарный сюжет вызывает ироническую реакцию. Сюжетная линия заказных мемуаров уже была опробована Газдановым ранее в романе «Полет», где стареющая Лола Энэ, бывшая актриса мюзик-холла, заказывает собственные

мемуары, в которых, помимо звездного статуса, должна предстать романтической возлюбленной, верной женой, скорбящей о смерти мужа, ставшего случайной жертвой чужих криминальных разборок, которого в реальности ненавидела и с нетерпением ждала его кончины. В итоге же Лола так уверует в свой вымышленный образ, что откажется от своего привычного облика молодящейся стареющей дивы. Более того, она вдруг испытывает искренние переживания по поводу гибели мужа как настоящую для себя утрату. То есть и для нее вымышленные мемуары служат способом внутреннего выправления. Как и в случае с Ланглуа, пишутся они на основе ее собственных представлений о той жизни, которую она бы хотела прожить. Кроме «звездных» историй покорения публики, там есть и представления о должном бытии, касающиеся частной жизни, любви, верности, семьи. Можно сказать, что для персонажей типа Лолы, Ланглуа, Фреда «бульварный» сюжет, построенный на литературных клише, оказывается образцовым, подобно тому, как он влияет на неискушенное детское сознание. Вспомним реакцию юного Николая Соседова на свою первую прочитанную книгу о замерзающем сироте. К этому же типу принадлежат и Ольга Александровна и плохой писатель Кузнецов в том же романе «Полет». При всей своей вторичности, литература подобного сорта для этих наивных читателей вполне может претендовать на учительную роль, ибо в ее основу всегда положен сюжет нравоучительного характера, воспроизводящий традиционные смыслы. Момент воспроизводства в литературоцентристской парадигме выполняет функцию, схожую с функцией так называемого «25-го кадра» в современном мультимедийном языке.

Есть, впрочем, и обратные проявления «литературного» поведения газдановских героев. Так, героиня того же романа «Полет» Людмила для того, чтобы достать денег у своей очередной «жертвы», придумывает напоминающие «бульварное» чтение истории о смертях своих родственников. В основном это смерти от чахотки ее никогда не существовавших детей, братьев, сестер. В итоге такие сцены завершаются ожидаемым финалом: у Людмилы на какое-то время появляются средства к существованию, что подтверждает действенность в быту подобных «жалобных историй».

Если смотреть на литературоцентризм Г. Газданова сквозь зеркало истории отечественной словесности, то в его движении от

романа к роману можно увидеть своего рода «обратную перспективу». В раннем творчестве ведущим является отношение к книге автора и героя в первую очередь как к источнику эрудиции, а к процессу чтения — как собственно эстетическому наслаждению и возможности интеллектуальной игры, что характерно для современного восприятия художественного текста. В позднем же творчестве происходит возвращение к изначальному восприятию книги как духовного путеводителя, учебника жизни. Не случайно в жанровом отношении «Пилигримы» и «Пробуждение» представляют собой разновидность романа-притчи с встроенными субжанровыми элементами жития, сказки, мифа, т.е. ориентированы на архетип и протожанр.

*Марина Хатямова
(Томск)*

Знаки литературности в биографической прозе Н.Н. Берберовой

Н.Н. Берберова (1891—1993), автор почти неисследованной лирики и прозы, известна, в первую очередь, своими художественными биографиями: «Чайковский. История одинокой жизни», 1936; «Бородин», 1938; «Курсив мой», 1972; «Железная женщина: Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях», 1981. Принятая эмигрантами на себя миссия сохранения национального культурного наследия очерчивала не только круг тем, мотивов, типологию героев литературы русского зарубежья, но и ее жанровый состав. В огромном массиве мемуарно-автобиографической прозы, претендующей на документальную достоверность и подлинность в решении главной проблемы эмиграции — проблемы национально-культурной идентичности, свое прочное место занял жанр художественной биографии. Биографии выдающихся людей России были призваны сохранить золотой фонд национальной культуры для потомков, поэтому их заказывали издательства, большой интерес к ним проявляла читающая публика. В середине 1920-х годов по заказу издательства «Умса-Press» появились беллетризованные «жития» Б. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский», В. Ильина «Серафим Саровский», З. Гиппиус «Св. Тихон Задонский»; позднее — романы-биографии Б. Зайцева («Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954)), «Освобождение Толстого» (1937) И. Бунина, «Державин» (1931) В. Ходасевича и две биографии русских композиторов Н. Берберовой: «Чайковский. История одинокой жизни» (1936) и «Бородин» (1938).

В предисловии к переиздававшемуся через 50 лет «Чайковскому» Берберова среди частных причин обращения к жанру биографии назовет и более общую — «возрождение жанра» в мировой литературе, вызванное читательским спросом: «1930-е годы были временем писания биографий... И в Европе, и в США началась мода на совершенно новые (не романсированные, но серьезные) биографии. Никого не забыли, ни древних, ни новых, ни поэтов, ни политиков, ни художников, ни знаменитых любовников. Био-

графии раскупались быстро, и большинство имело успех»¹. «Мода на биографии» в европейской литературе, по-видимому, была обусловлена изменившимся представлением о человеке, что вызвало кризис традиционного повествования: 1930-е годы — «период активных экспериментов с инстанцией персонажа, с повествовательной оптикой, со способами манифестации нарративного “я”»².

Для молодого поколения писателей-эмигрантов, к которому принадлежала и Н.Н. Берберова, проблема национально-культурной самоидентификации стояла еще более остро, чем для старшего поколения, прожившего большую часть жизни в России. Молодые писатели болезненно ощущали собственную иноприродность: «...нет родины, нет своего языка, своих привычек, своей природы, своего характера, своего города...» (Б. Поплавский)³. В дискуссии старшего и младшего поколений писателей о судьбе литературы эмиграции одним из главных станет вопрос о национальных основах искусства, в частности, в известной полемике В. Ходасевича и Г. Адамовича⁴. Если Ходасевич настаивал на сохранении традиции, литературности, понимаемой как язык литературы: от тропа, метафоры — до метаязыка искусства⁵ («Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и

¹ Берберова Н.Н. Чайковский. Железная женщина. М.: Изд-во имени Сабаниковых, 1999. С. 8.

² Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 140. И. Каспэ ссылается на работу: Zeraffa M. *Personne et personnage: L'evolution esthetique du realisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*. P.: Klincksieck, 1969.

³ Цит. по: Васильева М.А. К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920—1940: мат-лы Междунар. науч. конф. М.: Русский путь, 2007. С. 45.

⁴ Коростелев О., Федякин С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927—1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204—250.

⁵ Термин «литературность» был введен Р. Якобсоном в 1921 г. В статье «Новейшая русская поэзия» он писал: «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением <...>. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”. Далее основной вопрос — вопрос о применении, оправдании приема». См.: Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 275.

не бытом, в ней отраженным»¹), то Адамович считал, что в эсхатологические 1930-е годы «иллюзии “искусства” рассеялись», а их место должна занять простота и искренность «человеческого документа»². Литературность как «изошренная форма» столь же неприемлема для молодых писателей, как и любая оформленность вообще, формализация отношений в товарищеском сообществе, призванном противостоять агрессии чужого внешнего мира³.

Итак, кризис национально-культурной идентичности, переживание разрыва с предшествующей традицией провоцировали кризис литературоцентризма. «Авторы “Чисел”... придают антилитературности статус литературной программы, активно используя для этих целей словарь сюрреалистов (“автоматическое письмо”, “фотография”, “сон”, “иллюминация”, “опыт” и, разумеется, “документ”)⁴. Однако, и парадоксальность позиций (гиперборец Адамович выступает против мастерства как главной ценности искусства, а Ходасевич оказывается ревностным защитником идей акмеистского цеха, к которому никогда не принадлежал), и условность противостояния, напоминающего «куртуазную дуэль»⁵, свидетельствуют о сложности и неоднозначности предмета полемики, что хорошо понимали главные дуэлянты, но не всегда — их окружение. Не случайно Г. Адамович сделает существенное уточнение о «скрытой» литературности: «Усилье подлинного художника направлено к тому, чтобы скрыть все “швы”, спрятать все концы в воду»⁶.

Н.Н. Берберова, начавшая литературную деятельность в России и приехавшая в эмиграцию женой Ходасевича, по возрасту принадлежала к поколению «молодых» и позиционировала себя как связующее звено между поколениями эмигрантских «отцов» и «детей». На одном из заседаний «Зеленой лампы» она выступила от имени «литературной молодежи» (редакции журнала «Новый дом», в которую входили кроме нее Д. Кнут, Ю. Терапиано, В. Фохт) с позитивной программой единства поколений, в осно-

¹ Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1996—1997. Т. 2. С. 257.

² Демидова О. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб: Гиперион, 2003. С. 177.

³ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 47.

⁴ Там же. С. 128.

⁵ Коростелев О., Федакин С. Poleмика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича. С. 207.

⁶ Цит. по: Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 126.

ве которого должна была лежать идея национально-культурного единства и верности традиции («писать в духе русской литературы»)¹. Эстетически и человечески солидаризируясь с Ходасевичем, в художественной практике начинающая писательница следовала, скорее, «заветам» Адамовича: простота формы и безыскусственность, исповедальность и ориентация на документ напоминали «информационную прозу» журналиста, в которой документально-публицистическое начало подавляет стилистическое и является самоценным. Эта видимая простота повествования, лишенная метафорических украшательств, заставляет и современных исследователей рассматривать прозу Берберовой в русле реалистической психологической прозы, в противовес авангардной и сюрреалистической прозе других младоэмигрантов². Однако Берберова диалектически восприняла совет Адамовича о «скрытой» литературности: ее ранняя проза аллюзивна, интертекстуальна и метатекстуальна, а «швы» литературности спрятаны за дневниковую форму или спонтанность сказового повествования («Аккомпаниаторша», «Повелительница», «Биянкурские праздники»)³.

¹ «Я позволю себе сказать несколько слов по поводу литературной молодежи в эмиграции. Само существование ее многим кажется спорным. За старшими писателями признается право на существование, — они якобы заряжены российским еще зарядом; молодежь прежней России не знала и потому, оторванная от России, не может «описывать» Россию. <...> Сегодняшний день, сегодняшний час — для литературной эмигрантской молодежи самый важный. Сейчас, унеся в себе Россию, она становится «лицом к Европе», где почитали за счастье жить лучшие русские писатели. <...> Мы слышали здесь, что в Европе не о чем писать, кроме как о джаз-банде. На это нечего ответить. Хочется сказать одно: можно всю жизнь писать и о джаз-банде, оставаясь русским писателем. Надо только писать в духе русской литературы. Литературная эмигрантская молодежь проникнута, в большей степени, этим духом и жаждет единения и преемственности». См.: Зеленая лампа: Беседа III // Терапиано Ю. Встречи 1926—1971. М.: Intrada, 2002. С. 325—326.

² Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 123.

³ См. об этом: Хатямова М.А. Культуросохраняющая семантика структуры «текст в тексте» в повести Н.Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934) // Сибирский филологический журнал. 2008. № 1. С. 76—86; Хатямова М.А. Организация повествования в рассказах Н.Н. Берберовой 1920—1930-х годов: от «Биянкурских праздников» — к «Рассказам не о любви» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 3 (19). С. 100—110.

Художественные биографии Берберовой 1930-х годов также двойственны по своим эстетическим установкам. С одной стороны, они — дань преемственности эмигрантских поколений: Берберова единственная из молодых продолжала литературное дело «отцов» в создании биографий, выполняющих миссию сохранения русской культуры в эмиграции. С другой, сама жанровая форма художественной биографии нового типа вполне отвечала концепции «литературы, преодолевающей литературность» — в стремлении прорваться к «простоте и правде» о человеке. В творчестве младоэмигрантов именно новый «герой» манифестировал появление «молодой эмигрантской литературы» (о чем тогда писали Г. Адамович, Ю. Трапиано, В. Варшавский и др.)¹.

Перечисляя «законы», которым вынуждены были следовать создатели биографий, Берберова называет «отсутствие прямой речи, использование архивных документов, никакой прикрасы для завлечения читателя, никакой романсировки»², т.е. усиление документального начала, правды факта. Однако в своих биографиях (П.И. Чайковского, А.П. Бородина, а позднее — А.А. Блока, М. Закревской-Бенкендорф-Будберг) и автобиографии «Курсив мой» Берберова отступала от сознательно принятых правил. Ее биографии-мифы воссоздают скорее эмоциональную, нравственно-психологическую подлинность, чем фактическую³. Следуя культурному императиву сохранения биографии того, кто в данной системе занял место «человека с биографией» (Ю.М. Лотман), Берберова создает и миф о себе как «носителе биографии», окончательно воплотившемся в ее главном тексте «Курсив мой: Автобиография» (1972).

¹ «В рецензиях, обзорах, очерках именно “герой” вытесняет проблемы “композиции”, “сюжета”, “стиля”, “детали” — всех тех приемов, о которых эмигрантским литераторам неинтересно говорить. “Герой интереснее романа” — заглавие неопубликованной полностью книги Сергея Шаршуна довольно точно характеризует ситуацию». См.: Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 140.

² Берберова Н.Н. Чайковский. Железная женщина. С. 8.

³ В предисловии в переизданию «Чайковского» Берберова приводит отзывы А. Бенуа и других знавших Чайковского людей, с которыми она общалась во время работы над биографией, считавших, что она правдиво воссоздала дух эпохи. См.: Берберова Н.Н. Чайковский. Железная женщина. С. 9.

Написанные с двухгодичным интервалом и образующие своеобразную дилогию «Чайковский» (1934 — 1935) и «Бородин» (1937) — не столько личные биографии, сколько легенды о музыкантах, выстроенные с помощью известных культурных мифов¹. Во-первых, это актуализированные культурой Серебряного века мифы о Западе/Востоке, аполлоническом/дионисийском началах в русской истории и национальной ментальности. Мятущаяся душа Чайковского требовала, по Берберовой, аполлонического «оформления», поэтому борьба с внутренним хаосом и преодолением себя сделали его европейским музыкантом. Автор последовательно акцентирует западное, европейское влияние на становление личности композитора: иностранец дед, француженка гувернантка, «отгадавшая» музыкальный талант в заурядном ребенке, многочисленные путешествия и жизнь за границей, одиночество среди музыкантов «Могучей кучки», эпистолярный роман с фон Мекк. Напротив, дионисийская, «восточная», женственная душа Бородина помешает его творческому воплощению (неспособность сделать выбор в пользу искусства, завершать творческие замыслы). Чайковский, по Берберовой, — вариант русского европейца, тогда как Бородин — истинно русский художник, безразличный к результату своей деятельности, к славе, беспорядочно и безответственно растрачивающий свою жизнь (на окружающих людей, учеников, науку, преподавание, общественную деятельность), но благодаря этому именно он становится национальным композитором, создателем «Князя Игоря».

Другими слагаемыми биографического сюжета Берберовой являются эстетические концепции русских символистов. Панэстетический образ русского музыканта Берберова создает из символистских представлений о музыке как главном искусстве, мифа об Андрогине, идей бессознательного З. Фрейда, ницшеанского дуализма аполлонического и дионисийского начал, второй полюс ко-

¹ В предисловии к «Чайковскому», написанному через 50 лет в связи с переизданием произведения, Берберова будет по-прежнему сосредоточена на документальных источниках и конкретных обстоятельствах, побудивших ее обратиться к биографии великого композитора, сознательно продуцируя в сознании читателя концепцию «человеческого документа», выросшего из его собственных эго-текстов — опубликованных дневников и переписки, в том числе с фон Мекк, а также воспоминаний о нем современников.

того проецировался русской философской мыслью на женственную, стихийную природу национальной ментальности.

Именно символизм, а не русская классика XIX в. (традиция «Толстоевского», по ироничному определению Берберовой в «Курсиве») будет осмысливаться ей в качестве пракультуры современного искусства¹. В более поздней и программной статье «Набоков и его “Лолита”» (1959) она напишет: «XX век дал нам литературу, отличающуюся от всего, что было написано раньше, четырьмя элементами, и в «литературной периодической системе» они теперь стоят на своих местах <...> Эти четыре элемента — интуиция разъятого мира, открытые «шлюзы» подсознания, непрерывная текучесть сознания и *новая поэтика, вышедшая из символизма* (курсив мой. — М.Х.)»². Известно, что первый литературный курс, который Берберова читала в Йельском университете, был «Русский символизм». В. Ходасевича в конце жизни она будет причислять к «последним символистам»³.

Личность и судьба Чайковского определяются, по Берберовой, его андрогинной сущностью. Несмотря на то, что во вступлении к биографии автор подробно рассказывает читателю об обстоятельствах обращения к запретной теме, объясняя это обращение следованием документу, лежащему в основе любой биографии (опубликованным к тому времени и вызвавшим резонанс дневникам композитора). Миф об Андрогине выполняет в произведении сюжетобразующую функцию. Андрогинная природа музыканта обуславливает основное противоречие его личности: творческая целостность художника оплачивается тотальным одиночеством страдающего от общественного осуждения человека. Поэтому герой Берберовой на протяжении всей жизни не может

¹ В «Курсиве» проблемы молодой эмигрантской литературы будут осмысливаться именно на фоне эстетических достижений символизма: «Эстетических идей не было почти ни у кого, словно из века символизма мы шагнули назад...». См.: Берберова Н.Н. Курсив мой: автобиография. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 436.

² Неизвестная Берберова: роман, стихи, статьи. СПб.: Лимбус Пресс, 1998. С. 153.

³ Не ждавшая Годо: к столетию со дня рождения Нины Берберовой // Радио Свобода. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24200439.html> (дата обращения: 05.11.2013).

обрести внутренний покой и Дом: он мечется между Россией и Европой, спасаясь от своих страданий и отношений, которые могут стать причиной новых мучений. Как панэстетическая личность, Чайковский Берберовой по-настоящему живет только в творчестве, которому полностью отдается. Чрезмерная эмоциональность, чувствительность, слезливость, способность напряженно переживать прошлое — неотъемлемые черты истинного художника, ребенка в деловых и бытовых отношениях. Маска, которая постепенно прирастает к лицу музыканта, призвана оградить его хрупкий внутренний мир от травмирующего внешнего вмешательства. Поэтому и эпистолярный роман с фон Мекк также интерпретируется автором в логике символистских представлений: графиня фон Мекк как новый тип мецената способна оказать гению и духовную, и материальную поддержку, чтобы главное дело его жизни было сделано. В соответствии с идеей творческой самореализации художника объясняется и жажда славы, охватившая Чайковского в конце жизни, и предощущение смерти, заставляющее торопиться завершить задуманное. Даже смерть от холеры подается автором не только как знак личной судьбы (так же умерла мать Чайковского), но и судьбы художника, прошедшего свой неповторимый путь в искусстве. Так, воссоздавая внешнюю канву обстоятельств жизни своего героя, автор главным образом сосредоточен на изображении пути художника.

Остановимся подробнее на второй художественной биографии Н.Н. Берберовой «Бородин», в которой литературность мифа начинает теснить «правду факта». Мифологизация личности и судьбы композитора у Берберовой обнаруживается в сопоставлении с небеллетризованной биографией Бородина, написанной В.В. Стасовым в 1887 г.¹ и послужившей фактическим источником для романа Берберовой. В явной полемике с созданным Стасовым гармоничным образом Бородина, талантливым во всем (науке, преподавании, общественной и организационной деятельности, музыке), Берберова творит панэстетический миф о «неосуществленности» талантливого композитора как расплате за «невыбор» в пользу музыки. Русская неоформленность, разбросанность, неумение доводить начатое до конца порождают не «бессознатель-

¹ Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. СПб., 1887.

ного русского гения» (которым восхищается Запад, в том числе и Лист), но неудовлетворенного своей жизнью дилетанта, «гостя» и в науке, и в музыке. Внешне воспроизводится традиционная структура биографии: изображая жизнь своего героя почти с рождения и до смерти, автор акцентирует ключевые для становления личности жизненные этапы — детство, учеба и образование, общение с музыкантами «Кучки», личная жизнь и семья, отношение к работе и славе, европейское признание, общение с молодежью, итог жизни и смерть.

Повествование о будущем композиторе начинается с описания его русско-грузинского происхождения: мать — русская красавица из Нарвы Дуня Антонова, отец — Лука Семенович Гедеаношвили, из рода князей Имеретинских. Восточное, пассивное начало мальчик наследует от отца: «медлительный, безразличный к жизни» маленький Саша «смуглым лицом, длинными глазами и ленивой повадкой схож и с Лукой Семеновичем, и с его таинственным синим портретом»¹. Женственная природа характера «играющего в девочку» героя формируется в «крепком детском раю», центром которого была обожающая его мать. Мать поощряет и помогает развиваться рано проснувшейся в ребенке любви к музыке (барaban, флейта, фортепиано, виолончель) и наукам (химии, ботанике, медицине); она не ограничивает свободу его желаний, но формирует высокую жизненную планку: «Мой сторублевый котик, — говорит мать, зажимая нос платком (во время химических опытов героя. — М.Х.), — старайся. Ничего понимать не понимаю в твоей ботанике, но позову лучшего профессора тебя учить. Сама ничему не обучена, но ты у меня непременно ученым будешь» (10). Мать как божество («красотой, умом, прелестью» покорившая отца и вызывающая в сыне «блаженство, меры которому не было») создает вокруг сына атмосферу гармонии и счастья, которую не может разрушить даже его незаконнорожденность: «Наступала его юность и уже, конечно, не было человека счастливее его. Если кто-нибудь, когда-нибудь намекал ему, что знает что-то о темном его происхождении, он не обижался, а ясно и просто объяснял все, как

¹ Берберова Н.Н. Бородин; Мыс Бурь; Повелительница; Набоков и его «Лолита». М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 9. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.

было. Если кто-нибудь в чем-нибудь (что бывало редко) опережал его — он радовался от всего большого и живущего полнотой сердца за соперника» (13). Внутренняя гармония героя и его интуитивное стремление к цельности («Его тянуло к знанию, к искусству, его влекло к цельной жизни, которой он был частью, — цельной и прекрасной» (13)) изображаются языком аполлонического/дионисийского мифа: сознательная деятельность ребенка связана с научным познанием, но «душа должна была вылиться во что-то, в песню, в танец» (маленький Бородин сочиняет польку и танцует ее с девочкой). Внутренняя цельность не дает подающему большие надежды в науке 15-летнему химику выбрать: «играть ли в четыре руки Бетховена или сесть за пробирки? Надо было выбрать, а он никак не мог этого сделать» (11).

Процесс становления личности молодого Бородина, пробуждение самобытного музыканта связано у Берберовой с путешествием за границу. Уже известный в Европе 25-летний химик Бородин отправляется в Гейдельберг «усовершенствовать свои познания в химии» (14). В.В. Стасов свидетельствует, что Бородин прожил в Европе (преимущественно в Гейдельберге, но посещал Швейцарию и объехал всю Италию) с октября 1859 по осень 1862 г., где занимался в лаборатории знаменитого химика Эрленмейера¹. Ссылаясь на рассказы Менделеева о совместных с Бородиным дружеских поездках по Швейцарии и Италии, Стасов подчеркивает научный статус этой поездки: «Музыкой Бородин занимался за границей мало. Лишь изредка бывал на концертах и исполнении, в церквах, классических ораторий. На одном из таких концертов он случайно познакомился с Катериной Сергеевной Протопоповой, русской, путешествующей в то время за границей. Она была образованная музыкантша, отлично играла на фортепиано, и в короткое время познакомила его с новой музыкой, все еще мало ему известной — всего более с Шуманом и Шопеном»². Заимствуя у Стасова обстоятельства знакомства

¹ «В одно время были с ним в Гейдельберге многие молодые русские ученые, впоследствии светила нашей науки: Менделеев, Сеченов, Боткин, Юнге. Вся эта даровитая молодежь ревностно занималась своим делом всю зиму, а весной и летом предпринимала маленькие поездки по Германии и остальной Европе». См.: Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. С. 11.

² Там же. С. 12.

Бородина с будущей женой, Берберова полностью меняет смысл первой поездки Бородина в Германию в соответствии с собственной установкой на эстетический миф о художнике. Германия у Берберовой предстает страной весны, любви и творчества, в противовес холодному Петербургу, с его «делами, заботами, невзгодами» научной, преподавательской и общественной жизни героя. Поездку в Германию Берберова сделает судьбоносной для Бородина-музыканта. Уже по дороге герой отдается размышлениям о «любимом досуге» — музыке, о двух встречах с Мусоргским, познакомившим Бородина с музыкой Шумана, о встревоживших его намерениях Мусоргского покончить с военной карьерой и серьезно заняться сочинительством. Главная, учебная, цель поездки изначально «размывается». Научная деятельность Бородина в Германии описывается кратко, информативно: «День его начинался рано, он вставал в 5 часов, гулял, работал в лаборатории до обеда, после обеда опять работал...» (16), тогда как свободное время, отданное музыке, изображается подробно и приобретает дионисийскую окрашенность: «...Вечером шел в гости в русское семейство, где собирались русские гейдельбергцы. <...> Там музицировали, ставили живые картины, беседовали до ночи; там составилась даже квинтет, где он играл на флейте. С Сеченовым они вместе нажирались вишен — по шести фунтов в день, обедались простоквашей...» (16). Мифологическую трансформацию претерпевает и время изображаемых событий: три реальных года, проведенных Бородиным в Европе, превращаются в одну неповторимую весну. Гейдельберг, где «была нежная, солнечная весна, все цвело, благоухало, сверкало», станет для Бородина и пространством любви: здесь он познакомится со своей будущей женой¹, которая не только займется музыкальным образованием будущего композитора, но и впервые заговорит с ним о долге художника, понимая, что обращается к уже состоявшемуся ученому: «Вы должны бы по-настоящему заняться музыкой» (17). Стасов же,

¹ Избраница Бородина наделена чертами экзальтированной русской женщины: «Она была нервна, хороша собой, со слабыми признаками туберкулеза, с ясными поисками совершенства» и «она была счастлива его счастьем, полна его полнотой и в вечной своей нервической хлопотливости, в каких-то предчувствиях, знала, что вошла в жизнь человека, кроме этой именно жизни не любящего ничего» (18).

на основании письма М.А. Балакирева, утверждает, что первым человеком, указавшим Бородину на композиторство как «настоящее его дело», был именно Балакирев¹. Берберова связывает момент самосознания Бородина-музыканта именно с пребыванием в Германии, а не со знакомством с Балакиревым и другими представителями «Могучей кучки» после возвращения из Европы (как это следует из источников, используемых Стасовым). По Берберовой, именно в Германии молодой композитор получает некое благословение судьбы: весна, любовь и музыка слились в единую «радость, которая только возможна» (16), дав импульс дремавшему в нем самобытному творческому началу.

Самоопределение композитора в мире музыки происходит под влиянием «Могучей кучки» и Балакирева. Мендельсоновизм, «западничество Бородина приводило Балакирева в отчаяние», и вкус Бородина постепенно перерождался от «немцев... — к какому-то своему собственному востоку, было что-то таинственное и такое упорное и неизвестно откуда идущее» (20). «Восточно-русское» зерно личности Бородина начало прорастать среди музыкантов, создавших «Каменного гостя», «Женитьбу», «Псковитянку»; герой понимает, что именно «круг людей», в котором он оказался к 30-ти годам, «толкал» его к новой музыке. Наступившая во время ожидания музыкантов «Кучки» после исполнения 1 симфонии Бородина смерть Даргомыжского восстанавливает связь новой русской музыки с русской музыкальной традицией, традицией Глинки. К идее оперы «Князь Игорь» Бородина также приобщают друзья-музыканты. Автор подчеркивает серьезное отношение композитора к работе над оперой: он погружается в историю славян, фольклор, труды Тихонравова и Срезневского как ученый. Однако в изображении деятельности Бородина-композитора автор прибегает к славянофильскому мифу о психологическом расколе в душе каждого русского образованного человека между его европейским образованием и русским образом жизни (И.В. Киреевский). Неорганизованность, спонтанность, бессистемность в работе («он сам не знал, когда он пишет, напишет ли что-нибудь, выкроится ли само собой время для этого»; «ночь давно уже была превращена в день» (21)) соз-

¹ Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. С. 17.

дает представление о подчиненности героя каждодневному жизненному потоку. Повседневное существование Бородина и его жены создают картину русской обломовщины, препятствующей всякой деятельности кроме благотворительной по отношению к случайно находящимся в доме людям: «Домашняя обстановка — с распушенной, вороватой прислугой, с воспитанниками, племянниками и просто гостями, располагала к ничегонеделанию, к сидению в старом халате, с «косой» давно не стриженных волос...; к питию чая (по девяти стаканов); к разговорам на вечные темы — о болезнях и невзгодах, приключающихся с многочисленными родственниками Катерины Сергеевны и его. <...> Тесная, темная столовая собирала каждый вечер разнообразный люд» (24). Хаос внешней жизни (в доме) становится выражением внутреннего хаоса героя (в его душе). Не наука или творчество управляют бытием Бородина, а бессмысленный, неуправляемый жизненный поток, уничтожающий время. «Равнодушный не только к собственной славе, но и к самой работе» Бородин понимает, что «рок» тяготеет над ним и в музыке, где «кучка со Стасовым ждала от него чуда», и в науке, где всегда кто-то раньше совершал его открытие. Отсылая к славянофильской идее бессознательной идеальной цельности русского характера¹, «западница» Берберова все же полемизирует с ней. Синтеза аполлонического и дионисийского не происходит, герой страдает от недоовлечения, от того, что и в науке, и в музыке остается лишь «гостем», остро переживает свое дилетантство. Герой страдает от своего «дионисийства» и в ситуации проверки любовью. Любовь экзальтированной ученицы, расстроившей его дом, становится ему в тягость, он мечтает вернуться «назад в прежнюю жизнь, которая для него хороша, только одна и хороша — а другой никакой и не надо. Ни этих слез, ни мировых химических открытий, ни бурь, ни подвигов, ни “Игоря”» (29).

«Русскость» Бородина наиболее явно проявляется в ситуации общения с западным кумиром — Ф. Листом. Второе посещение

¹ «Для славянофилов русская бессознательная, внеисторическая жизнь изначально несет в себе гарантию как раз той идеальной цельности, которую, по ее мнению, хочет, но которой не может достичь Запад». См.: Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 56.

Германии также «очищено» у Берберовой от обстоятельств научной и преподавательской миссии Бородина (о которых он подробно, наряду с музыкальными новостями, сообщает в письмах к жене¹). Используя эти письма (о чем говорят конкретные цитаты из них), Берберова достаточно произвольно усиливает линию общения Бородина с Листом и редуцирует все другие важные события поездки (обустройство учеников в Германии, общение с другими музыкантами и изучение их манеры игры, светские приемы у герцога). Фокус повествования смещается в сторону общения с «полубогом» Листом, от которого Бородин получает главный творческий наказ («Никого не слушайте, идите своей дорогой, будьте оригинальны...» (36)) и всемирное признание новой русской музыки и своего творчества («Будущее принадлежит музыке русской, вашей музыке» (36, 39)). Гений человека и музыканта Листа, воспринятый потрясенным Бородиным, заполняет все пространство текста. Его общение с многочисленными учениками, женщинами, поклонниками и ценителями музыки во время репетиций, концертов, ученических классов близко к ритуалам символистского жизнетворчества, когда мастер-теург, дающий свою безошибочную оценку современному развитию музыки и творчеству Бородина, и все его окружение живет по законам творчества. Берберова наделяет своего героя осознанием важности проблемы поколений в искусстве, ощущением себя звеном в единой цепи культуры, и ее Бородин перед учителем — Листом — «старался, как ученик, проклиная в эти минуты и недостаточность своей фортепианной техники, и все, что мешало ему в жизни быть настоящим музыкантом» (39). Вторая поездка в Германию явится продолжением и развитием первой, став для Бородина временем творческих успехов: признание его заслуг перед современной музыкой великим немецким композитором будет тождественно мировому признанию. Триумф музыки Бородина в Германии оказался закрепленным у Берберовой и в «тексте культуры», в словаре и посвященных его творчеству критических статьях. В противоположность многочисленным ругательным

¹ См.: Письма А.П. Бородина к К.С. Бородиной (от 3 июля, 12 июля, 18 июля, 23 июля 1877 г.) // Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин. С. 40–58.

и даже шельмуящим композитора отзывам отечественных критиков, подчеркивается профессиональный и благожелательный интерес европейской прессы: «Из Германии для какого-то словаря спрашивали (о его возрасте. — М.Х.)... Он удивился: кому это нужно? Не все ли равно, когда и где он родился и что написал (и главное — чего не дописал)? Потом пришли какие-то вырезки из газет немецких, австрийских, голландских — критика его сочинений, игранных тогда-то, там-то. Критика обстоятельная, с нотными примерами, уважительная, восторженная. Обсуждались достоинства обеих симфоний. Видно, так суждено, — думал он спокойно, без раздражения, — видно недаром говорится где-то там про пророка и его отечество» (40). Для эмигрантки Берберовой непризнание художника на родине — момент глубоко личный. Именно Лист с немецкой систематичностью будет следить за работой Бородина, ругать его за «русскую лень» («когда-нибудь сделается») и требовать завершения начатого, особенно «Князя Игоря».

В конце жизни героя Берберовой одолевают русская тоска («Тоска, господа, тощица!» (43)), одиночество и осознание курьезности собственной жизни и происходящего вокруг. Усталость, желание упорядочить свое существование, не занимать второстепенным — и невозможность изменить привычный беспорядочно-соборный образ жизни. Гармония аполлонического и дионисийского, западного и восточного, науки и искусства не состоялась: герой понимает, что подавил в себе любовь, музыку, науку; «так и будет до конца тяготеть над ним невозможность осуществить все то, что в нем есть» (48). В отношениях с меценаткой графиней Мерси д'Аржанто Бородин поддерживает миф о себе, «белом медведе» из «снегом занесенной варварской страны», пишущем современную музыку. Свой триумф в Бельгии он воспринимает как «сон», «хорошо срепетированный спектакль», автор которого — богатый человек, имеющий вес в музыкальном мире. «Водоворот», «бесконечная толчея жизни» (быт, жена, которая «не признавала вовремя спать, вовремя есть», «орава» воспитанников, друзей и чужих детей, требующая его внимания) по-прежнему отвлекают его от музыки, а бессознательное доверие к жизни препятствует рефлексии над ней: «думать, размышлять о себе он не

может, он все откладывает на когда-нибудь» (49). Детская цельность героя обернулась неосуществленностью. Однако для автора он прежде всего творец, оставивший потомкам свою музыку, поэтому и умирает русский композитор на масленицу, переодетый мужиком во время танца¹. Драма художника «увековечена» в «роскошном» и «безобразном» монументе на его могиле. Описание грузного, давящего на могильную плиту памятника, «перечисляющего» все виды деятельности Бородин, — ученого, преподавателя, общественного деятеля, а потом уже композитора — воплощает трагическую неосуществимость в творчестве и непонятость современниками.

Итак, в биографиях композиторов авторский миф о художнике создается в символистской традиции: искусство, особенно музыка, выше всего. «Человеческий документ» музыканта, созданный Берберовой, не выполняет основную задачу — стать «фотографией» души и судьбы человека, ибо он насквозь литературо- и культуроцентричен. Кроме того, использование мифологемы Запад/Восток в осмыслении творческого пути выдающихся художников указывает на момент индивидуального самоопределения Берберовой в эмиграции: стремление ассимилироваться в западном культурном пространстве, стать «швом» не только между поколениями, но и между русской и европейской культурами.

Символистская жизнетворческая логика будет «работать» и в позднем творчестве Берберовой — в первую очередь в ее автобиографии «Курсив мой». Но перед отъездом в Америку она напишет еще одну важную для себя биографию — А. Блока². Ощущая конец целого этапа не только собственной судьбы, но и всей русской

¹ Стасов свидетельствует, что Бородин умер во время разговора, тогда как для Берберовой важна дионисийская семантика события: «На масленице 1887 года был такой бал — на этот раз костюмированный... Бородин был одет мужиком — в кумачовую рубаху и высокие сапоги... Он много танцевал и смеялся, плотно ужинал, пел хором, подражал кому-то. <...> В аудитории, где гремел рояль и где отплясывали кадрили так любившие его, но так мешавшие ему жить люди, он внезапно запнулся на полуслове и со всего громадного роста, со всей своей важностью рухнул на пол» (49).

² A. Block et son temps. Paris, 1947. Берберова Н. Александр Блок и его время: биография / пер. с фр. А. Курт, А. Райской. М.: Независимая газета, 1999.

эмиграции в Европе между двумя мировыми войнами, Берберова стремится оставить европейскому читателю (книга была издана на французском языке) свидетельство о России эпохи катастроф, символом которой для нее и ее поколения явился Блок. Судьба гения проецируется на судьбу страны, а его смерть завершает эпоху¹. Несмотря на то, что книга написана в жанре документального, научно-популярного (исторического) повествования, ее литературоцентристский заряд несомненен². Блок как властитель дум своей эпохи представлен Берберовой «человеком с биографией», а символизм — петербургской культурой, которая будет потеряна³: «Как сам Блок и его современники стали детьми «страшных лет России», так мы стали *детьми Александра Блока* (курсив автора. — М.Х.). Через несколько месяцев уже ничто не напоминало об этой поре русской жизни»⁴.

¹ Вспоминая в «Курсиве» похороны А. Блока, Берберова напишет: «Мы шли и шли, и, наверное, не было в этой толпе человека, который бы не подумал — хоть на одно мгновение — о том, что умер не только Блок, что умер город этот, что кончается его особая власть над людьми и над историей целого народа, кончается период, завершается круг российских судеб, останавливается эпоха, чтобы повернуть и помчаться к иным срокам». См.: Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 164. Страницы, посвященные смерти Блока, отличаются не характерной для Берберовой эмоциональностью и глубиной страдания, как личное горе: «Чувство внезапного и острого сиротства, которое я никогда больше не испытывала в жизни, охватило меня. Кончается... Одни... Это идет конец. Мы пропали... Слезы брызнули из глаз». См.: Там же. С. 161.

² На то, что книга о Блоке не была для Берберовой «проходным» публицистическим текстом (как может показаться на фоне ее повестей 1940-х годов), указывает ее запись в «Черной тетради» от января 1947 г.: «1946 год был счастливым годом: я опять начала работать. Потом были две поездки... И я написала книгу о Блоке». См.: Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 552.

³ Берберова неоднократно будет называть Блока первым русским поэтом XX в., подчеркивая, что и ее поколение принадлежит к культуре, в которой Блоку не было равных. О «несовременных» и «искусственных», по ее словам, стихах Н. Гумилева она напишет: «Он повернул обратно, от символизма к Парнасу, думалось мне, а вовсе не устроил революции против символистов. Неужели Парнасом хотел он победить Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Блока?». См.: Там же. С. 160.

⁴ Берберова Н. Александр Блок и его время. С. 254.

«Главная» книга Берберовой¹, воспринятая по законам мемуарного жанра², вызвала целый шквал негативных эмоций современников: от обвинения в фактических неточностях — до более существенного: сведения счетов с неугодными людьми с помощью вымысла. Никто, однако, не обратил внимания на настойчивое определение автором жанра книги как автобиографии, да и главной авторской установки: «Эта книга — не воспоминания. Эта книга — история моей жизни, попытка рассказать эту жизнь в хронологическом порядке и раскрыть ее смысл»; «В мире остался только человек — описания природы, в которой он живет, прогулки в его семейные дела, производственные отношения имеют второстепенный интерес. Только он сам важен в своей современности, а все остальное есть двухмерное прошлое...»³.

Создавая автомиф в логике своих предыдущих биографических мифов, Берберова теперь уже сознательно полемизирует с младоэмигрантами в самой концепции человека — героя времени. «Подпольному» человеку «незамеченного поколения» она противопоставляет образ героини, не ожидающей Годо, — человека XX в., всего в жизни добывающегося самостоятельно и способного меняться вместе со временем, т.е. современного⁴. Берберова мифологизирует собственную судьбу так же, как и судьбы Чайковского

¹ На вопрос Ф. Медведева «Какую из ваших книг вы считаете главной?» Берберова в 1989 г. ответила: «Конечно, “Курсив”!». См.: Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 620.

² Только в предисловии А. Кузнецовой к последнему переизданию «Курсива» присутствует интенция читать книгу Берберовой по законам художественного произведения, а не мемуарного текста: «(Все фактические неточности. — М.Х.) можно оправдать, только если определить природу этого произведения как абсолютно литературную, вслед за Н. Богомоловым, охарактеризовавшим так книгу Георгия Иванова. И судить квазимемуары по законам художественного мира, тем более что привычные законы мира реального самой реальностью XX века были поставлены под сомнение — историческая действительность века катастроф такова, что единственной константой в ней стал сам человек». См.: Кузнецова А. Ее «Курсив...» // Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 12.

³ Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 434.

⁴ Структуру и семантику образа современной женщины Берберовой анализирует Ю.В. Матвеева. См.: Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2008. С. 123—139.

и Бородина, другое дело, что свидетели эпохи не могли воспринять это нейтрально, как «литературу»¹. Ожидаемый читателями «человеческий документ» трансформируется в литературный миф о «железной женщине», не без ницшеанского влияния (за что Берберову много критиковали и современники, и потомки), который также имеет отношение к символистским мифам.

Сюжет «Курсива» имеет мифологическую структуру: миф о жизни («чтобы сквозь жизнь просвечивал ее смысл») строится с помощью конкретных мифов и литературных символов, зафиксированных в оглавлении: «Гнездо и муравьиная куча», «Бедный Лазарь», «Товий и Ангел», «Соль земли», «Гордые фигуры на носу кораблей», «Черная тетрадь», «Не ожидая Годо». В предисловии ко второму изданию 1983 г. Берберова комментирует свои «взаимоотношения» с личными мифами как изживание определенных этапов жизни и по-прежнему настаивает на отсутствии личной «мифологии»: «У меня были мифы, но никогда не было мифологии. Говорю это по праву долголетия. ...Я увидела, что система личных символов, как и все остальное в мире, подвержена мутациям. Я изжила в себе и бедного Лазаря, и Товия, и его Ангела (но может быть, этого последнего — не совсем); я изжила в себе гордую фигуру на носу корабля. И теперь с некоторых пор меня стал занимать один образ — он приблизился ко мне совсем недавно. И мне кажется, что он в будущем уже не даст новых мутаций»². Электрическая лампочка, зажженная Томасом Эдисоном 8 августа 1901 г. — в день рождения Берберовой — «все еще горит», «и, судя по всему, она еще будет гореть некоторое время»³. Последний предложенный читателю символ свидетельствует о том, что мифологизация собственной судьбы продолжается и за границами написанного десять лет назад текста.

Важный в логике автора символ «шва», отсылающий к давнему наказу Г. Адамовича молодым писателям («скрыть все» формальные «швы»), обнажает стремление выразить понятый смысл

¹ Ср.: «Она, как театральная актриса, лепит свой образ, строит себя как героиню собственной прозы. Она помещает себя в центр галереи, по которой проходит вся эмиграция». См.: Нива Ж. Бесстрашная Берберова // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской культуре М., 1999. С. 94.

² Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 21.

³ Там же.

посланных судьбой испытаний на языке своего круга. Отправляясь во вторую эмиграцию в Америку, Берберова осмысливает всю предшествующую жизнь «с такой ясностью, как князь Мышкин перед припадком»: «В эти минуты (или секунды) “мышкинской ясности” было ощущение *шва* (курсив автора. — М.Х.) всех противоположностей: мое одиночество и принадлежность стоящим под окном драгоценным людям, молодым и старым; моя собственная страна, и та, в которой я прожила двадцать пять лет, и третья — куда я ехала. Рок, который нес меня, и мой сознательный выбор. И я сама перед лицом этого *шва*, такая, какую я знала и какую знали те, что стояли перед окном вагона, знали тридцать, двадцать, десять лет»¹.

Помимо внутритекстового диалога, «Курсив» как мифологизированная автобиография участвовал и в жанровом диалоге с подобного рода произведениями: в первую очередь, с «Петербургскими зимами» Г. Иванова² и трилогией С. де Бовуар, что «давало Берберовой возможность поместить свою автобиографию в определенный литературный контекст и тем самым вручить читателю ключ к этой книге»³.

Последняя биографическая книга Берберовой — «Железная женщина. Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях» (1981) — ориентирована на научную, «документальную биографию»⁴, о чем автор и сообщает читателю в предисловии. «Образчик такой работы, — пишет Берберова, — монументальная биография Генри Джеймса, написанная Лионом Эделем. В одной из своих работ он писал: “Единственный акт воображения, дозволенный автору-биографу, это воображение формы. Биографы ответственны за факты, которые должны быть ими

¹ Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 605.

² Кузнецова А. Ее «Курсив» // Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 9.

³ Основанное на архивных разысканиях исследование И. Винокуровой все же не учитывает логику собственно Берберовского творчества, ее «биографический багаж», когда ставит появление «Курсива» в прямую зависимость от автобиографической прозы С. де Бовуар. См.: Винокурова И. «Кого выбрать примером? У кого мне учиться?..» Нина Берберова и Симона де Бовуар // Вопросы литературы. 2012. Март-апрель. С. 295—335.

⁴ С 1958 г. Берберова преподавала русскую литературу в Йельском, а затем и в Принстонском университете.

интерпретированы. <...> Дать историю в форме биографического повествования, оставаясь в то же время верным всем моим документальным материалам — вот в чем я видел тонкость и занимательность моей задачи”. ...Я старалась следовать методу Эделя»¹.

Берберова как историк интерпретирует свои 300 источников, которые помещает в конце книги, предупреждая в предисловии читателя о том, что не могла выйти за границы документа: «...Я написала *все* (курсив автора. — М.Х.), что могла написать; если бы я написала больше, это было бы незаконно»². Кроме того, автор как филолог развенчивает миф о Муре, создаваемый ей самой и ее окружением на протяжении жизни, ведь желание современного читателя «увидеть изнанку мифов» — это «реакция на кризис деперсонализации человека и на связанный с этим интерес к его истории»³. Теперь работа с мифом становится сознательным предметом исследования автора-биографа: «Я столько узнала о ней (Муре. — М.Х.), думая о ней столько лет и узнавая о ней правду, которую она искажала, когда ее приоткрывала едва-едва, когда говорила нам о себе, создавая и выращивая свой миф, давая нам в те годы этот миф, но не самое себя. Но я не отказываюсь от этого ее мифа и не заслоняю миф реальностью, чтобы скрыть его. Я не отбрасываю его, я нуждаюсь в нем так же, как я нуждаюсь в самой реальности. Мне нужны оба плана, они составляют эту книгу»⁴.

Однако демифологизация фактической стороны жизни героини (раскрытие правды ее происхождения, личных взаимоотношений, профессиональных занятий и проч.) не препятствует новой авторской мифологии: Берберова вновь создает миф о сильной женщине (комментируется и семантика названия/имени «железная», определившая сущность героини), которая не только «выжила», но и победила, дожив до глубокой старости и оставшись в истории именно в той роли, которую она сама себе избрала. Логика судьбы Мury представлена вне этических параметров, почти эстетически. «Легенда» великой авантюристки, человека-артиста остается при жизни не раскрытой, и миф побеждает. Причем основные авторские характеристики Мury почти дословно совпа-

¹ Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 14–15.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 12.

дают с автохарактеристиками из «Курсива»: «Она (Мура. — М.Х.) была умна, жестка, полностью сознавала свои исключительные способности, знала чувство ответственности, не женское только, но общечеловеческое, и, зная свои силы, опиралась на свое физическое здоровье, энергию и женское очарование. Она умела быть с людьми, жить с людьми, находить людей и ладить с ними. Она несомненно была одной из исключительных женщин своего времени, оказавшегося беспощадным и безжалостным и к ней, и к ее поколению вообще»¹; «Но ничего не давалось ей в руки само, без усилия, благодаря слепой удаче; чтобы выжить, ей надо было быть зоркой, ловкой, смелой и с самого начала окружить себя легендой. Она любила мужчин <...>, и не скрывала этого, хоть и понимала, что эта правда коробит и раздражает женщин. <...> Она пользовалась сексом, она искала новизны и знала, где найти ее. <...> Ее увлечения не были изувечены ни нравственными соображениями, ни притворным целомудрием, ни бытовыми табу. <...> Она была свободна задолго до “всеобщего женского освобождения”. В ее жизни не нашлось места для прочного брака, для детей (у нее их было двое, и только потому, что <...> “все имеют детей”), для родственных и семейных отношений; ...для уверенности в завтрашнем дне, денег в банке и мысли о бессмертии»². Мура для Берберовой больше, чем представительница ее поколения «послевоенной Европы и пореволюционной России», это родственная душа. Повествование о великой женщине, талантливой в жизни, должно подтвердить мифологию судьбы, выстроенной в «Курсиве», и в этом смысле оно автометаописательно.

Все биографическое творчество Н.Н. Берберовой литературоцентрично. Автор литературных мистификаций, Берберова жила и писала как художник, несмотря на ее настойчивые высказывания о примате жизни над искусством и факта над вымыслом. Жизнеподобные документальные формы наполнялись, «строились» Берберовой по законам творчества, впитанного в юности: по законам мифа, литературности, панэстетизма символистов. В этой связи становятся понятными ее размышления о драматическом положении младоэмигрантской литературы, которое виделось ей именно

¹ Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 25.

² Там же. С. 11.

в отсутствии нового стиля, т.е. «собственной литературности»¹: «Наше новое тогда могло быть только в мутациях содержания. <...> Но мутации содержания без обновления стиля — ничего не стоили, не могли оживить того, что по существу мертвело. “Безвоздушное пространство” (отсутствие страны, языка, традиций, и — бунта против них, как организованного, так и индивидуально-го) было вокруг нас не потому, что не о чем было писать, а потому, что при наличии тем — общеевропейских, российских, личных, исторических и всяких других — не мог быть создан стиль, который бы соответствовал этим темам <...> Здесь я сужу не только мое поколение, но и себя самое...»². Поэтому только Набоков смог оправдать существование целого эмигрантского поколения, к которому принадлежала и Берберова³.

¹ Вполне закономерной представляется и приверженность Берберовой-литературоведа к формализму, структурализму и «новой критике»: см. ее статьи «Великий век», «Набоков и его “Лолита”» и др. См.: Неизвестная Берберова: роман, стихи, статьи. СПб.: Лимбус Пресс, 1998.

² Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 435.

³ «Новой идеи не бывает без обновления стиля, и поэтому в обновленном стиле все наслаждение, идущее на меня от нового искусства. Нашим несчастьем, трагедией нашей, «младших» в эмиграции, было именно отсутствие стиля, невозможность обновить его. Стиля не могло быть ни у меня, ни у моих сверстников. Один Набоков своим гением принес с собой обновление стиля» (Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 434); «Я стою “на пыльном перекрестке” и смотрю “на его (Набокова. — М.Х.) царский поезд” с благодарностью и с сознанием, что мое поколение (а значит, и я сама) будет жить в нем, не пропало, не растворилось между Биянкурским кладбищем, Шанхаем, Нью-Йорком, Прагой; мы все, всей нашей тяжестью, удачники (если таковые есть) и неудачники (целая дюжина), висим на нем. *Жив Набоков, значит, жива и я!* (курсив автора. — М.Х.)». См.: Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 401.

*Нина Хрящева
(Екатеринбург)*

Функция «чужих» текстов в «Чевенгуре» Андрея Платонова

«Чевенгур» поражает обилием вошедших в него «чужих» текстов, разнообразием цитат и потрясающей экспрессией их комментариев к прочитанному. Даже если не иметь в виду весь корпус письменного слова в романе, куда входят приказы, лозунги, плакаты и т.п.¹, а сосредоточить внимание лишь на книгах и художественных текстах на других носителях (крестах, колоннах, стенах). Очевидно, что в процессе создания «Чевенгура» автор находился и в дискурсе своей эпохи, и в пространстве текстов, которые входили в его семантическую память. «Чевенгур» вобрал в себя огромное количество «знаков» других текстов, включая и ранее написанные самим автором², что и определяет иерархичную многомерность его интерпретации. Если учитывать мысль У. Эко о том, что степень истинности интерпретации находится в прямой зависимости от объема текстовой памяти интерпретатора³, то в плане «опознания» и тщательного комментирования «чужих» текстов, вошедших в «Чевенгур», платоноведением сделано немало⁴. Состав «книжного» слоя в романе разнообразен: здесь и художественные произведения разных эпох, жанров и направлений, и философские сочинения, эстетические трактаты, технические учебники. Но и книги, и их читатели объеди-

¹ См.: Лазаренко О. Письменное слово и история в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 548–555.

² В. Вьюгин отмечает: «Окончательный текст Чевенгура <...> составлен из фрагментов большего или меньшего объема <...> Платонов использовал тексты более ранних произведений <...> «Происхождение мастера» <...> «Строители страны» (1925) <...> Третий фрагмент посвящен самому городу Чевенгуру». См.: Вьюгин В. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 190–191.

³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998.

⁴ См.: Яблоков Е.А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001; Вьюгин В. Указ. работа; Лазаренко О. Указ. работа и др.

нены в романе тем, что все они равно участвуют в отражении онтологии революции, которая развернута Платоновым в органичном двуединстве: как со-думанье народа, обсуждение им идей «всеобщего коренного улучшения» и как авторское размышление о возможности бытийственного преображения. Немаловажен в этой связи и факт биографии писателя¹.

Первый собственно литературный текст, вошедший в «Чевенгур», — эпитафия: «Спи с миром, любимая дочь, до встречи младенцев с родителями»² (46). Она вводит центральную для романа тему смерти. Ее читатель Захар Павлович — приемный отец главного героя. Текст эпитафии запечатлен на «чужом железном кресте», могиле неизвестной герою Ксении Федоровны Ирошниковой, умершей в 1813 г. совсем молодой от холеры. Эпитафия, как и сам крест, служат для Захара Павловича зарубкой памяти: рядом расположена могила его матери. Но дело не только в этом. Данный текст «участвует» в обсуждении центральной для романа темы смерти, вызывая в сознании современного читателя, реципиента диалога изображенных сознаний, ассоциации с «Философией общего дела» Н.Ф. Федорова, мотивы которой проходят через все творчество Платонова. По мнению философа, человечество, озабоченное воскрешением, должно пройти несколько стадий. Одна из них связана с памятью об умерших предках. В данном фрагменте различные ее варианты проявляют себя противопоставлением двух могил. Так, память о девушке хранят лишь внешние атрибуты, так же, как и она, готовые исчезнуть: «Ржавая, почти исчахшая вековая надпись» (46), содержание которой отражает христианскую покорность смерти: «спи...дочь...до встречи...», что закреплено элегическим тоном эпитафии. И это несмотря на то, что умершая — совсем молодая девушка.

По контрасту с могилой К.Ф. Ирошниковой могила матери Захара Павловича «безымянна» — на ней нет ни креста, ни надписи,

¹ Как отметила О. Лазаренко, «Платонов вышел из среды по разным причинам <...> удаленной от письменного слова. <...> Открытие возможностей письма, совпавшее для него с революцией, активная журналистская деятельность — свидетельство доверия к письменному слову». См.: Лазаренко О. Письменное слово... С. 554.

² Платонов А. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть / под ред. Н.М. Малыгиной. М., 2009. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

и «безответна» — не обещает встречи с сыном. Однако память об умершей матери у героя столь сильна, что ему «захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины» (46). Платонов изображает кровно-телесный, «неразлучный» род памяти, «взрывая» этим традицию, оформленную эпитафией: дети продолжают существование своих родителей, неся в своем теле память об изначальном единстве с ними, с еле «теплящимся следом» их жизни в себе. Именно так будут помнить своих родителей почти все основные герои «Чевенгура»: Саша Дванов, Степан Копенкин, Чепурный, Симон Сербинов.

Важна для понимания семантики Книги в романе манера чтения платоновских персонажей. В основном это чтение вслух и «по складам». Так читают люди, недавно приобщившиеся к грамоте, доверчиво относящиеся к письменному слову¹. Своеобразным вариантом чтения вслух является беседа платоновского персонажа с самим собой: «Дванов разговорился сам с собой...», размышляет вслух Копенкин, «разговаривает на стене Пашинцев», «бормочет» Чепурный. Именно «бормочущий человек» оказывается центральным персонажем «Чевенгура»: «Человек бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную — сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его. Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать» (180—181). Мысль такого человека рождена «напором впечатлительных чувств», переложенных в слово, которое уму необходимо произнести, чтобы, наконец, сделать эту мысль явленной, уловить ее, узнать «в лицо» и как-то осознать. Чтение вслух для «бормочущего человека» есть процесс превращения «мертвых знаков» в живые «звуки», являющиеся подобием вещей².

¹ См.: Яблоков Е.А. На берегу неба... С. 57.

² Л.А. Шубин об образе «бормочущего человека»: «...Мысль еще только рождается, возникает, примеряется к действительности. Незаконченность мысли <...> ее содержательное свойство...это процесс... и потому герои Платонова ведут непрерывный диалог с миром и с окружающими людьми, диалог, через который складывается, формируется авторская идея». См.: Шубин Л.А. Андрей Платонов // Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 415.

Особой остроты этот процесс достигает у «старых чтецов», которые подошли к краю жизни, так и «не завладев в ней наиболее необходимым». Книга же становится для них утешением.

Захар Павлович «читал книгу вслух от своей малограмотности: “Граф Виктор положил руку на преданное храброе сердце и сказал: я люблю тебя, дорогая...”. Прошка сначала послушал — думал, что это сказка, а потом разочаровался и сразу сказал:

— Захар Павлович, давай рубль, я тебе сейчас Сашку-сироту приведу!

— А?! — испугался Захар Павлович. Он обернулся своим печальным старым лицом, которое бы и теперь любила жена, если бы она жива была» (52).

Увлечшись громким чтением, Захар Павлович не сразу почувствовал слушателя и испугался от неожиданности. Чтение малограмотного героя смешно контрастирует с содержанием книги, принадлежащей высокой культуре. Однако на уровне авторской позиции два удаленных друг от друга мира — романтический, о котором герой читает, и обыденный, в котором живет, — неожиданно уравниваются, оказываются соизмеренными способностью героев любить и быть любимыми: «люблю тебя, дорогая...»/«любила бы, если бы она была жива». Примечательна реакция Прошки. Он слушает Захара Павловича до тех пор, пока думает, что тот читает сказку, т.е. вымысел, не имеющий отношения к его жизни мальчика-побирушки, и потому могущий быть интересным. Когда же понимает, что это не сказка, он «разочаровывается», так как какого-либо Другого мира, где отсутствуют категории разума и расчета, и Другого человека для него просто не существует. Мир Прошки населен только им одним¹.

¹ «Как человеческая закономерность Прошка/Прокофий есть человек сворачивающий и сворачиваемый, его модус существования — конвергенция <...> Этот модус определяет все, совершаемое героем: он изгоняет из отчего дома Сашу, как не рожденного матью; “лжет и вымазживает”, собирая для этого дома пропитание-милостыню; списывает на исходе Чевенгура “все мертвые вещи города в свою преждевременную собственность”». См.: Хрящев Ф.И., Хрящева Н.П. Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русская литература XX—XXI вв.: направления и течения. Вып. 6. Екатеринбург, 2002. С. 49.

Актуальным для нас будет анализ той семантики, которая порождена преимущественно отношениями «Чевенгура» с вошедшими в него художественными текстами. «Чужие» тексты мы попытаемся прочесть в качестве самостоятельной, наделенной концептуальностью структуры, которая определяется точкой зрения на них разных персонажей и, прежде всего, Саши Дванова, alter ego художника, единством его читательского восприятия.

В плане любви к чтению этот герой выделен особо. В каждой из трех частей «Чевенгура» характер общения Дванова с книгой и художественными сочинениями, запечатленными на иных носителях, разный. Это бросающееся в глаза различие невольно заставляет задуматься, тем более что *чтение* Дванова часто переходит в *письмо*. Что таят в себе данные переходы? Какие аспекты мирозидения авторского «двойника» они приоткрывают? Чтобы как-то приблизиться к ответу на эти вопросы, попытаемся проследить динамику *чтения/письма* главного героя в качестве самостоятельного сюжета.

В первой части романа герой изображен преимущественно читающим. Проницательный Захар Павлович так и определит статус молодого Дванова: «Чтец ты — и больше ничего...» (60). Он читает разные книги: учебные, философские, художественные. «Почитав, Саша начинал писать. Жена Захара Павловича не могла уснуть при лампе.

— Все пишет, — говорила она. — А чего пишет?» (60)

Книга, попадающая в поле читательского внимания совсем юного Дванова, обдумывается, как правило, не им одним, а в диалоге с другими героями и, прежде всего, с приемным отцом: «Иногда, наблюдая с койки читающего Сашу, Захар Павлович спрашивал...:

— Как ты думаешь... всем обязательно нужно жить или нет?

— Всем, — отвечал Саша...

— А ты нигде не читал: для чего?

Саша оставлял книгу.

— Я читал, что чем дальше, тем лучше будет жить.

— Ага! — доверчиво говорил Захар Павлович. — Так и напечатано?

— Так и напечатано» (53–54).

Сущностный вопрос Захара Павловича: «для чего жить?» — рожден крушением его прежней веры «в помощь машин», на смену которой пришло понимание «одиноким беззащитной» жизни людей. Теперь же старый мастер надеется получить ответ из книги. Он «доверчиво» относится к ней как к источнику истинного знания о жизни. Саша же, переживающий лишь самый начальный период своего взросления, выступает здесь скорее транслятором книжной мудрости, нежели вполне сознающим и ее насущность, и «мучения» приемного отца. Чтение, можно предположить, философско-утопических сочинений, где обосновывается идея прогрессивного развития человечества, позволяет Саше дать буквальный ответ: «чем дальше, тем лучше будет жить», который устраивает Захара Павловича в силу пусть и отдаленно звучащей в нем, но все же «утешительной» перспективы.

Однако начавшаяся первая мировая война, о которой Захар Павлович просит почитать приемного сына, так как «сам при лампе не разбирал букв» (55), окончательно ставит его в тупик безнравственностью «умнейших людей... кто нарочно убивает людей» (56).

Итог, к которому он приходит незадолго до революции, грустен: старый мастер теряет «доверчивость» не только к машине, но и к книге. Поэтому теперь, «по вечерам, когда он глядел на читающего Сашу, в нем поднималась жалость к нему. Захар Павлович хотел бы сказать Саше: не томись за книгой — если бы там было что серьезное, давно бы люди обнялись друг с другом» (58). Разочарование приемного отца в книжной мудрости — следствие не осознанной, но смутно ощущаемой им тупиковости дороги, по которой идет человечество в поисках смысла существования. Подводя итог прожитому, он приходит к выводу, что *книги*, как и *машины*, не привели людей к «всеобщему коренному улучшению». Но он не торопится смутить грустью своих «открытий» душу читающего Саши, возможно, потому что его «сознающее чувство» не покидает еле уловимый, туманный образ лучшего существования. «Захар Павлович ничего не говорил, хотя в нем постоянно шевелилось что-то простое как радость, но ум мешал ей высказаться. Он тосковал о какой-то отвлеченной успокоительной жизни на берегах гладких озер, где бы дружба отменила все слова и всю премудрость смысла жизни» (58). «Простое как радость» чувство героя «заперто» умом, т.е. глу-

бина и искренность чувства не находят соответствия в ясности сознания, нужного для «высказывания». Но данная «диалектика» не только не умаляется автором «Чевенгура», а, напротив, ставится во главу угла, делается центром изображения.

В «тоске» Захара Павловича, равно как и других персонажей, о «дружбе» между людьми, способной отменить «всю премудрость смысла жизни», находит воплощение центральная авторская идея, о чем свидетельствует переписка Платонова с А.М. Горьким относительно публикации романа «Чевенгур». Осенью 1929 г. Платонов отнес Горькому рукопись своего романа. 18 сентября последовал ответ: «...Но при неоспоримых достоинствах работы вашей, я не думаю, что ее напечатают, издадут <...> среди современных редакторов я не вижу никого, кто мог бы оценить ваш роман по его достоинствам»¹. А 21 сентября Платонов пишет «благодарственное» письмо Горькому: «У многих людей есть коллективистское сознание, но редко еще есть у кого коллективистские чувства и действия. Поэтому можно благодарить за такую, к сожалению, редкость. Может быть, в ближайшие годы взаимные дружеские чувства “овеществятся” в Советском Союзе и тогда будет хорошо. Этой идее посвящено мое сочинение, и мне тяжело, что его нельзя напечатать»².

Приемный сын Захара Павловича «немного понимал тоску отца» (54), но ее объяснение, как, впрочем, и мира, его окружающего, и себя в нем он ищет на иных основаниях, где немаловажной оказывается роль книжного чтения. Возросшая интенсивность чтения, связанная с поступлением Саши на вечерние курсы, по-разному оценивается персонажами: Захар Павлович, проживший жизнь «без подсказки», искренне радуется за Сашу, которому «книги чужим умом говорят» (60); его жена, напротив, недовольна ночными занятиями приемного сына, правда, исключительно по хозяйственным соображениям: «напрасно горит керосин» (60). Соглашается с ней и автор-повествователь: «зря горела лампа в юности Александра Дванова, освещающая раздражающие душу страницы книг, которым он позднее все равно не последовал» (60). Но

¹ История неудавшейся публикации романа «Чевенгур» в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 411.

² Там же. С. 411–412.

причина этого согласия иная. Повествователь предсказывает будущий отказ героя от следования книгам, имея в виду особую позицию Дванова в мире среди других человеческих позиций. Чтение книг и осознание прочитанного, участвующие в процессе идентификации героя с миром, как раз и позволяют увидеть эту особенность: «Сколько он (Саша Дванов. — *Н.Х.*) ни читал, ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир» (60). Новая связь героя с миром подчеркнута «переменной» его сознания, отмеченной увеличением «пустоты»: «Саша почувствовал холод в себе как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное — горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни.

— Вот это — я!» (60).

Феномен «пустоты», не раз осмыслявшийся в культуре, в норме является родовой чертой творческой личности, но в случае с Двановым этот феномен доводится автором до качественной «перестановки»: «Он до теплокровности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом. О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни и не видел, чтобы у кого-нибудь это было иначе» (61). Такая «перестановка» (антропологическая инверсия¹) определила вектор открытий героя о мире. Ценой потери своей субъектности, себя как «твердого предмета», герой получает возможность слиться с миром настолько, чтобы «услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний» (60). Перед нами мироощущение художника, воспринимающего мир через его наречение. На уровне художественного приема это слияние героя с объектностью мира проявилось переключением социального плана в онтологический. Поэтому «пустое» сердце Дванова, вместившее в себя все тревоги, сомнения, потерянные надежды многих по-

¹ См. об этом нашу работу: Хрящев Ф.И., Хрящева Н.П. Антропологическая инверсия... С. 43–55.

колений, оказалось способным вспыхнуть верой в революцию как «конец света», открывающий путь к «новому свету» как «будущему миру»: «В своем ясном чувстве Александр уже имел тот новый свет, но его можно лишь сделать, а не рассказать» (66).

Содержание «веры» Саши Дванова напрямую связано с антропологической инверсией, лежащей в основе моделирования его образа: «новый свет» открыт лишь «ясному чувству» героя, его нельзя пересказать, ибо для пересказа нужна еще и ясность сознания. Но что значит «сделать» «новый свет» как «будущий» постапокалиптический мир? Какого рода деяние подразумевается здесь? Каковы его формы, направленность и результирующая сторона? Какими качествами должен обладать его осуществитель? На эти вопросы книги, которые читал Дванов, не дают ответа. Но они продолжают оставаться для ищущей мысли Дванова важнейшими ориентирами, что меняет сам характер их чтения. Оно превращается в напряженный внутренний диалог с книгой как отражением «чужих» голосов, в которые влетается множество других спорящих голосов. Так, «путешествуя» по опасным маршрутам гражданской войны, Дванов обращает внимание на книгу «Приключения отшельника, любителя изящного, изданные Тиком»¹, которую читает в вагоне поезда командир. Поезд оказывается в зоне обстрела, и книга исчезает из поля зрения и сознания Дванова. Тем важнее ее повторное и теперь уже «цитатное» появление: «...Его (спящего командира. — Н.Х.) книжка была открыта на описании Рафаэля; Дванов посмотрел на страницу — там Рафаэль назывался живым богом раннего счастливого человечества, народившегося на теплых берегах Средиземного моря. Но Дванов не мог вообразить то время: дул же там ветер, и землю пахали мужики на жаре, и матери умирали у маленьких детей» (72).

Каков смысл авторского введения в роман «чужого» текста? В нем Рафаэль описывается «живым богом», а человечество — «счастливым», живущем «на теплых берегах Средиземного моря».

¹ Комментарий Е.А. Яблокова: «Полное название этой книги: “Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком”; авторство этого сборника принадлежит немецкому романтику В. Вакенродеру, хотя, по существу, они являются плодом совместного творчества Вакенродера и Тика. Издание 1914 года — факсимильное воспроизведение книги 1826» См.: Яблоков Е.А. На берегу неба... С. 51.

Это описание резко контрастирует с «густотой» тягот гражданской войны, тесно обступивших Дванова. Он чувствует вокзальную «тревогу заросшего, забвенного пространства»; видит людей, перемещающихся «по степной России в поисках хлеба и спасения»; читает надписи «на стенках и лавках» вагона, оставленные тосковавшими «в дальних дорогах красноармейцами». Поэтому герою трудно вообразить «то время»: Рафаэль, по мнению Дванова, не учел стихий природы, тяжелого труда ради пропитания, горя и сиротства.

Однако, по мнению Е.А. Яблокова, ««цитата», по-видимому, принадлежит самому Платонову»¹. Его сознание окрашивает описание Рафаэля иным смыслом. Художник обожествлен Платоновым: он способен, подобно демиургу, сотворить мир более совершенным, чем он есть в действительности. Примечательно, что парадигма творцов-«демиургов» и их творений, проявляющих в романе возможность созидания нового мира и человека, строится на оппозиции: серьезное — трагическое. К примеру, художник — «живой бог» и люди-боги — трагические демиурги (Никанорыч, Пашинцев, Чепурный). По тому же самому принципу картина «раннего счастливого человечества», созданная художником-романтиком, соотносится с описанием «первоначального города», сотворенного Чепурным: «Чевенгур отсюда казался теплым краем — видны были освещенные солнцем босые люди, наслаждающиеся воздухом и свободой с непокрытыми головами» (220).

Созидательные возможности художественного Слова и пытается Платонов обсудить в «чужих» текстах, входящих в «Чевенгур». В свою очередь данные тексты образуют «вставной» сюжет, звенья которого составляют «остраненные» размышления автора как о самом «писании» романа, попытках комментария к его персонажному ряду и приемам построения, так и о сути творчества в целом. Этот вставной сюжет — о художниках. С их видением мира, которое является «остранением» творческой позиции Платонова в том числе, вступают в спор разные «голоса», часто объединенные сознанием автобиографического героя Дванова.

В плане описания процесса «сочинительства» романа интересен второй «вставной» художественный текст — «Приключения

¹ Там же.

современного Агасфера». Его автор — Мрачинский¹. Он же во время гражданской войны командует отрядом анархистов, с которым неожиданно встречается коммунист Александр Дванов. Классовая напряженность встречи — «инициационное» ранение Александра Дванова и грозящая ему гибель — неожиданно отменяется еще одним ее ракурсом: встречей читателя Дванова с писателем Мрачинским. Это обстоятельство, снимая противостояние между героями, объединяет их на ином уровне — неподдельного интереса к книге и миру творчества. Так, услышав фамилию вождя анархистов, Дванов «забыл про смерть»: «Вы писатель!.. Мне все равно, только книга ваша мне нравилась...» (95).

В свою очередь, Мрачинскому крайне важно понять, что же действительно оказалось воспринятым из его сочинения:

«— А сами-то вы сочувствуете идее книги? Вы помните ее? — допытывался вождь. — Там есть человек, живущий один на самой черте горизонта» (96).

Ответ Дванова не только подтверждает заинтересованное чтение им книги Мрачинского, но и содержит оценку ее миромоделирующего принципа:

«— Она (книга. — *Н.Х.*) выдумана интересно. Так бывает. Вы там глядели на человека, как обезьяна на Робинзона: понимали все наоборот, и вышло для чтения хорошо.

Вождь от внимательного удивления поднялся на седле» (96).

Обращает на себя внимание название книги, отправляющее нас к нескольким платоновским текстам: рассказу «Невозможное» (1921), где впервые появляется образ нового Агасфера, «Строителям страны» — черновому фрагменту «Чевенгура», где также присутствует этот образ. «Неумирающий странник» не оставит воображение Платонова до конца творческого пути: в пьесе «Ноев ковчег» («Каиново отродье») (1950) Агасфер обозначен как одно

¹ Е.А. Яблоков указывает на возможную связь данного персонажа с исторической личностью С.В. Мрачковским (1888—1936), революционером, активным троцкистом. См.: Яблоков Е.А. На берегу неба... С. 258.

из действующих лиц. Как архетипическую модель данного образа писатель использует легенду об Агасфере, которая могла привлечь его «двойной парадоксальностью». Истолковывая глубинный смысл этой легенды, С.С. Аверинцев отмечает: «Агасфер — это враг Христа, но в то же время свидетель о Христе, грешник, пораженный таинственным проклятием и пугающий одним своим видом, как привидение и дурное знамение, но через само проклятие соотнесенный с Христом, с которым непременно должен встретиться еще в “этом мире”, а в покаянии и обращении способный превратиться в доброе знамение для всего мира»¹.

Интерес Платонова к этому образу в разные периоды творчества был различен. Важный для нас предчевенгурский этап этого интереса характеризуется перетолковыванием легенды об Агасфере в свете новейших идей о происхождении жизни на земле. В «Невозможном» суть их заключается в том, что земная жизнь обязана своим происхождением Свету, а субстанциальным свойством новой более совершенной вселенной должна стать Любовь, не имеющая ничего общего с «полом». Войдя в мир, такая Любовь «распаяет его и превратит в пламень и ураган...»² (195), т.е. осуществится светопреставление. «Светлым вестником катастрофы» (194) и является «печальный и ласковый странник Агасфер» (193). Платонов в этом образе рисует жизнь в ее космической продвинутой. Вестник Агасфер знаменует собой возможность перехода в иной постапокалиптический эон существования.

Сцена «встречи» писателя с читателем в «Чевенгуре» заставляет лишь «угадывать за выраженными явно дополнительные смыслы» (В.Ю. Вьютин). Они приоткрываются в результате сопоставления романа с повестью «Строители страны», где, по замеча-

¹ Суть ее в следующем: «Агасфер во время страдальческого пути Иисуса Христа на Голгофу под бременем креста оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше; за это ему самому отказано в покое могилы, он обречен из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, который один может снять с него зарок». См.: Мифы народов мира: в 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 34.

² Платонов А. Соч.: научное издание. Т. 1. 1918—1927. Книга первая. Рассказы. Стихотворения. М., 2004. Здесь и далее рассказ «Невозможное» цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

нию В.Ю. Вьюгина, «тема Агасфера дана шире».¹ В «Строителях страны» Мрачинский, оказавшийся в компании воинов — Гратова, Геннадия, Дванова, Стратилата Копенкина — в гостях у Софьи Александровны, представляется героине «литератором», изучающим «тему своего романа». Героине он говорит о том, что «как-то назвал Копенкина современным Агасфером и прочел стихи Беранже... Копенкину особенно понравились ... строки: За пир, за угощение — // Мое благодарение.// Но слишком я томлюсь, // Когда остановлюсь» (Поэма П-Ж. Беранже «Вечный жид») (375). В стихах Стратилат Копенкин узнает себя, странника-мечтателя. Двойственный состав его души, отличный от устремлений его товарищей, почувствовала Софья Александровна: «...это хитрость и вдохновение, бережный пахарь и рыцарь-расточитель» (361). Космическая «продвинутость» Копенкина, выраженная в «Строителях страны» гораздо определеннее, нежели в «Чевенгуре», прежде всего, обнаруживает себя в служении «мертвой/бессмертной» Розе Люксембург. В память о ней он мечтает сделать весь «земной шар домом матери и ребенка!» (363).

Наличие «сквозного» образа Агасфера в разных художественных текстах, цитируемых в романе и аллюзивно присутствующих, позволяет высказать предположение о том, что персонаж-писатель Мрачинский является одной из «остраненных» ипостасей писателя Платонова. В свою очередь, цитирование «Приключений современного Агасфера» в «Чевенгуре» позволяет соотнести как бы создаваемое с уже созданным. «Вставной» текст в романе несет описание сочинительства, правда предельно редуцированное. Книга Мрачинского — одна из версий пишущегося романа. Обсуждение этой версии с вдумчивым читателем, каковым является автобиографический герой Дванов, проливает свет на тайну миромоделирующих принципов «Чевенгура», главный из которых — понимать «все наоборот». О том, что он означает, исходя из диалога между Мрачинским и Двановым, можно лишь догадываться. В «Строителях страны» его структурное содержание проявлено гораздо отчетливее, как на уровне философских рассуждений

¹ Строители страны: Реконструкция фрагмента повести // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 363. Далее ссылки даются на этот текст с указанием страниц в скобках.

одного из героев: «Геннадий как-то говорил, что русский человек двухстороннего действия: он может жить и так и обратно, и в обоих случаях останется цел. Геннадий намекал на революцию: его русский народ запущен наоборот, против законов жизни, и ничего — действует» (346); так и на уровне интуитивного восприятия: Софья Александровна, рассматривая Стратиллата Копенкина, почувствовала, что «неизвестная мечта руководила им сильнее всякой страсти. Поэтому глаза Копенкина всегда глядели наоборот: ... в разговоре он сразу уединялся в себя» (357).

Таким образом, будучи миромоделирующим в «Приключениях...», которые, можно предположить, воплощают в «Чевенгуре» образ «Строителей страны», данный принцип связан с образом горизонта, который онтологизирует возможность перехода в неведомое¹. Путь к горизонту, стремление приблизиться к нему — едва ли не единственный вектор целенаправленного движения, выделяющийся в «Чевенгуре» среди хаоса всеобщего перемещения. Человек видит горизонт и определяет его, но не может представить и тем более предвидеть. Движение к горизонту есть движение к самому себе. Горизонт есть трансцендирование вглубь себя. Это есть край, отъединяющий предельное от за-предельного. Цитируем один из многочисленных фрагментов романа, где образ горизонта дан в отмеченном нами значении: «По горизонту степи, как по горе, шел высокий дальний человек, все его туловище было окружено воздухом, только подошвы еле касались земной черты, и к нему неслись чевенгурские люди. Но человек шел, шел и начал скрываться по ту сторону видимости» (335).

Но столь же напряженно Платонов стремится обсудить противоположную по отношению к эволюционно-космической логике развития человечества позицию — невмешательства в историю, стороннего «созерцания» ее хода как залога «упоительного благополучия». Это «обсуждение» составляет очередное звено «во

¹ Е.А. Яблоков отмечает: «Главный герой романа анархиста Мрачинского — “современный Агасфер”, “человек, живущий один на самой черте горизонта”, — это не только “двойник” главного героя “Чевенгура”, но как бы автоописание художественной модели мира». См.: Яблоков Е.А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 13. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1999. С. 17.

вставном сюжете», оказываясь с предыдущим текстом, «Приключениями нового Агасфера», в своеобразном контрапункте. Автор сочинения «Второстепенные люди», изданного в 1868 г., Николай Арсаков писал: «...Ускорение жизни высшими людьми утомляет ее, и она теряет то, что имела раньше. <...> Следует держать свои действия в ущербе, дабы давать волю созерцательной половине души <...> Пускай же как можно длительнее учатся люди обстоятельствам природы, чтобы начать свои действия поздно, но безошибочно <...> Надобно памятовать, что все грехи общежития растут от вмешательства в него юных разумом мужей. Достаточно оставить историю на 50 лет в покое, чтобы все без усилий достигли упоительного благополучия» (130).

Примечательно, что цель «обсуждения» книги Арсакова разными читателями приблизительно та же, что и в случае с «Приключениями...». Вглядываясь в прошлое, они пытаются понять будущее, уяснить его телеологию. «Лесной надзиратель <...> сидел над старинными книгами. Он искал советскому времени подобия в прошлом. “Откуда вы?” — думал надзиратель про большевиков. <...> Он хотел открыть будущее, чтобы заблаговременно разобраться в нем и не дать погибнуть своим ближайшим родственникам» (129). Но если лесной надзиратель старается проникнуть в будущее, «памятуя» наставления отца о том, что «решающие жизнь истины существуют тайно в заброшенных книгах» (129), то Дванов и Копенкин решительно отрицают сочинение Арсакова. Для одного это «порочная книга», для другого «капиталистическая теория: живи и не шевелись» (130). Они творят это будущее на глазах лесного надзирателя тем способом, от которого тщетно пытался уберечь историю автор старинной книги. Сочиня «приказ-обращение» для всех крестьян-бедняков о срочной вырубке Биттермановского леса, герои творят будущее путем онтологизирования его Слов: факт написания Приказа превращают в акт Действия. «С одной стороны, бедняки получают лес для постройки новых советских городов на высокой степи, а с другой — освободится земля для посева ржи и прочих культур, более выгодных, чем долгорастущее дерево» (131).

Немаловажно также отметить, что диалог по поводу «благополучного» будущего и места в нем книги как хранилища сокровенного знания включает в себя, по мнению М. Золотоносова,

«голос» русской классической литературы, прежде всего, в лице Ф.М. Достоевского. Ученый отмечает, что писатель в 1868 г. заканчивал «Идиота», а спустя год приступил к «Бесам», доказывая в этом романе по существу то же самое, что и Н. Арсаков своим сочинением. «Если к году издания “Второстепенных людей”, 1868-му добавить 50 лет <...> сразу определится следующий исторический период (1918 год), давший большую пищу для тех же самых размышлений над вмешательством в ход истории, над процессом превращения идей, теорий в практику»¹. Семантический ареал, созданный «кружением» разных точек зрения вокруг «вставного» текста, невольно побуждает к вопросу об авторской точке зрения. Является ли для него позиция Арсакова лишь голосом в споре или мы имеем дело с двойственностью его мировоззренческой позиции?

Некоторую ясность вносит присутствие в романе еще одного «чужого» текста, являющего собой одно из завершающих звеньев «вставного» сюжета в романе. На сей раз он представляет собой сложное взаимодействие художественного и «архитектурного» текстов и лишен всякой внешней назидательности.

«Конные путешественники (Дванов и Копенкин. — Н.Х.) ехали в глухую глубину своей родины <...> ни один бандит не попался вооруженным всадникам. К дороге подошла в упор березовая аллея. <...> По аллее они проехали версты полторы. Потом открылась на высоком месте торжественная белая усадьба, обезлюдевшая до бесприютного вида. Колонны главного дома в живой форме точных женских ног, важно держали перекладину, на которую опиралось одно небо. Дом стоял отступя несколько саженей и имел особую колоннаду в виде согбленных, неподвижно трудящихся гигантов. <...> В одну колонну была втравлена белая гравюра с именем помещика-архитектора и его профилем. Ниже гравюры был латинский стих, данный рельефом по колонне: Вселенная — бегущая женщина: / Ноги ее вращали землю, / Тело трепещет в эфире, / А в глазах начинаются звезды» (140—141).

¹ Золотоносов М. Усомнившийся Платонов: «Чевенгур», «Котлован» // Нева. 1990. № 4. С. 179.

Архитектурное описание дворянской усадьбы строится на соотнесении ее редкой красоты и подступившей к ней гибели. Семантическим ключом к постройке является латинский стих, где Вселенная изображена в виде прекрасной «бегущей женщины». Образ антропоморфной Вселенной, заключенной в стихе, оживает в архитектуре главного строения. Слово стиха словно материализуется в его элементах. Опоронесущая конструкция строения — «колонны... в живой форме точных женских ног», невольно вызывает ассоциацию с тремя грациями-харитами¹. Назначение этих «живых» сияющих колонн — держать «перекладину, на которую опиралось одно небо», т.е. низводить небо на землю, что подчеркнуто господством белого цвета: «белая усадьба», «белая гравюра», «березовая аллея».

Более того, общий замысел постройки запечатлел момент сотворения мира — борьбу противоположных космогонических сил: первая колоннада противопоставлена второй — отодвинутой вглубь — «в виде согбенных, неподвижно трудящихся гигантов»². В войне с гигантами, воплощающими хтонические силы, победили олимпийцы. Эта победа как знак упорядочивания мира и воплощена архитектором в расположении колоннад. Архитектурный ансамбль дворянской усадьбы символизирует, таким образом, возможность «райского» Преображения мира³ по Слову, осуществляемому автором-творцом. О. Лазаренко справедливо замечает: «Выражение идеи творения мира через текст позволило Платонову обозначить и выделить субстанцию авторства, чрезвычайно значительную для онтологии письма»⁴.

¹ Аглая («сияющая»), Евфросина («благомыслящая»), Талия («цветущая»). В греческой мифологии они «благодетельные богини, воплощающие доброе, радостное и вечно юное начало жизни, а также символизирующие упорядочение человеческой жизни — трудовой и художественной». См.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 583.

² Мифы гласят, что гиганты «внушали ужас своим видом — густыми волосами, бородами, нижняя часть тела у них была змеиной». См.: Там же. Т. 1. С. 302.

³ «Райский» характер этого преобразования подчеркивается окружающим строением садом, состоящим из «декоративных благородных деревьев с тонкими туловищами» (140).

⁴ Лазаренко О. Письменное слово... С. 551.

В душе Дванова прекрасная усадьба вызывает состояние своеобразного «противочувствия»: индивидуальное творческое «я» спорит в герое с коллективистским «мы», воплощающим пафос «нового света», который «можно сделать...». «Дванов грустно вздохнул... в него вошли покой и надежда, как всегда бывало от вида отдаленно-необходимого искусства» (148). Но он герой-идеолог, красота, возвращенная дворянской культурой для него «чужая», она контрапунктивна его «проективной» мечте. Данная двойственность находит отражение в синтаксических конструкциях: «Ему было жалко, что эти ноги, полные напряжения юности, — чужие, но хорошо было, что та девушка, которую носили эти ноги, обращала свою жизнь в обаяние, а не в размножение, что она хотя и питалась жизнью, но жизнь для нее была лишь сырьем, а не смыслом, — и это сырье переработалось во что-то другое, где безобразно-живое обратилось в бесчувственно прекрасное» (148). В строе чувств Дванова отчетливо угадывается федоровский код: нежелание сделать жизнь «смыслом», влившись в ее субстанцию, став ее частью, а глядеть на нее «проективно», как на «сырье», которое следует переработать во что-то лучшее и совершенное. Таким образом, в «белой усадьбе» он видит воплощенной мечту о преобразении мира на путях высочайшей культуры. А на пути, открытом революцией, будет ли возможным такое совершенство? Эти раздумья, сопровождающиеся тоскливой грустью, симптоматично помечены сослагательным наклонением: «Хорошо бы и нам построить что-нибудь всемирное и замечательное, мимо всех забот!» (142). «Всемирностью» и отмечен учрежденный на месте дворянской усадьбы «Революционный заповедник товарища Пашинцева имени...»¹, планомерно уничтожающий прежнюю красоту: «березовая аллея, еще не вырубленная, но уже прореженная мужиками»; «усадьба, обезлюдевшая до бесприютного вида»; «колонны сторожили пустой погребенный мир». Самоочевидность разрушения, принесенного новыми, рождает в душе Дванова крик оправдания:

¹ Анализируя надпись на «жестяной вывеске», О. Лазаренко отмечает: «в традиционной функции собственного имени присутствует сочетание “всемирный коммунизм”, само же личное имя товарища Пашинцева лишается субъектности, переходит в разряд означаемого». См.: Там же. С. 550).

— Но мы сделаем еще лучше — и на всей площади мира, не одним закоулком! — показал Дванов рукой на все, но почувствовал у себя в глубине: — смотри! — что-то неподкупное, не берегущее себя предупредило его изнутри» (149).

Смысл фрагмента прочитывается через его синтаксическое «оформление»: двойное «но» и странный двойной знак — двоеточие и тире — маркирующие внутреннюю речь героя, направленную звучащей. Эти знаки маркируют момент раздвоения/двойственности сознания героя. Первое «но» обозначает внешнюю речь Дванова-идеолога мировой революции, утверждающего созидательный порыв на месте катастрофического разрушения. Второе «но» — рефлексия на увиденное Двановым-созерцателем. Ее выражение: «смотри!», оформленное прямой речью, носит аллюзивный характер (ср.: «Я видел истину!» в «Сне смешного человека» Ф.М. Достоевского). Вторая часть двановского сознания сигнализирует о внезапно открывшейся герою истине, от которой «не уклониться, ее не подкупить» (Д.С. Лихачев).

Авторская позиция прорисовывается многоголосым «диалогом» новых (революционных) и старинных (хранящих истину) письменных текстов. Так, смысл «жестяной вывески» более отчетливо позволяет понять платоновский рассказ «Надлежащие мероприятия» (1927). Цитируем: «...Особым торжественным законодательным актом организовать на пространстве Союза 10 революционных заповедников, в коих бы и собрать атрибуты и живых участников великих событий — для вечного показа потомкам и поучения их. Следовало бы открыть такие ревзаповедники на Перекопе, в Самаре, Ярославле, в Донских пунктах, в Ленинграде и прочих местах обширного соотечества. Атрибуты и живые участники должны состоять в нетронutom и естественно-героическом покое... Зав. п/отделом ликвидации убытков Ф. Арчаков»¹. По замечанию Н.В. Корниенко, Ревзаповедник Пашинцева произрастает на смыслах конкретной истории. «Не случайно ревзаповедниками писатель отмечает самые героические (кровопролитные) места

¹ А. Платонов — Из неопубликованного. Рассказ. Сценарий. Наброски. Записи. «...Сохранить в неприкосновенности» // Новый мир. 1991. № 1. С. 134.

гражданской войны»¹. На основе текстологического анализа рукописи ученый приходит к выводу, что в рассказе «Платонов обнажает пародируемый объект: абсолютную подчиненность единому революционному содержанию всех уровней культуры и жизни»². Феномен уравнивания, как известно, ведет к небытию. Осуществленная идея испепеляет живую жизнь, включая произведения творцов как ее высшее проявление.

Более того, семантика фамилии, написанной на «жестяной вывеске», — Пашинцев, — указывая на истинное предназначение ее обладателя на земле, «окликает» еще один письменный текст — газету «Беднятское благо»: «Пашите снег, — говорилось там...» (140). Заметки, помещенные в этой газете, полны смыслами конкретно-исторического момента, пересекающимися с планетарными проектами, что очень напоминает дух воронежских публикаций Платонова. Так, рядом со статьей о «Задачах всемирной революции» помещена вроде бы хозяйственная заметка «Храните снег на полях — поднимайте производительность трудового урожая». Но читатель обнаруживает, что она «в середине сошла со своего смысла»: «...и нам не будут страшны тысячи зарвавшихся кронштадтов»³ (140). Это взволновавшее Дванова сообщение рождает между путниками спор о значении письменного слова, грамоты, культуры для революционного народа:

«— Пишут всегда для страха и угнетения масс, — не разбираясь, сказал Копенкин. — Письменные знаки тоже выдуманы для усложнения жизни. Грамотный умом колдует, а неграмотный на него рукой работает. <...>

— Чуть, товарищ Копенкин. Революция это букварь для народа.

— Не заблуждай меня, товарищ Дванов. У нас же все решается по большинству, а почти все неграмотные, и выйдет когда-нибудь, что неграмотные постановят отучить грамотных от букв — для всеобщего равенства...» (140—141).

¹ Там же. С. 135.

² Там же.

³ Имеется в виду Кронштадский мятеж — выступление части гарнизона крепости и экипажей кораблей против советской власти весной 1921 г.

Страшноватая для Дванова перспектива бесписьменного существования мира приветствуется Копенкиным как возможная норма, которую солидарно утвердит большинство. Действительно, в границах заповедника как образа нового мира революционное письменное Слово предстает непрочным, временным, о чем свидетельствует и «полусмытая атмосферными осадками надпись на жестяной вывеске», и «наполовину оборванная и заголившаяся ветром рукописная газета». Позиция автора относительно творения мира по Слово обнаруживается и в моделировании пространственных локусов. В рассматриваемом фрагменте сквозь лик Вселенной, запечатленный в Стихе и овеществленный в дивной красоты усадьбе, новый мир, рожденный по революционному Слово, мерцает множеством гротескных несообразностей. Лишенный воли к «единичному» творению, он «проедает» сотворенное до него.

Подведем предварительные итоги. «Чужие» тексты в «Чевенгуре» составляют своеобразный «сюжет в сюжете» о Творцах, жизни их Творений в Большом времени и Малом (революционном). Семантика данного сюжета определяется попыткой писателя диалогизировать собственную точку зрения, увидеть ее в соотношении с множеством иных «голосов» относительно статуса Творца как в прежней, так и в постапокалиптической стадии культуры (стадии «нового света»). Как показал анализ, Платонов исходит из Творения мира по Слово. Поэтому уже в первом сюжетном звене Рафаэль, принадлежащий к большому времени культуры, обожествлен, демиурги же «нового света» окрашены травестийно-иронически.

Семантика второго «вводного» текста во многом определяет поэтикой «письма о письме». Через систему «остраивающих» личность художника зеркал/творений: рассказа «Невозможное», написанного юным Платоновым; «Приключений нового Агасфера», сочиненных героем-писателем Мрачинским; «Строителей страны», являющихся черновым фрагментом «Чевенгура», — открывается процесс работы Платонова над «Чевенгуром». Косвенным доказательством изображения процесса писательства является наличие «сквозного» образа — нового Агасфера. Этот образ восходит в своей архетипичности к библейскому Агасферу, но наполняется варьируемым Платоновым от текста к тексту космически ориентированным содержанием, знаменующим возможность перехода данного типа героя в иной — «постапокалиптический» —

зон существования. Наличие элементов метапрозы доказывает также сходство принципов и приемов моделирования мира и человека в отмеченных произведениях. Примечательной в этой связи оказывается жанровая рефлексия как механизм жанрового формирования «Чевенгура»: «Приключения...» несут в себе жанровый образ «Строителей страны», которые в свою очередь содержат в себе жанровое ядро романа.

В третьем сюжетном звене «вставного» текста обсуждается прямо противоположная творческая стратегия — невмешательства человека в историю, что позволяет говорить о контрапунктном соотношении предыдущего и данного «чужих» текстов. Платонов в качестве высшего «арбитра», отстаивающего позицию «созерцания» по отношению к истории, избирает «старинную книгу», хранительницу истинной мудрости, а, по мнению ряда ученых, русскую классику в лице Ф.М. Достоевского и Н.П. Аксакова. Такого рода семантический контрапункт свидетельствует о парадоксальности мышления Платонова как отражении мировоззренческой двойственности. Ее проявление обнаруживает себя в имплицитно поставленном гипотетическом вопросе: а что если чевенгурцев оставить «на пятьдесят лет в покое?», ведь у них начали зарождаться действительно «новые формы жизни» (В.А. Свительский). Интенционально этот вопрос рожден логикой изображенного в третьей части романа.

Заключительное звено «вставного» сюжета синтезирует обе точки зрения на достижение «всеобщего коренного улучшения»: ускоренно революционную и созерцательную. Синтез проявлен Творением мира по Слову и Творцами — множественным и единичным. Если результатом «материализации» Слова, пришедшего из вечности, стал образ Небесной гармонии, низведенной на Землю, то «овеществление» ущербного Слова революции приводит к разрушению ранее созданного, опасно мерцая возможностью книжного небытия в целом.

В третьей части романа «книжный» сюжет подвергается еще одной трансформации. Перед отправкой Александра Дванова в Чевенгур автор дает его портрет: «...Саша читал книгу, сжимая над ней сухие руки, отвыкшие от людей» (235). Чтение, «засушивая» Сашу, уводит от жизненной полноты, субстанциальным свойством которой являются люди. Симптомом неполноты оказывается ощу-

щение Двановым «внезапно наступившей скуки жизни» (238). По приезде в Чевенгур книга полностью исчезает из поля зрения главного героя: он вместе с чевенгурцами участвует в творении новой зона существования, названного «доделанным коммунизмом», о котором не написано еще ни одной книги, и осуществить который можно лишь с людьми и для людей. Этот посткнижный эон маркирован в романе «горем Чепурного и его редких товарищей — ни в книгах, ни в сказках, нигде коммунизм не был записан понятной песней... Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма...» (247). После «погребения буржуазии» Чепурный и вовсе почувствовал полную растерянность: он «не знал... как жить для счастья», и вновь «обратился за умом к Карлу Марксу... После чтения Чепурный ничего не понял, но ему полегчало» (242). А после формулировок Прокофия и вовсе «стало хорошо: класс остаточной сволочи будет выведен за черту уезда, а в Чевенгуре наступит коммунизм, потому что больше нечему быть» (243). Коммунизм для Чепурного не идея, а товарищеское чувство, забытое состояние теплоты и соучастия как воплощение счастья своего детства, где «в тех оврагах ютились люди в счастливой тесноте — знакомые люди спящего, умершие в бедности труда» (221). Поэтому, когда коммунизм предчувствуется напрямую: придумана схема выселения «остаточной сволочи», когда «больше нечему быть», Чепурный чувствует право написать на издании Карла Маркса поперек заглавия: «Исполнено в Чевенгуре...» (243). Все написанные книги для него лишь тяжесть ненужного ума, т.к. не ведут к теплоте отношения, а уходят в прошлое, когда такое отношение достигнуто.

В согласии с новой жизненной стратегией как актом Первотворения, суть которого в дружбе между людьми, читатель Александр Дванов становится писателем: «...Для того чтобы Копенкин прижился с ним в Чевенгуре, Александр писал ему ежедневно, по своему воображению, историю жизни Розы Люксембург» (371). Копенкин, в свою очередь, становится поэтом: он «тихо шептал стих о Розе, который он сам сочинил в текущие дни. Над ним висели звезды, готовые капнуть на голову, а за последним плетнем околицы простиралась социалистическая земля — родина будущих неизвестных народов» (183).

Таким образом, трансформация читателей в писателей, подтверждая причудливое наличие элементов поэтики «сочинительства о сочинительстве», определяется, по сути, кардинальной переменной функций художественного Слова. Назначение такого Слова принципиально ново. Его глубокая утилитарность обусловлена зарядом созидания Дружбы как небывалых еще отношений между людьми. Эти отношения равно способны «породнить» человека с человеком, «будущие неизвестные народы» друг с другом, космические пространства («звезды, готовые капнуть на голову») с земным, т.е. расширить Вселенную, придать ей другую конфигурацию, сделать ее удобным домом для рода человеческого.

Метафизика превращений в творчестве Ф.М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева

Современная литература к русской классике относится как минимум двойственно. С одной стороны, усиливается идущая от В. Розанова, В. Набокова и др. тенденция говорить о ее «врожденных пороках», «исчерпанности» и невозможности ее «органического продолжения» (В. Курицын). Подобное «преодоление» классики происходит через «игру», «переписывание» (нередко банальное), полемику, создание различных комиксов, ремейков, сиквелов и т.д.

Другое осмысление русской классики связано с убеждением, что современная отечественная литература (во всей ее эстетической многомерности, жанровой и стилистической пестроте) есть прежде всего сложный комплекс трансформаций основных художественных открытий литературы XIX в., а также с пониманием того, что данные трансформации являются не «заменой», а общим «изменением традиционности», проявлением «традиционных форм в неожиданных положениях» (Д.С. Лихачев). Так, основные типы художественного сознания в русской литературе последней трети XX — нач. XXI в. — постмодернизм, постреализм и метафизический реализм — сформировались с опорой на фундаментальные стили и языки русской классической литературы XIX в. И не «поход против кумиров», а стремление вступить в диалог¹ с классикой преимущественно определяет художественно-философскую ориентацию современной русской литературы. В рамках этого второго сценария и рассматривается в настоящей статье один из фрагментов делящегося диалога классики и современной литературы.

¹ В слове «диалог», произошедшем, как известно, от греческого *dialogos*, приставку *dia* (означающую «сквозь, через», а не два, как принято считать) мы интерпретируем как сквозное движение, взаимопроникновение/размежевание, разделение, а, соответственно, диалог — разделенное, взаимопроникающее художественное слово-речь, которое ведут два и *более* писателя.

Отсчет многих художественно-философских «эволюционных маршрутов» в русской литературе восходит, как известно, к творчеству одного «из самых востребованных писателей мира»¹ Ф.М. Достоевского. По справедливому замечанию Т. Касаткиной, «Достоевский пророс в жизни XX века, судьбах и творчестве писателей и поэтов, философов и литературоведов. <...> Достоевский понимается через XX век, но и XX век понимается через личность и творчество Достоевского»². Но как проявлено присутствие Достоевского в современной литературе, по каким правилам происходит со-бытие этой встречи-диалога? Является ли «достоевскоцентризм» одной из характерных примет современной литературы?

М. Фуко в работе «Что такое автор?» открывает одну из феноменальных форм взаимоотражения или обнаружения общности смысловых полей авторов, обладающих разными мировоззренческими взглядами, исповедующих разные эстетические принципы: «в сфере дискурса можно быть автором более, чем просто книги, — можно быть автором теории, парадигмы или дисциплины, в которой смогут, в свою очередь, найти место другие книги или авторы. Эти авторы оказываются в позиции трансдискурсивной»³: они являются авторами не только своих произведений и своих книг, они создали «возможности и правила формирования других текстов»⁴.

В ряде работ⁵ Ф.М. Достоевский был рассмотрен нами в свете дискурсивной теории М. Фуко как трансдискурсивный писатель — создатель такого дискурса, который, «обладая генеративным потенциалом, самим фактом своего прецедента открывает в куль-

¹ Виноградов И. Религиозно-духовный опыт Достоевского и современность // Октябрь. 2002. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/3/vinogr.html> (дата обращения: 14.12.2013).

² Касаткина Т. Введение // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. Т. 1. М., 2007. С. 3.

³ Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт. Екатеринбург, 1993. № 3. С. 39.

⁴ Там же.

⁵ См., например: Семькина Р.С.-И. О «соприкосновении мирам иным»: Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев. Барнаул; Екатеринбург, 2007; Семькина Р.С.-И. В матрице подполья: Ф. Достоевский — Вен. Ерофеев — В. Маканин. М., 2008.

турной среде определенную традицию дискурсивных практик»¹. Эстетическая многоплановость метатекста Достоевского установила бесконечную возможность рождения иных, но неотделимых от него дискурсов — по принципу аналогии/различия. Жизнь дискурса Достоевского, его эволюция продолжается до тех пор, пока «разворачивается эволюция соответствующей традиции дискурсивности»². Исследуя специфику полифонического романа Ф.М. Достоевского, М. Бахтин увидел главную заслугу писателя в «открытии другого Я»: «Быть, значит быть для другого и через него для себя»³. Приведенные слова и являются свернутой метафорой взаимоотражающего диалога Ф.М. Достоевского с писателями конца XX — нач. XXI вв.

В созданной Достоевским трансдискурсивной парадигме «нашли место» произведения многих современных писателей, стремившихся в своих художественных практиках «собственные режимы мысли (ее логику, типы дискурса и пафос) идентифицировать “через Достоевского”, а точнее — через манеру его письма и природу сознания героя, как бы удостоверяя новую правду в преднайденной писателем голосовой партитуре»⁴. Произведения В. Пьецуха («Новая московская философия»), Л. Цыпина («Лето в Бадене»), А. Мелентьевой («Девушки Достоевского»), Б. Акунина («Ф.М.»), Ф. Михайлова («Идиот») и многие другие тексты — своеобразные «медитации по поводу Достоевского»⁵.

Но только одного из этой огромной группы современных писателей, «получивших прививку от Достоевского», — Ю. Мамлеева, основателя и теоретика литературно-философской школы метафизического реализма, — называют «современным Достоевским». Конечно, это метафора, но не без основания возникшая. О Мамлееве сложился миф как о писателе не только загадочном и экстремальном, но стоящем «совершенно особняком» в русской литера-

¹ Можейко М.А. Транс — Дискурсивность // Постмодернизм энциклопедия. URL: <http://rud.exdat.com/docs/index-824763.html?page=53> (дата обращения: 14.12.2013).

² Там же.

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 330.

⁴ Исупов К.Г. Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 4.

⁵ Там же.

туре. В 1960-е годы начинающий писатель, можно сказать, «затеял процесс» с современной ему литературой, потому что «отступил» от магистральных и господствующих художественных направлений и открыл новые, подчас парадоксальные, эстетические и философские принципы творчества. Как заметил критик Л. Костюков, «Мамлеев выворачивает наизнанку литературную традицию»¹.

Мистик и эзотерик, духовидец и Вестник другой реальности, Мамлеев создает в своих произведениях особый мир: в нем оживают мертвецы, появляются монстры, «причудливые твари» (В. Проваторов), идейные убийцы и самоубийцы, маргинальные и не-антропоморфные существа. Столь не-обычные герои Мамлеева оказываются еще и в экстремальных, исключительных ситуациях: на границе, в «зазоре» между Бытием и Не-(Сверх)-бытием, одержимы стремлением к загадочному, необъяснимому, трансцендентному, рассуждают о Вечности и Бесконечности, Смерти и Бессмертии, пытаются найти доказательства Божественного присутствия, ищут «дорогу в Бездну» и ответ на вечно преследующий их вопрос «Кто есть я?» — не ментальный — метафизический...

«Реалист в высшем смысле» всегда был в поле зрения Мамлеева: «Достоевский — непомерная боль наша, поток, океан, крик, вырывающийся из тайников нашей души <...> это и есть наша Россия, во всяком случае, из видимой части русского “айсберга”, наиболее значительная часть его»². Для обоих писателей характерно стремление к исследованию тайников человеческой души «обнажению всего скрытого, часто непонятого, хаотического <...> великого, бездонного»³. Именно «реализм, доходящий до фантастического», или «реализм в высшем смысле» Достоевского определил и предопределил возникновение «метафизической литературы будущего» (Мамлеев), в частности, метафизический реализм Ю. Мамлеева: «Моя линия — линия Гоголя и Достоевского»⁴. Последний «вызвал из глубин такие темы, которые на чисто человеческом уровне неразрешимы, и, чтобы шагнуть дальше, надо

¹ Костюков Л. Юрий Мамлеев. Изнанка Гюгена // Знамя. 2003. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/kost.html> (дата обращения: 14.12.2013).

² Мамлеев Ю. Россия вечная. М., 2002. С. 38.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 284.

расстаться с представлениями о себе как об индивидуальном существе и перейти на другой уровень...»¹.

Имя великого предшественника часто встречается на страницах произведений Мамлеева, художественных и публицистических, в многочисленных интервью с ним. В сочинениях Ю. Мамлеева легко отыскать реминисценции из разных произведений Ф.М. Достоевского — художественных и публицистических. То и дело мелькают у Мамлеева формулы Достоевского, вроде «тварь дрожащая» или «погрузиться в бездну». А начало рассказа «Люди могил» из цикла «Конец века»: «Человек я уже совершенно погибший, даже до иступления. Мира я не понимаю, Бога тоже...»² содержит аллюзию на «Записки из подполья», начинающиеся словами: «Я человек больной <...> Я злой человек. Непривлекательный я человек...»³. Но для нас важны не достоевские «штампы» и цитаты, важен сам принцип использования сюжетных ходов, коллизий и особенно мотивов как важнейших форм выражения авторского сознания у Достоевского и Мамлеева.

В дополнение к замеченным нами ранее пересечениям и точкам схождения художественных миров Достоевского и Мамлеева⁴ есть основание поговорить еще об одном бесспорном «общем месте» в творчестве писателей — мотиве метафизических превращений человека (или об «изменении лика человеческого») в «Дневнике писателя» Достоевского и в цикле рассказов Мамлеева «Конец века». Вставные очерки и новеллы «Дневника писателя» («Столетняя», «Мужик Марей» и др.) тематически сопряжены с «руководящей идеей» автора моножурнала, они также представляют собой своеобразный беллетристический цикл внутри «Днев-

¹ Мамлеев Ю. Россия вечная. М., 2002. С. 40.

² Мамлеев Ю. Черное зеркало. М., 2001. С. 116. Далее ссылки на текст Ю. Мамлеева даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 99. Далее это издание цитируется с указанием страницы в скобках.

⁴ См.: Семькина Р.Н. Достоевский и Мамлеев: к типологии мотивов // Достоевский и современность: мат-лы XX Междунар. Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород, 2006. С. 316–331; Семькина Р.С.-И. «Кто есть я?»: метафизическая антропология Ю. Мамлеева // Октябрь. 2007. № 3. С. 175–181. Семькина Р.С.-И. Метафизика кладбища в творчестве Ф. М. Достоевского и Ю.В. Мамлеева // Филология и человек. 2006. № 1. С. 51–60.

ника писателя», проблематика которого варьируется вокруг мысли о конце прежнего века и начале-предощущении чего-то нового. С проблематикой «Дневника писателя» сопрягается и название цикла «Конец века», и заявленная в нем тема апокалипсиса: как представляют писатели концы текущей жизни и начала другой? Достоевского и Мамлеева занимают не столько исторические «концы» и «начала» века, сколько антрополого-метафизические: как изменяется «существо переходное», «семя из миров иных» — человек — существующий в экстремуме фантастической действительности (короткая биологическая жизнь, оторванность от Высшего центра, заштампованное сознание, пребывание в пучине раздирающих душу страстей, противоречий, соблазнов, комплексов), стремящийся перейти черту дозволенного, чтобы познать то, что ему понять не дано? Что происходит с «алхимией» человека, соединяющего в себе «небо и землю», Бога и Дьявола, величие и ничтожество, бесовское и райское, ангела и зверя? Это, собственно, основные тематические узлы творчества Ф.М. Достоевского и Ю. Мамлеева, в частности, названных циклов.

В цикле «Конец века» довольно часто (в рассказах «Удалой», «Вечерние думы», «Случай в могиле», «Простой человек», «Черное зеркало» и др.) встречается мотив фантастических превращений, метаморфоз, совершающихся с людьми. «Метафизическая ситуация» (Мамлеев) мистического озарения и преображения человека — своеобразная реплика на характерную для Достоевского и сквозную для русской классики вообще идею духовного возрождения человека.

В первом январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г., размышляя о «молитве великого Гете», точнее, его героя Вертера, Достоевский утверждает, что истинное счастье жизни дарует человеку осознание родства с бесконечностью бытия и «страстная вера» в то, что «вся эта бездна таинственных чудес божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему <...> и что за все счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь своему лику человеческому» (XXII, 6). Но в «русской природе» происходит «ужасно много странного»: самоубийства «без гамлетовских вопросов», совершающиеся «по дикой неразвитости», в результате «утраты вполне обеспеченными

и образованными представителями молодого поколения всякой живой мысли и даже самого “лика человеческого” и отсутствия веры в вечность, в «будущую жизнь». Это страшное безверие и разочарованность делает существование человека «безмысленным» (XXII, 6), провоцирует его самоистребление, потерю своего лика человеческого. Позднее эта же мысль выражена в очерке «Приговор» (ДП), где представлена логика самоубийцы, решившего бросить вызов «безжалостной природе».

Иное проявление неверия и «безмыслия» — потуги просвещенного невежества (людей, верящих в спиритизм) — высмеивает Ф.М. Достоевский в январском (за 1876 г.) же «Дневнике писателя» в фельетоне «Спиритизм. Нечто о чертях. Чрезвычайная хитрость чертей, если это только черти»: «Есть одна такая смешная тема, и, главное, она в моде: это черти, тема о чертях, о спиритизме...» (XXII, 32). Общая ироническая тональность фельетона исключает какой-либо философский мистицизм в настроении Достоевского, считающего спиритизм не чем иным, как проделками чертей. Но размышления о спиритическом сеансе в доме Аксакова 13 февраля 1876 г., в котором участвовал Достоевский и который произвел на него «сильное впечатление» (XXII, 127), не только ироничны: писатель делает важные наблюдения, но не мистического, а скорее философско-антропологического характера: «...кто захочет уверовать в спиритизм, того ничем не остановишь <...> а неверующего, если он только вполне не желает поверить, — ничем не соблазнишь» (XXII, 127). Писатель предупреждает, к какой катастрофе может привести «безмыслие» «людей, не верующих в Бога», но которые «верят, однако же, черту с удовольствием и готовностью» (XXII, 33). Он рисует фантастическую картину «царства чертей», «идея их царства — раздор» (XXII, 34), вечные усобицы, доводящие «людей до нелепости, до затмения, извращения ума и чувств» (XXII, 34), а раздавят они человека наконец «каменьями, обращенными в хлебы» (XXII, 34), т.е. общим благополучием при полной утрате свободы духа, воли и личности, когда исчезнет «человеческий лик» и настанет «скотский образ раба», «образ скотины. <...> И загнило бы человечество; люди покрылись бы язвами и стали кусать языки свои в муках...» (XXII, 34). Эту же мысль проговаривает в 11 книге романа «Братья Карамазовы» черт в беседе с Иваном. «Рассуждение о “царстве чертей”» — другой вари-

ант той картины жизни человеческого общества «без Бога», какую в «Подростке» рисует Версиков в своей «исповеди» (XVIII, 378—379) (XVII, 334—336, 390). К данной теме Достоевский еще не раз будет обращаться на страницах «Дневника писателя».

Первые же рассказы в цикле Ю. Мамлеева «Конец века» уже представляют собой деконструктивную пародию на очерково-беллетристические сюжеты «Дневника писателя», которые в данном случае, являются, в свете теории деконструкции, «материалом», «метафизической формацией» или «референциальным модусом текста»¹.

В открывающем цикл «Конец века» рассказе «Удалой» Ю. Мамлеев использует мотив игры чертей, потери «лика человеческого», чтобы показать общую потребность людей — в данном случае самых заурядных обитателей коммунальной квартиры — в приобщении к «миру иному», трансцендентному: «Хоть бы хорошее что-то прорвалось к нам сюда» (12). В данном рассказе описывается фантастический случай, аналогичный «чудесам», о которых рассказывали Достоевскому: «пишут мне, например, что молодой человек садится в кресло, поджав ноги, и кресло начинает скакать по комнате, — и это в Петербурге, в столице! <...> Уверяют, что у одной дамы, где-то в губернии, в ее доме столько чертей, что и половины их нет столько даже в хижине дядей Эдди» (XXII, 32) (американцы братья Эдди были широко известны как медиумы (XXII, 335)).

У Мамлеева в рассказе «Удалой» на глазах оторопелых соседей совершается «ужасно много странного»: чудесные превращения «маленького, юркого человечка» тихого Саши Курьева, у которого «глаза горели мутным огнем». Затем у героя «исчезает плавное человеческое выражение, горят не только глаза, но и ум. Появляется что-то далекое, призрачно-глухое. И ушки — да, ушки быстро шевелятся. <...> губа выпятилась, глаз поумнел, но в потустороннем смысле, и волосы на голове — как-то страшно, на глазах присутствующих — стали медленно расти, разбросанные» (14—15).

Он внезапно принимает облик бычка, потом «орангутана», а затем обращается в некое «тихое недоедающее существо» (11). Затем

¹ Ильин И. Деконструкция // Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 58—59.

он выглядывает из своей комнаты как «кривоногое существо с козлиным взглядом и в каких-то лесных, корневых лохмотьях» (12). В том, что эти метаморфозы происходят при содействии чертей, не приходится сомневаться, потому что Саша принимает обличья самые характерные при оборотничестве нечистой силы. Создается впечатление, что в Сашу вселился демон: «А ты не черт, Саша? — взвизгнув, спрашивала у него старушка Бычкова» (16—17). Кстати, по преданиям, демон мог принять любой человеческий облик и «любой человек в принципе мог обернуться демоном» (26). К тому же Саша, который «прорастая, все каменел и каменел, и душа его была за миллиарды лет до творения мира», получает способность духов в медиумических сеансах спиритов — проникать в иную реальность, видеть ее присутствие внутри каждого обитателя коммунальной квартиры и вещать о ней: «...вы все на моих глазах изменились...» (14). Самое любопытное и важное в рассказе, на наш взгляд, состоит в реакции окружающих на Сашины метаморфозы. Сначала всех потряс ужас иного восприятия реальности, но вскоре Саша — «герой пустынных превращений» — заразил всех жаждой «космических галлюцинаций». Дьявольскому наваждению оказались подвержены все, отчего начался маленький шабаш (или «дьяволов водевиль?»), бесовские пляски с битьем посуды и предметов интерьера. В них участвовал даже сошедший с портрета дед, «наполовину невидимый, но хитрый и не забывший мир и по-потустороннему кричал при этом» (16). Вольно или невольно люди становятся участниками этого «карнавала нежити», бесовской пляски. Но, устав от внезапной душевной/духовной темноты (а ей соответствует и внешний фон: «Внезапно в комнате потемнело. Черты людей как-то стерлись. Все натыкались друг на друга <...> натыкаясь на непонятные вещи, словно это уже были не стулья и столы» [16]), люди испытали острую потребность света: «Света, света, света! — вдруг закричала мертвая Варвара. — Хочу света! <...> *И внезапно Великий Свет возник в сознании всех находящихся в этой комнате* (выделено нами. — *Р.С.*)» (18). Великий Свет — это, очевидно, свет Бога, Абсолюта, свет христианской истины, всеобщей любви, которую в этой компании исповедует Любочка Розова: «А я всех без различия люблю, кого Творец создал, и всех, кого еще создаст, тоже люблю.<...> И всех, всех вас прошу...» (17). Картинки этого дикого карнавала напоминают ситуацию из-

гнания бесов, исцеления бесноватых. Великий Свет — символ этого исцеления.

Примечательно, что сам Саша Курьев воспринимает все случившееся с ним не как личное обращение к нечистой силе, а как надличностные импульсы из Вечности: «Я за Творца не ответчик» (18). Получается, что нечисть выполняет здесь служебную роль, определенную волею Того, кто дает людям Свет, — напомнить человеку, погрязшему в коммунальной бездуховности, о существовании Вечности и о том, что он часть Ее.

Второй рассказ в цикле «Конец века» — «Вечерние думы» — может быть рассмотрен как деконструкция знаменитого пасхального очерка Достоевского «Мужик Марей», опубликованного в февральском выпуске «Дневника писателя» 1876 г. Это рассказ о чувстве пасхального просветления, очищения души и духовного возрождения, пережитого писателем на каторге в день светлого праздника, когда мучило его бесчеловечие каторжных, освобожденных от работ, получивших некоторую волю: «Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных <...> все это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня <...> Наконец в сердце моем загорелась злоба» (XXII, 46). Полное отвращение к этому народу выразил поляк М-цкий: «Je hais ces brigands!»¹, — проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо» (XXII, 46). А Достоевский погрузился в воспоминания прошлого, и в памяти его возникла сцена из детства — «одно незаметное мгновение», когда он мальчиком девяти лет, гуляя в лесу, был страшно напуган криком: «Волк бежит!» (крик этот померещился ему, оказался галлюцинацией впечатлительного ребенка). Мальчика успокоил пахавший вблизи на поляне мужик Марей, проявивший к нему истинно христианскую любовь и заботу: «Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись <...> углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ. — Ишь ведь, ай, — улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой <...> ну, Христос с тобой <...> и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился» (XXII, 48). Вспоминая этот

¹ «Я ненавижу этих разбойников!» (франц.)

эпизод, Достоевский понимал, что в «уединенной встрече», которую «только бог, может, видел сверху», «случилось как бы что-то совсем другое (курсив наш. — Р.С.)» (XXII, 49) — метафизическое. Неприметно залегшая в душу писателя, она произвела теперь, на каторге, катарсический эффект — чудо пасхального возрождения души: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, *исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем* (курсив наш. — Р.С.). Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот бритый и шельмованный мужик с клеймами на лице <...> ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (XXII, 49). Кстати сказать, «несчастный» М-цкий, не получивший и не способный получить «божественных импульсов», остался с переполнявшей его душу ненавистью. Пасхальное в очерке — не только символ веры в духовное возрождение и перерождение человека, указание на время действия и жанровую разновидность рассказа — это и проявление особого эстетического качества творчества Достоевского, «когда наличие трагического в произведении не подавляет читателя, не лишает его надежды и веры в будущее и торжество идеала»¹. У Мамлеева в рассказе «Вечерние думы» персонажи — тоже бандиты, грабители, и событие, о котором вспоминает «пожилой убийца и вор с солидным стажем» Михаил Викторович Савельев, также происходит в день Пасхи. Тогда еще молодой и осатанелый Савельев, забравшись в чужую квартиру, сразу убивает топором двух взрослых людей, мужа и жену. «Вдруг из ванны, она в глубине коридора была, мальчик ихний выходит: крошка лет пяти, он еще ничего не видел и не понял, весь беленький, невинный, светлый и нежненький. Смотрит на меня, на дядю, и вдруг говорит: “Христос воскрес!” — и взглянул на меня так ласково, радостно. И правда, Пасха была. Со мной дурно сделалось. В одно мгновение как молния по телу прошла — и я грохнулся на пол без сознания» (21). По словам старца Зосимы, дети «безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сер-

¹ Алексеев А.А., Храпова А.О. Пасхальное // Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник / под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 104–105.

дец наших, и как некое указание нам» (XIV, 289). Так, в рассказе «Вечерние думы» не мужик, (предстающий в облике не благочестивого Марья, а разбойника, душегубца), а малец-несмышлениш оказал умиляющее и очищающее действие на Михаила Савельева, произнес спасительное Слово. И слово это тоже обладает возрождающей силой: метафизический «пасхальный анекдот» на всю жизнь запал в душу преступника и привел его, наконец, к покаянию и монастырю. Но на слушателей Михаила Викторовича, профессиональных бандитов из родного города, его исповедально-назидательные воспоминания очищающего воздействия не производят — наоборот, вызывают лишь насмешку над ним и «больно религиозным корытником», как они называют мальчика. А позднее наедине с Михаилом один из трех молодых бандитов, слушавших его исповедь, Геннадий, признается, что именно он и был тем нежненьким мальчиком, ставшим теперь убийцей «с твердой рукой», не смущаемым никакими стонами. И молодого бандита уже ничто не может спасти — он погибает в кровавой разборке: «После гибели душа Геннадия медленно погружалась во все возрастающую черноту, которая стала терзать его изнутри. И он не осознал, что с ним происходит. А в это время Михаил Викторович, стоя на коленях, молил Бога о спасении души Геннадия. И в его уме стоял образ робкого, невинного, светлого мальчика, который прошептал ему из коридора: “Христос воскрес!”» (26). Таким образом, возрождению-просветлению, описанному Достоевским, Мамлеев противопоставляет два противоположных превращения.

В мартовском номере «дневника писателя» Достоевский поместил исполненный теплого юмора художественный эскиз «Столетняя». В «маленькой картинке» запечателены последние минуты жизни сточетырехлетней, но не «утратившей лика человеческого» «почтенной» старушки, которая спешит к любящим ее внучатам. Удивителен портрет старушки, «полной душевной жизни», сохранившей, несмотря на возраст, радость жизни: «маленькая, чистенькая, лицо бледное, желтое, к костям присохшее, губы бесцветные, — мумия какая-то, а сидит — *улыбается, солнышко прямо на нее светит.* <...> Глаза тусклые, почти мертвые, а *как будто луч какой-то из них светит теплый*» (курсив наш. — Р.С.) (XXII, 76). Все живо в ней — чувство юмора, любовь к людям, особенно к внукам, интерес ко всему ее окружающему и т.д. Внезапно уми-

рая («А ведь за минуту смеялась, как веселилась!») в окружении любящих ее родных, задышавшись, думает только о том, чтобы отдать внуку пятачок, поданный ей «молодой барынькой»: «Вот, думаю... пряничков деткам... пятачок-то». И автор заключает: «...в самой минуте смерти этих столетних стариков и старух заключается как бы нечто умилительное и тихое, как бы нечто даже важное и мировторное: сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека. Благослови Бог жизнь и смерть этих простых добрых людей» (XXII, 79).

Совсем иначе итожится существование «зажившейся» старухи у Мамлеева в рассказе «Прыжок в гроб». Горькой иронией (при внешне бесстрастном, объективном тоне рассказа) проникнуты повествование о самоотвержении старухи, не желающей «заедать чужой век», и описание «полюбовного» согласия в выморочном, «сгорбившемся семействе». Родственники Катерины Петровны, безнадежно больной, но «никак не умира[вшей]» старушки (сестра и двоюродный брат), уговаривают ее согласиться на похороны заживо — «Ты же все равно умрешь скоро. <...> Лучше раньше в гроб лечь, чем самой мучиться и нас мучить» (31) — и она соглашается: «Вам неважно, но и мне неважно на этом свете...» (34).

Рассказ повествует о жутком «согласии» между родственниками — «сделка» не обошлась без вмешательства сатаны, недаром в рассказе присутствует слово «осатанелый», а «Екатерине Петровне стало что-то в мире этом казаться. То у сестры Натальи Петровны голова не та, точно ее заменили другой, страшной, то вообще люди на улице пустыми ей видятся, словно надуманными, то... брат дедок Василек сидит без ушей. То вдруг голоса из мира пропали, ни звука ниоткуда не раздаётся, будто мир беззвучен и тих, как мышь» (34) — и здесь мотив «чрезвычайной хитрости чертей».

Оксюморонно-метафорическое название рассказа передает абсурдность и парадоксальность ситуации. Страшная история разворачивается в не менее страшное время Кали-юги — «разъединения» и «обособления»: «Время было хмурое, побитое, перестроечное» (27). В жуткой коммунальной квартире «в пригородном городишке близ Москвы»: «В большой комнате, кроме самой старушки, размещалась еще ее сестра, полустарушка, лет на двенадцать моложе Катерины, звали ее Наталья Петровна. Там же проживал и сын Натальи — парень лет двадцати двух, Митя, с

лица инфантильный и глупый, но только с лица. Старичок Василий, или, как его во дворе называли, Василек, находился рядом с соседней продолговатой, *как все равно гроб* (курсив наш. — Р.С.) какого-нибудь гиганта, комнате» (27). Почти в такой же комнате, похожей на гроб, зарождается, «проклевывается, как из яйца цыпленок», «фантастическая» идея Раскольников. В мрачной обстановке коммунальной квартиры, которая тоже «душу и ум теснит», умирают самые нежные родственные чувства (Наталья Петровна не понимала, «почему она так любила сестру при жизни и стала почти равнодушна около ее смерти, теперь... почему Катя родилась ее сестрой, а не кем-нибудь еще» (29)), а человека одолевают самые невероятные, фантастические мысли. Именно обитателю комнаты, напоминающей гроб, Василию приходит «фантастическая идея» «поторопить» смерть больной сестры. При этом у него есть и своя «теорийка» смерти: «А что такое умирать? Просто ее станет нету, и все, но, может, наоборот, нас станет нету, а она будет. Чего думать о смерти-то, если она загадка?» (32). Поэтому Катерина Ивановна не может понять, «куда мне теперь идти? К живым или к мертвым? К вам или к прадеду?» (39). И прежде чем принять окончательное решение, «советуется» с «развитым младенцем Никифором». Обменявшись «огненным взглядом» со «светлым корытником», получив его согласие («одобряет»), Екатерина Ивановна уступает родственникам. Он как бы сообщает отчаявшейся старушке, что Там ее ждет Свет.

Младенец Никифор, пришедший «не в тот мир, куда хотел», видел такое, «что взрослые не могут увидеть никогда. А если и видели, то навсегда забыли — словно слизнул кто-то невидимый из памяти» (33) — центральный персонаж в рассказе. Он смущал и даже пугал соседей, особенно колдуна Козьму, какой-то бесконечной метафизической мощью, тем, что не могли они понять, «откуда этот Никифор пришел, от какого духа» (30). Никифор единственный жалеет безнадежно больную Екатерину Петровну, которую родственники хотят похоронить заживо. И только перед ним Екатерина Петровна не притворяется. Кажется, что только Никифору, живущему в ином, чем взрослые обитатели квартиры, онтологическом измерении, понятен подлинный смысл происходящего («мир — плохая сказка»), сокрытый от взрослых обитателей квартиры. Только увидев младенца, прикасаясь к нему, «ухо-

дящая в непонятную тишину» Екатерина Ивановна «оживала», ощущала импульсы и присутствие Великого Духа.

Символично описание природы (очень редко встречающееся у Ю. Мамлеева), предваряющее Великий Переход Катерины Ивановны: «Стояла осень, уже выпал ранний снег, и на кладбище было одиноко. Дул ветер, и деревья, качаясь, словно прощались с людьми. За деревьями виднелась бесконечная даль — но уже не даль кладбища, а иная, русская, зовущая в отдаленную вечную жизнь» (43).

Подобно Ф.М. Достоевскому, Ю. Мамлеев завершает свой рассказ с анекдотическим названием на возвышенной ноте: душа жалкой старушки получает, наконец, сочувственный отклик, но уже после погребения ее, не на земле: «Великий Дух приближался к земле. В своем вихре — в одно из мгновений — он увидел маленькую, влекомую Бездной, никем не замеченную мушку — душу Катерины, и поманил ее. Она пошла на зов» (44).

Фантастическая метаморфоза происходит с героем рассказа Ю. Мамлеева «О чудесном» Никитой Темновым. Никита Темнов, внезапно исчезнувший без следа, «похищенный вечностью», через несколько лет возвращается («издалека», куда «почти никому нет доступа») на час к своему другу детства Коле Гуляеву и сестре его Кате, беззаветно и безответно любившей Никиту. Возвращается, чтобы попить крепкого чаю (в мире Достоевского чаепитие — знак удовольствия и человеческой свободы) с «сахарком». И на первый взгляд кажется, что речь идет о возвращении человека на миг в земное существование, чтобы еще раз испытать некоторые земные радости, чувственное наслаждение. Но Гуляевы поражены тем, что в Никите «просвечивало какое-то иное существо»: «Лицо его обросло и взгляд был совершенно непонятный. <...> Это был он и в то же время уже не он. Что-то тяжелое, бесконечно тяжелое было в его глазах. И еще было то, что нельзя выразить... веяло (от него) полярным холодом, но был этот холод не наш, а далекий, всеохватывающий и беспощадный» (181; 182). Лишь когда Никита также внезапно исчез, как и появился, брат и сестра стали понимать, что к ним являлся демон, и испытали настоящий ужас. Превратился ли покойник в демона или скорее он с самого начала был демоном, обернувшимся человеком, остается загадкой. Не случайно фамилия Никиты — Темнов (Мамлеев любит говорящие фамилии).

Могло быть и иное: демон обернулся «покойником». «Существовало убеждение, что демоны обладают определенной властью над мертвым телом: они могут на какое-то время вселяться в него и тем самым изображать, что мертвец жив»¹. Здесь автор прибегает к вариантам данного сюжета, но эта вариативность не уводит читателя от самого смысла встречи, отсылая его к сказочной поэтике (Ю. Мамлеев не раз отмечал близость своих метафор сказочным образам). В сказке нечистая сила также проявляется таинственно, загадочно. Но функция появления демона, то и дело замечающего «друзьям», что они говорят о «пустяках» — «О каких ты все пустяках мелешь. <...> О пустяках все говоришь, друг <...> О пустяках» (182; 183), очевидна: плоской логике земного, «здорового» понимания событий он противопоставляет свое эзотерическое знание других, вечных законов. О таких героях, как Никита, Ю. Мамлеев говорил: «Мои герои — путешественники в великое неизвестное, они хотят решить проблемы, не доступные человеческому разуму. Монстрами делает их стремление к разгадке тайн, лежащих за пределами человеческого разума. Они пытаются порвать поток обыденности, переступают границы возможного, ищут ответы на вопросы, на которые человеку не положено отвечать. Все это приводит к тому, что они начинают «сдвигаться», сходить с ума, приобретать не совсем человеческий облик»².

Любовь Кати к Никите восходит к древнейшему мифолого-демонологическому мотиву обольщения демоном земной женщины³. С какой же целью проник он в клан Гуляевых (тоже говорящая фамилия) и зачем вторично появился у них, уже демонстрируя «иную» свою сущность?

Коля Гуляев и его сестра всю жизнь прожили, руководствуясь здравым смыслом, т.е., по мнению повествователя, бессмысленно («безмысленно» — у Ф.М. Достоевского), без горизонтов, по инерции: «Но от здравого смысла друзья тем не менее никогда не отказывались. Наоборот, именно здравый смысл заволок весь горизонт их бытия» (175). Школьные годы для них давно миновали, прошли и

¹ См.: «Сад демонов». Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / авт.-сост. А.Е. Махов. М., 1998. С. 170.

² «В моих произведениях нет смерти». Интервью Р. Семькиной с Ю. Мамлеевым // Литературная газета. Алтай. 2006. № 10.

³ См.: «Сад демонов». С. 179.

студенческие с их боевыми песнями. Друзья женились, развелись, и шел им тридцатый год. Со временем жизнь становилась для них все обыкновенней и обыкновенней, точно ее уже не было. С точки зрения здравого смысла верили, что все кругом не чепуха, что «смерти нету» (т.е. смерть лишь форма превращения материи). Можно предположить, что «демон» Никита был для того и «приставлен» к Гуляевым, чтобы искушать их этим плоским безверием в вечность. Тема «инога света» была для Гуляевых лишь предметом умственной забавы: они любили читать стихи Федора Сологуба «про чертей». И вдруг их бывший друг является к ним хотя и в прежней одежде, но уже не тая своей демонической сути («Ничего человеческого не было в этом холоде, исходящем от самого лица Никиты, от провала его глаз и от самой души. Глаза особенно были нечеловечьи, словно прорублены потусторонним чудовищем» (181)), чтобы высмеять их плоско-рационалистические представления о «познаваемом чудесном», «сдвинуть» их сознание и заставить испытать страх перед Небытием. «Жить, жить хочу! <...> Но не так, как жили раньше. <...> Как жить-то теперь будем, как жить?!», — вопрошают Катя и Николай в финале рассказа. Так представлена драма людей, никогда не думавших серьезно о Вечности и Смерти, но вдруг, после встречи с метафизическим существом, «ударившихся» в нее.

В ряде рассказов цикла «Конец века» Мамлеев показывает, что легкомысленное отношение к смерти и вечности провоцирует прагматизм современного человека и настолько изменяет его «лик человеческий», что делает его способным оправдать своего рода договор со смертью интересами сего дня, пользой. Этот мотив звучит в рассказе «Валюта», в котором фантастическая ситуация почти правдоподобна. «Но соотношение фантазии и нашей жизни — оно ведь особенное»¹: «Шел 1994 год. Зарплату в этом небольшом, но шумном учреждении выдали гробами» (82). Сюжет основан на реальной жизненной коллизии: выдаче зарплаты предметами производства. Фантастически необычен лишь этот предмет, являющийся одновременно символом реальности и бездны, абсурда жизни. «Уже в наше время я несколько раз читал о

¹ Шевелев И. Духовный отец русского постмодернизма. Интервью с Ю. Мамлеевым // Новая литературная карта России. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/shevelev-mamleev-interview/> (дата обращения 17.12.2013).

подобном, последний раз в газете “Труд”. Для одних это реальность, для меня это было ощущением бездны и абсурда жизни, оказавшимся пророческим»¹. Далее сюжет развивается по логике того же фантастического правдоподобия. Наши товары далеко не всегда бывают качественными — и супруга Бориса Порфирьевича Соня Сучкова скоро обнаружила неприятный дефект в полученных ими гробах: они показались ей использованными, сохраняющими запах покойника. Мамлеев в этом рассказе, как и во многих других, проявляет способность, которую Достоевский обнаружил в таланте Эдгара По: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какой силою пронизательности, с какой поражающей верностью рассказывает он о состоянии души этого человека... в повестях По вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что, наконец, как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти невозможно или никогда не случилось на свете» (XIX, 88—89).

Невозможное предположение Сони Сучковой подтвердилось: явился с того света бывший обитатель этого гроба — «невзрачный старичок, рваненький, лохматенький... изношенный, потертый, весь в пятнах, бросил взгляд из-под нависших седых бровей, сырой, далекий, жутковатый» (89; 90) — и увел с собой Сучковых. Люди оказались наказанными за нарушение извечного онтологического порядка, за профанацию сакрального, за недопустимое смешение земного и потустороннего. Еще сильнее мотив профанации вечных ценностей, трансформации человеческой личности звучит в рассказах, в которых упоминаются западный образ жизни и поклонение одному кумиру — деньгам (см. «Жу-жу-жу», «Черное зеркало», «Люди могил», «Простой человек»), а особенно в специальном цикле «Американские рассказы».

Мотив «изменения лика человеческого» в цикле Мамлеева «Конец века» сопряжен, как и у Достоевского, с коллизиями испытания веры в Бога. В рассказе «Крутые встречи» с метафизическим сюже-

¹ Там же.

том, напоминая картины Босха и Гойи, участники собравшейся здесь «компании» — это **бывшие** люди, пережившие смерть, потерявшие человеческий облик и воплотившиеся кто в уродливые, а кто — в звериные существа. Среди них два брата, слипшиеся в одно тело с двумя головами; «человекоужчина, выходец из другого мира, весьма жутковатый дух, вселившийся в человеческое тело» (91); медведь, «бывший когда-то в предыдущем воплощении и в других мирах существом, наделенным разумом, но преступником, прошедшим через ад и вышедшим оттуда в обличье медведя»; и «просто труп». Компания собралась для проведения ритуала, напоминающего спиритический сеанс. Миссию гадателя-медиума исполняет «выходец из другого мира». Он и берет на себя роль искусителя-провокатора, пытаясь пробудить в слушателях ненависть к Богу: «Я хочу, чтобы вы признали всем сердцем, что бог жесток и несправедлив» (95).

Совсем не случайно имя провокатора Павел — имя апостола, некогда усомнившегося в Христе. Но бывшие преступники, уже жестоко наказанные Богом, все же не хотят признавать Его несправедливости и надеются на его милосердие. Они возмущены словами Павла: «Что вы нас в угол загоняете! <...> Что вы здесь, в конце концов, богохульством занимаетесь. <...> Да что же это такое, на Земле мы или в аду?!» (95). Примечательно, что в их диспуте с Павлом мелькают замечания и аргументы, напоминающие диалог Ивана Карамазова с чертом в его кошмарном сне. Медведь, например, заявляет: «Я лет восемьсот, наверное, по здешним меркам провел в аду, под Вселенной, в крошечной тьме и ненависти, все сны мои были в крови, я не знаю, где я и что со мной, и боли много было нетленной, вот что я выстрадал. И все-таки я Его люблю, ибо от Него жизнь. Люблю и все. <...> И теперь люблю» (95). Это напоминает анекдот об атеисте, который в наказание за свое неверие должен был пройти во мраке квадриллион километров. Когда неверующий прошел-таки этот путь, и ему отворили дверь в рай, он сразу, не пробыв там и двух секунд, пропел Богу «осанну» (XV, 78—79).

Другой фрагмент рассказа («Вдруг какой-то искрой в уме медведя прошло воспоминание о смягчении мук в аду, об этом, как он считал, неизменном подарке высших сил обитателям ада» (98)) снова отсылает к образу Ивана и ассоциируется с апокрифом «Хождение богородицы по мукам», упомянутом Иваном в беседе с братом Алешей. В нем говорится о том, как Богородица вымаливает у Бога временное прекращение мучений грешников (14; 225).

Этот рассказ особенно близок пафосу Достоевского, хотя онтология Ю. Мамлеева, включающая в себя непрерывную цепь превращений умерших, весьма далека от христианской онтологии великого романиста XIX в. По христианским представлениям, душа грешников после смерти тела испытывает мытарства, т.е. подвергается истязаниям еще до Божьего суда. Таким истязанием может оказаться и внезапная метаморфоза. Так, в рассказе «Бобок» благочестивый лавочник воспринимает перевоплощение в могилах «добропорядочных» господ в циников и развратников как начало мытарства души: «Ох-хо-хо! Воистину душа по мытарствам ходит!...» (XXI, 53).

В «Крутых встречах» Ю. Мамлеева эти мытарства представляются крайне продолжительными, почти бесконечными, потому что персонажи рассказа живут по законам индийской мифологии и метафизики, допускающим продолжительный (в принципе бесконечный) ряд превращений-трансмутаций души (учение метемпсихоза), которые объясняются «провидцем»-провокатором как все новые истязания, посылаемые «жестоким» Богом.

Вера в вечность, бессмертность человеческого/Божественного Я составляет основу теории и практики метемпсихоза или метареинкарнации, так много объясняющей в метафизической антропологии Мамлеева. В качестве ключа к его разгадке Ю. Мамлеев называет в работе «Судьба Бытия» стихотворение поэта-мистика, философа-суфия Джалаледдина Руми. На английском языке это стихотворение опубликовано в книге «Remembering Pyotr Demianovic Ouspensky», Yale University Library, 1978. На русский язык его перевел Ю. Мамлеев:

Я был камнем и восстал как трава
Я умер и снова восстал как зверь.
Я умер как зверь и восстал человеком.
Почему я должен бояться?
С каждой смертью я не становлюсь меньше.
И когда я умру как человек,
Я восстану сияющим ангелом.
Но даже ангелы исчезают
Перед лицом Вечности.
Не погибает Один Бог.

И когда я принесу в жертву
Свою ангельскую сущность,
Я восстану Тем, Кто
Непостижим ни одним умом¹.

В стихотворении речь идет о метареинкарнации в истинно эзотерическом смысле: не банальном перевоплощении, а «транс-воплощении», транс-миграции (например, воплощении в других мирах, в иных состояниях).

Смысл ее в том, что «человек не повторяет в своем прохождении космологической лестницы одного и того же состояния, не возвращается в то место, в котором он уже пребывал, и, следовательно, каждое его воплощение — космологически уникально и неповторимо, что, кстати, согласуется, более или менее, с христианской доктриной», в концепции которой «человеческая душа не возвращается в новое физическое человеческое тело на этой земле...», т.е. «не возвращается в прежнее состояние — состояние жизни на земле в качестве “физического человека”»².

Но кто трансмигрирует, кто был/становится «травой», «камнем», «зверем», «человеком», «ангелом»? Чтобы ответить на этот вопрос, Ю. Мамлеев вводит новый термин: «Центр Самобытия» (или самождественный корень), который «определяет себя как себя в любом существе», создает некое тождество бытия между разными видами воплощения и делает понятными фразы: «Я был камнем», «буду зверем» и т.д. Особое значение имеет последняя фраза стихотворения: «Я восстану Тем, Кто непостижим ни одним умом». Объяснить ее можно, обратившись к «святому источнику» — Веданте, основанной на концепции не-дуализма. Суть учения в констатации тождества между Атманом (Божественным Я внутри человека), которое присутствует в каждом человеке по факту его человеческого рождения и особого центрального его положения, и Брахманом (объективным Абсолютом). Но «потенциально» присутствующее в

¹ Мамлеев Ю. Судьба бытия // Солипсизм.Ру. URL: <http://solipsism.ru/biblioteka/yurij-mamleev-sudba-bytiya> (дата обращения: 7.01.2014).

² Мамлеев Ю. Судьба Бытия // Русская виртуальная библиотека. URL: <http://www.rvb.ru/mamleev/03philos/01sb/sb.htm> (дата обращения: 17.12.2013).

человеке Божественное Я «не раскрыто и не реализовано — и путь раскрытия, реализации этого Я и есть путь Богореализации. Это и является задачей метареинкарнации, которая не имеет ничего общего с «перевоплощением». Критерием идентичности и тождества, единственно объединяющим началом «души», «камня», «растения», «зверя», «человека» и т.д. — разных ступеней бытия — является единый Центр Самобытия, высшее выражение которого — Я есть Я¹. Таким образом, трансмигрирует в этой цепочке существ само Я.

Итак, конечная цель «ситуации человека» — постижение собственного, вечного, бессмертного Я. «Приход к вечному Я не есть психологический или ментальный процесс, а, наоборот, является уничтожением всякой психологии и ментальности, всякого отождествления себя с умом и со своими мыслями (не говоря уже о теле). Он означает скачок из царства человеческого ума в скрытое неуничтожимое неподвижно-блаженное царство трансцендентного Молчания и сверхума, подлинная природа которых невыразима в словах. Это — переход в иной «пласт» внутренней реальности, далекий от обычной, знакомой людям жизни психики»².

У Ф.М. Достоевского идея бессмертия души — это идея существования Бога: человек, верящий в Бога, верит и в бессмертие. Суть метафизики Мамлеева — в обретении человеком Бога внутри себя. Не искры Божией, не сознание Бога, а Бога целиком, полностью совпадающего с Абсолютом. «Каждый человек может открыть в себе это Высшее я или Бога, отождествить себя с ним, уничтожив ложное отождествление себя со своим телом, психикой, индивидуальностью и умом, перестав быть, таким образом, дрожащей тварью» (142). Это концепция «Бога в себе», Великого Тождества, излагаемая Андреем в рассказе «Дорога в Бездну». Андрей утверждает, что «согласно адвайте — Веданте... абсолютное, высшее начало — вечное и надмирное, его многие называют Богом, — “содержится” внутри нас. <...> Каж-

¹ «Формула: “Я есть Я” (или Я=Я) наиболее из всех возможных глубинна. Она обладает, в моем опыте, наибольшей силой внутреннего вызывания той Реальности, которая идентична Богу или Абсолютному Я и наиболее полно ее выражает». См.: Мамлеев Ю. Судьба Бытия // Русская виртуальная библиотека. URL: <http://www.rvb.ru/mamleev/03philos/01sb/sb.htm> (дата обращения: 17.12.2013).

² Там же.

дый человек может открыть в себе это Высшее “Я”, или Бога, отождествить себя с Ним, уничтожив ложное отождествление себя со своим телом, психикой, индивидуальностью и умом, перестав быть, таким образом, “дрожащей тварью» (132).

Таким образом, метафизическое учение о человеке и его превращениях у Ю. Мамлеева представляет собой сложный синтез восточной метафизики, Адвайты — Ведаты, догматического христианского учения об обожении человека, ницшеанского самообожения, элементов философии Хайдеггера об обретении человеком самого себя и, разумеется, убеждения Ф.М. Достоевского в необходимости для человека, всегда имеющего «искру божью» в душе своей, обретения прочной внутренней связи с Богом и Сыном Его. В сложном синтезе учений моделируется собственная моноидея писателя-антрополога: мысль о таком хаосе и тьме в душе современного человека, которые свет христианской любви не всегда в состоянии просветить. Сегодня человек, признавая Христа, еще не спасается этим признанием, т.к. оказывается на перепутье между Богом и Бездной.

Метафизическая космо-антропология Мамлеева, конечно, существенно отличается от концепции человека у Достоевского. Но при явном отличии общей исходной, отправной точкой в антропологии Достоевского и Мамлеева является стремление к многомерному видению человека, понимание его внутренней противоречивости и «текучести», «изменчивости».

Таким образом, трагическое «изменение лика человеческого» как результат «безмысленного» существования человека «без Бога», о чем предупреждал Ф.М. Достоевский, у Мамлеева происходит в мире религиозного отчаяния, трагического разъединения. Деконструкция достоевского мотива — свидетельство того, что Мамлеев воспринимает земную реальность жестче, чем романист XIX в. Но в первооснове его метафизического реализма лежит, как и у Ф.М. Достоевского, глубокая вера в чудесное Преображение человека.

Ф.М. Достоевский действительно основал целую художественную парадигму, «матрицу» художественно-философского сознания, определившую и в некоторой степени предопределившую «образ» современной русской литературы. Писатель создал не только возможности и правила формирования других текстов, но и возможность бесконечного, вечно длящегося диалога с ним.

*Моника Сидор
(Люблин, Польша)*

Творчество и ответственность: статус литературы в публицистике А.И. Солженицына

Хрестоматийные слова героя Ф. Достоевского о том, что красота спасет мир, стали отправной точкой для многих рассуждений о роли искусства в жизни отдельных людей и народов. На них сослался А. Солженицын в широко известной «Нобелевской лекции», которая считается творческим кредо писателя: «В разное время в разных странах горячо, и сердито, и изящно спорили о том, должны ли искусство и художник жить сами для себя или вечно помнить свой долг перед обществом и служить ему, хотя и непредвзято. Для меня здесь нет спора, но я не стану снова поднимать вереницы доводов»¹.

Прозаик, конечно, вполне понимал творческую независимость каждого художника и его право выбирать тему, форму своих творений, но подчеркивал: «Допустим, художник никому ничего не должен, но больно видеть, как может он, уходя в своесозданные миры или в пространства субъективных капризов, отдавать реальный мир в руки людей корыстных, а то и ничтожных, а то и безумных»². Слова, сказанные Солженицыным в начале писательского пути, остались весьма актуальными и для его дальнейшей творческой деятельности, с большой силой они реализуются в критических очерках. Однако, если в «Нобелевской лекции» они могли восприниматься как своего рода заявление или определение, направленное на собственные тексты, то в критике приобретают статус долженствования, высказанного по отношению к другим писателям. Требование, которое становится очень важным в контексте дискуссий о кризисе литературоцентризма в современной культуре.

¹ Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург, 1999. С. 539.

² Там же. С. 540.

На первый взгляд можно заметить, что, несмотря на различные толкования самого литературоцентризма, и вопросы, связанные с его статусом, Солженицын заранее определяет собственную позицию. Во имя научной точности следует определить понятие литературоцентризма, которое само по себе вызывает множество вопросов. Разнообразные толкования этого феномена часто сводятся к пониманию литературы в качестве «ценности высшего разряда»¹. По мнению Р. Барта, в Европе пик явлений, определяющихся литературоцентризмом, можно заметить в середине XIX столетия², а в дальнейшем следует «постепенный отказ от тенденций литературоцентризма», который в России задержался в силу ряда исторических событий. По словам М. Берга, «литературоцентристские тенденции в русской культуре появились с момента возникновения в России института светской письменности и формировались под воздействием таких разноприродных факторов и явлений как стереотип сакрального отношения к слову, особый статус писателя как властителя дум и пророка, оппозиция “интеллигенция—народ” и система нравственных запретов»³. Упомянутый же «естественный процесс потери литературоцентризмом доминирующего положения в России был насильственно прерван» в сталинскую эпоху, «когда началось восстановление литературоцентристской модели мира на тоталитарных основаниях»⁴.

Известно мнение, что время, когда в «основе основ лежало слово, и литература действительно воспринималась как “царица” всех искусств и едва ли не наивысшее проявление национально-го гения»⁵, прошло, достигнув пика в эпоху Сталина. В работе мы придерживаемся точки зрения, что литература выражает существенно важные, универсальные ценности, а писательский труд связан с особой ответственностью. Безусловно, автор «Матрениного двора» не сомневался в высокой роли писательского Слова. Ч. Милош, представляя главные черты творчества русского

¹ Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007. С. 284.

² Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 336.

³ Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 181.

⁴ Там же. С. 220.

⁵ Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. С. 284.

писателя, констатирует: «Język jest spoiwem narodu, dlatego poeci, autorzy powieści i dramatów są głosem jego sumienia». Польский нобелевский лауреат заметил в творчестве Солженицына некое сходство с европейским романтизмом 1848 г., когда подчеркивалась роль поэта в народной духовной жизни: «każdy naród, nawet najmniejszy, przed tronem Boga ma swojego anioła, a pisarz ponosi odpowiedzialność przed owym aniołem»¹. Милош, таким образом, показывает Солженицына не только как автора, выстраивающего собственный художественный идеал, но и понимающего смысл писательского призвания.

Самым значительным проявлением суждений Солженицына о литературе стала названная здесь «Нобелевская лекция», где излагается подход автора к литературному искусству и литературоцентризму. С нашей точки зрения, важно установить, как на практике художник относится к литературному произведению и писательскому труду. Кажется, наиболее полно это отношение проявляется не в рассуждениях о собственном творчестве, а в текстах, посвященных другим писателям. Поэтому большую часть настоящего исследования посвятим анализу критических текстов Солженицына. Еще одним источником информации, позволяющим понять отношение автора «Красного Колеса» к статусу литературы в обществе, послужат некоторые публицистические выступления автора.

Надо заметить, что в богатом творческом наследии А. Солженицына вопросы литературной культуры занимают важное место. Интерес западных литературоведов к суждениям писателя на эту тему усилился после знаменитой «Нобелевской лекции», в которой он выразил мысль, вскоре ставшую девизом: «Слово правды весь мир перетянет»². Этот лозунг послужил отправной точкой для исследований отношения автора к искусству³. Помимо интереса к тайнам литературной работы, попыток открыть собственное призвание, естественных для писателя, Солженицын пытается понять

¹ Miłosz Cz. Rosja. Widzenia transoceaniczne. T. 2. Mosty napowietrzne / wyb. B. Toruńczyk, wstęp M. Kornat. Warszawa, 2012. С. 268.

² Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. С. 546.

³ Этот аспект творчества Солженицына недостаточно разработан в западном литературоведении, например, в Польше, исключая немногие статьи, пока нет отдельных исследований на эту тему.

основы литературы вообще. Он анализирует себя и как читателя, следящего за развитием литературного искусства, изменением его роли в обществе. Этому, видимо, способствовала учеба в МИФЛИ на факультете искусствоведения, а затем на русском отделении филологического факультета¹. Пристальный интерес молодого Солженицына к литературе в какой-то мере обусловлен исторически. Ведь статус литературы в советские времена был очень высок, ведущие толстые журналы, печатающие новые произведения, критику, выходили миллионными тиражами.

Свидетельства этих лет показывают, что не только в интеллигентской среде принято было размышлять о литературе — газеты и журналы, кроме статей специалистов на тему нового произведения, откликались и на письма читателей. Ведущая роль словесности требовала привлечь к литературному процессу массы. Уместно заметить, что тогдашние критики и редакторы, занимающиеся формированием литературной среды, обращали особое внимание на письма представителей из народа². Позднее Солженицын объяснил и собственное пролитературное настроение: «Кто создаст человечеству единую систему отсчета — для злодеяний и благодеяний, для нетерпимого и терпимого, как они разграничиваются сегодня? Кто прояснит человечеству, что действительно тяжело и невыносимо, а что только по близости натирает нам кожу, — и направит гнев к тому, что страшней, а не к тому, что ближе? Кто сумел бы перенести такое понимание через рубеж собственного человеческого опыта? Кто сумел бы косному упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это — искусство. Это — литература». Писатель особенно высоко ценит «нравственную ноту» русской литературы в целом и ее вклад в мировую культуру. Широко известно его суждение о том, что «литература вместе с языком сберегает национальную душу»³. В интервью с

¹ Сараскина Л. Александр Солженицын. М., 2009. С. 153, 170.

² Лакшин В. Писатель, читатель, критик // Александр Солженицын и Колесо истории. М., 2009. С. 61—92.

³ Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. С. 538.

П. Холеншлейном в 2003 г. А. Солженицын высказывает мнение, что русская литература благодаря крепкому историческому, нравственному и художественному здоровью перестояла коммунистическую эпоху и преодолет все дальнейшие трудности¹.

Выражая свои взгляды на тему литературного искусства, А. Солженицын нечасто выступал как критик, хотя очень живо реагировал на отдельные произведения. Известно, например, что уже в шестидесятые годы он был поклонником творчества М. Булгакова (даже если знал только малую часть его наследия), высоко ценил поэзию А. Ахматовой, послал М. Шолохову письмо, в котором с риторической виртуозностью выражал глубокое «почтение автору “Тихого Дона”». Конечно, эти симпатии, проявившиеся в начале головокружительной литературной карьеры, можно в какой-то мере считать понятными — начинающий писатель, вдруг оказавшись в кругу кумиров, старается определить свое место в этой среде. Л. Сараскина в монографии «Александр Солженицын» описывает как в первые месяцы после успеха «Одного дня Ивана Денисовича» дебютант в ореоле славы навещал мэтров литературы, выражая свое почтение, обмениваясь мнениями или опытом². Надо признать, что высказанные им тогда оценки имели серьезное основание и в принципе не менялись, хотя прозаик вскоре из обожаемого советского автора стал опальным антисоветским писателем.

Критические высказывания Солженицына на тему отдельных литературных произведений появились лишь в 1990-е годы — после его возвращения на родину. Тогда было написано более 40 заметок о писателях, отдельных произведениях, которые составили цикл «Литературная коллекция». 23 статьи из этого собрания опубликованы, начиная с 1997 г., в литературной печати, более всего — в журнале «Новый мир»³. Называть эти тексты литературной критикой в прямом смысле трудно, так как в своих оценках Солженицын выступает именно в качестве автора, который делится

¹ Между двумя юбилеями (1998—2003). Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. Солженицына / ред. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М., 2005. С. 55.

² Сараскина Л. Александр Солженицын. С. 503—508.

³ Путь Солженицына в контексте Большого Времени: сб. памяти: 1918—2008. М., 2009. С. 343.

знаниями, впечатлениями и опытом¹. Обычно критика понимается как часть литературной жизни, когда знаток высказывает свое мнение на тему определенного сочинения, высвечивает его преимущества, оценивает недостатки с точки зрения читателей, моды, идеологии современности². Такая критика не только отражает настоящее время литературы, целостно представляя ситуацию в особом «литературном поле»³, но влияет на текущий литературный процесс, становление художественного вкуса. У Солженицына же это, прежде всего, рассуждения, касающиеся его собственной творческой мастерской. Очерки чаще появлялись в новомирском разделе «Дневник писателя», название которого указывает и на жанровую специфику цикла⁴. Л. Сараскина выражает мнение, что автор «Литературной коллекции» предстает в этих статьях как опытейший читатель и мастер-художник. Сам же А. Солженицын так определяет метод своей работы: «Каждый очерк — это моя попытка войти в душевное соприкосновение с избранным автором, попытаться проникнуть в его замысел, как если б тот предстоял мне самому, и в мысленной беседе с ним угадать, что он мог ощущать в работе, и оценить, насколько эту задачу выполнил»⁵.

Поставленная Солженицыным цель свидетельствует, что его подход преодолевает рамки обычной критической работы⁶. В основном автор «Матрениного двора» высказывается о писателях недооцененных или забытых. Он пишет и о русских эмигрантах, составляющих близкую ему хронологически третью волну эмиграции. Здесь, однако, следует припомнить, что сам автор не

¹ Сараскина Л. Александр Солженицын. С. 883.

² Bolecki W. Co to jest krytyka. Wyowiedzi metakrytyczne 1918–1939 // *Badania nad krytyką literacką. Seria II* / red. M. Głowiński, K. Dybciak. Wrocław, 1984. С. 104–114.

³ Bourdieu P. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* / пер. А. Zawadzki. Kraków, 2007.

⁴ Łuźny R. *Wstęp* // Dostojewski F. *Dziennik pisarza* / пер. М. Leśniewska. Warszawa, 1982. С. 8–9.

⁵ Сараскина Л. Александр Солженицын. С. 853; *Путь Солженицына в контексте Большого Времени*. С. 343.

⁶ Ср. Głowiński M. *Próba opisu tekstu krytycznego* // *Prace wybrane* / ред. R. Nycz. Т. 2. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków, 1998. С. 308–313.

причислял себя к этой среде, утверждая, что его отъезд по сути был изгнанием — не эмиграцией. Идейно Солженицын также расходился с большинством эмигрантов, поэтому в литературных очерках можно найти следы враждебности, элементы идеологической полемики. Дэниэл Дж. Махони замечает, что личный протест Солженицына «против цензуры ничего общего не имеет с приверженностью либералов “свободе слова”. Его “диссидентство” скорее всего идет от убеждения, что именно литература играет решающую роль в передаче исторической памяти и опыта от поколения к поколению, от народа к народу»¹.

Кажется, самый большой интерес привлекли рассуждения Солженицына об И. Бродском². Единственным представителем первой волны эмиграции, кому отведена отдельная статья в «Литературной коллекции», является И. Шмелев. Текст, озаглавленный «Иван Шмелев и его “Солнце мертвых”», вышел в свет в 7-м номере «Нового мира» за 1998 г. В отличие от других этюдов, посвященных писателям-эмигрантам, он не ограничивается анализом поэтики, но характеризуется большой долей эмоциональности и обобщенности. Подобно другим текстам из «Литературной коллекции», заметки о Шмелеве дают обобщенную картину творчества одного писателя, могут считаться репрезентативными для анализа цикла в целом³. А. Солженицын показывает И. Шмелева как представителя русской интеллигенции, который перешел «от освобожденческой идеологии 1900-х — 10-х годов» к русским традициям и православию. В связи с этим автор «Ракового корпуса» начинает свой этюд о творчестве писателя анализом «Человека из ресторана», затем переходит к «Росстани», «Неупиваемой чаше»,

¹ Махони Д.Дж. Солженицын-мыслитель // Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974—2008: сб. ст. / ред. Э.Э. Эрикссон, пер. Н.П. Гринцер и др. М., 2010. С. 38.

² Неодобрительно оценивал подход Солженицына к литературе, например, Б. Парамонов. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/rq/2000/rq.34.asp> (дата обращения: 29.11.2013).

³ Ср. Sidor M. A. Солженицын о литературе русской эмиграции: Правда и художественность в творчестве И. Шмелева // *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty, estetyka, recepcja* / ред. A. Woźniak. Lublin, 2013. С. 331—338. В настоящей статье используются фрагменты названного текста.

«Чужой крови», «Солнцу мертвых», поставленных в хронологическом порядке. Знаменательно, что названные произведения, по А. Солженицыну, служат этапными точками развития и литературного метода, и личного мировоззрения И. Шмелева. Все они ведут автора к самому зрелому произведению — «Лето Господне».

Заметим, что Солженицын пренебрегает тем фактом, что роман лишь часть диалогии под тем же заглавием. Для метода, избранного аналитиком, такая неточность не имеет значения. Его подход напоминает читательский обмен мнениями. Изначально кажется, что к каждому произведению автор «Красного Колеса» подходит с отдельными критериями. В «Человеке из ресторана» его завораживает язык молодого писателя. Солженицын утверждает, что «в этом истинно мещанском языке, почти без простонародных корней и оборотов, с одной стороны, и без литературности, с другой, — главная удача автора»¹, много внимания уделено фиксации выражений и оборотов, используемых Шмелевым. Интересно, что сами примеры не комментируются Солженицыным, он цитирует то, что, по его убеждению, имеет абсолютную художественную ценность. Иногда ему достаточно привести только сюжет произведения или художественный прием Шмелева, чтобы перейти к рассуждениям о следующем сочинении. Так текст «Чужой крови» представлен следующим образом: «Замечательно удачный рассказ: пленный русский солдат в батраках у немецкого бауэра. Безукоризненно точное сопоставление и столкновение русского и немецкого характеров» (184).

Самое большое внимание в этюде уделяется эпопее «Солнце мертвых», которая, по мнению писателя-критика, самая страшная книга русской литературы². Солженицын обращает внимание на композиционный талант автора, который сумел уже в начале произведения мастерски передать, сопоставить картину крымской природы и жизнь людей во время революционного террора: «Особенно сначала — невыносимо сгущено. Все время чередуются в беспощадном ритме: приметы мертвеющего быта, омертвленный пейзаж, настроение опустошенного отчаяния — и память о крас-

¹ Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: И. Шмелев и его «Солнце мертвых» // Новый мир. 1998. № 7. С. 182. Далее текст цитируется по этому источнику с указанием страниц в скобках.

² Там же. С. 184.

ных жестокостях» (185). Солженицына восхищает характерное для русских неореалистов чередование пластических образов, в которых важную роль играют определения, касающиеся света, запаха, красок и впечатлений рассказчика¹, но он не рассматривает прозу Шмелева на фоне литературного процесса того времени, важнее восприятие отдельного читателя. Таким образом, чем ярче образ, переданный реципиенту, тем выше оценивается произведение.

Из других писателей, творчество которых можно сравнить с произведением И. Шмелева, упоминаются Достоевский и Пильняк. Основным критерием оценки литературного произведения остается правда². Здесь следует напомнить, что именно отношение к реальности считается одним из главных вопросов, поднимающихся в дискуссиях на тему русского литературоцентризма³. Автор этюда имеет в виду историческую правду, которую, по его мнению, доносит до читателя Шмелев. Из очерка вытекает, что заслуга художника в том, что правда становится материалом и целью его литературной работы. Столь прямолинейная трактовка правды художественного текста, по свидетельству Ч. Милоша, непостижима в кругу западной культуры. По мнению польского поэта, главные моральные категории существуют в западной литературе, прежде всего, на уровне литературного сюжета, что связано со сменной пониманием искусства в целом, оно стало независимым, потеряло связь с реальной жизнью. Милош пишет: «Czytelnik rosyjski, jeśliby miał dostęp do dzieł Solżenicyna, zapytałby: “Czy on mówi prawdę”. Czytelnik zachodni z kolei nie ma dostępu do rzeczywistości społeczeństwa sowieckiego, <...> toteż przejawia skłonność do tego, by powieści i opowiadania Solżenicyna czytać jako powieści i opowiadania, odnajdując w nich liczne słabości, a nierzadko także zbyt wiele śladów pisarstwa XIX-wiecznego. Pomiędzy tymi dwiema częściami cywilizacji światowej istnieje zbyt wielka rozbieżność rytmu. Czy to nie zastanawiające, że jedynym pozytywnym bohaterem, jakiego dała nam w ostatnich dekadach literatura zachodnia jest Frodo

¹ Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: Типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. Нижний Новгород, 2008. С. 31–51, 54–55.

² Ср.: Герасимова Л.Е. Этюды о Солженицыне. Саратов, 2007. С. 54–55.

³ Берг М. Литературократия. С. 186.

Baggins z “Władcy pierścieni” J.R.R. Tolkiena?»¹. Поэт замечает, что в русской литературе правда остается главным критерием подхода к тексту. Учитывая, что эти слова написаны в 70-ые годы, можно считать, что Милош разделял позицию Солженицына, считал условное понимание правды в западной литературе, непосредственно связанное с кризисом европейского антропоцентризма, обозначением разрыва между искусством и человеком: «W tym sensie zachodnia sztuka i literatura się dehumanizują. W efekcie tracą kontakt z otaczającą rzeczywistością»².

По А. Солженицыну, И. Шмелев составил истинный образ революционного террора в Крыму. Автор очерка констатирует: «Это такая правда, что и художеством не назовешь. В русской литературе первое по времени настоящее свидетельство о большевизме» (184). Приведенное суждение, несмотря на подразумеваемую здесь высокую оценку эпопеи, несет с собой и ограничение интерпретационных возможностей. Художественная свобода сводится к выбору соответствующих языковых средств. Почти не замечаются авторские метафоры и символы, выросшие на почве русского фольклора, впрочем, эти элементы художественного произведения часто появляются в творчестве самого А. Солженицына. Как замечает Ж. Нива: «Сны в поэтике Солженицына играют мало замеченную, но определяющую роль. Они определяют не только диагноз, степень разброда умов, рушения храма, но еще “запечатлевают” будущее»³. Солженицын в отношении к онирическим мотивам у Шмелева приводит замечание, что «тревожный тон поддерживается и необычными снами, с первой же страницы!». Можно прийти к выводу, что его не интересуют те места в тексте, которые могут послужить непосредственным образцом или объектом сравнений для собственного творчества. Писатель-критик подходит к произведению свободно, не ограничиваясь в рассуждениях контекстом собственных сочинений.

Свобода прочтения связана и с тем, что Солженицын может многократно менять точку зрения. Он, например, упрекает Шмелева в том, что первоначальная сгушенность красок в рассказе как

¹ Miłosz Cz. Rosja. Widzenia transoceaniczne. С. 266.

² Там же. С. 265.

³ Нива Ж. Сны в межзвездях поэтики Солженицына // Путь Солженицына в контексте Большого Времени: сб. памяти: 1918–2008. М., 2009. С. 249–255

бы расплывается из-за длинных монологов: «...во второй половине строгость ужасного повествования, увы, сбивается, снижается декламацией, хоть и верной по своей разоблачительности. Разводнение риторикой — не к выигрышу для вещи» (185). Замечание это сделано словно с точки зрения редактора, принимающего литературное произведение для печати. Здесь можно припомнить широко описанные Солженицыным в «Очерках литературной жизни» обсуждения его новых сочинений, происходившие на собраниях редколлегии «Нового мира». Художественные приемы Шмелева оцениваются как удачные или ненужные с такой же резкостью, с какой когда-то «новомирцы» анализировали идеологическое содержание и технику творений Солженицына. А ведь незыблемая сила «Солнца мертвых», о чем, впрочем, в другом месте говорит и сам Солженицын, заключается именно в перегруженности, проявляющейся на разных уровнях произведения. После сгущения впечатлений, представленного в начале эпопеи, писатель постоянно преувеличивает масштабы, удлиняет монологи, ярко выделяет характерные черты героев. Все эти приемы отличают удивительно гармоничное произведение, в котором тема и композиция прекрасно соотносены.

Значимым кажется и замечание писателя-критика, связанное со стилем произведения: «...по всему повествованию автор живет и действует в одиночку, один. А несколько раз заветно прорывается: мы, наш дом. Так он — с женой? Или так хранится память о его сыне, расстрелянном красными, ни разу им не упоминаемом (тоже загадка!), но будто — душевно сохраняемом рядом?» (186). Таким образом, стремление увидеть в литературном произведении историческое свидетельство приводит к тому, что Солженицын, исследуя художественные приемы, судит о бытии и самого автора. Такое поведение некорректно для литературоведческой практики, но вполне понятно, если учесть обозначенный автором подход. А. Солженицын одновременно чувствует себя опытным писателем, редактором, досконально ознакомленным с техническими тайнами литературной работы, и читателем, который подходит к произведению без предвзятости. Однако, его замечания о творениях И. Шмелева в какой-то мере напоминают оценки собственного творчества, которые появляются в разных текстах, например, в отрывках из «Дневника Р-17»: «Текст беспомощный, писать я совер-

шенно не умел <...>. Но вот удивительно: распределение материала по главам, строение Части, т.е. композиция — абсолютно зрелая, могу использовать сейчас»¹. Для сравнения можно привести оценку одного из шмелевских рассказов: «Так поспешно и бойко стало в жизни, что нет и времени понять как следует. По этой линии Шмелеву еще много предстоит в будущем»(183).

Однако нельзя считать, что Солженицын каким-то образом подчеркивает свою позицию знатока по отношению к чужому тексту. Он не хочет влиять на литературный процесс², не требует, чтобы его взгляды были внедрены в жизнь, что лишний раз доказывает, что эта позиция не совпадает с классическим пониманием критики. Заметки Солженицына носят отпечаток интимности. Пишущий искренно рассказывает о том, что, по его мнению, заслуживает внимания, а что не выдерживает критики. Литературные знания и свежесть первого впечатления соединяются в неподражаемое и индивидуальное целое.

Автор критического очерка довольно много внимания уделяет характеристике отдельных героев «Солнца мертвых». Солженицын приводит имена персонажей, дает их краткую характеристику, что выглядит так, будто он записывает в блокноте самую важную информацию о произведении. Впечатление это усиливают редкие слова и выражения, которые Солженицын специально подчеркивает. Окончание же этюда касается последнего и самого зрелого текста Шмелева — «Лето Господне». Рассуждения на эту тему открывает замечание, что роман писался 17 лет, что является гарантией его продуманности, цельности. Начальная оценка «Лета Господня» определена тем же критерием правдивости: «И ведь ничего не придумывает: открывшимся зрением — видит, помнит, и до каких подробностей! Как сочно, как тепло написано, и Россия встает — живая!» (192).

Достоверность повествования увлекает Солженицына, он утверждает, что даже часто замечаемая в работах о романе Шмелева идеализация мира вполне обоснована, поскольку рассказчиком является пятилетний мальчик. Современные же ли-

¹ Между двумя юбилеями. С. 11.

² Jarzębski J. Krytyka: kilka słów wstępu // Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem / ред. Kozicka D. Cieślak-Sokołowski T. Kraków, 2007. С.6.

тературоведы подчеркивают — нарративная стратегия не только обосновывает идеализацию, но сама по себе составляет важное качество произведения, открывая новые возможности для интерпретации романа¹. Последнее автора «Матрениного двора» мало интересует, многозначность прочтений уступает место критерию правдивости. А. Солженицына восхищают живые картины старой Москвы, церковных праздников и домашнего быта. Подытоживая впечатления от книги, он пишет: «Богатое многоцветье русской жизни и православного мировосприятия — в последние десятилетия еще неугнетенного состояния того и другого» (193).

Благодаря точности реалистических образов и привязанности к христианским ценностям А. Солженицын относит И. Шмелева к важному для себя кругу художников. В «Нобелевской лекции» он выделяет два типа писателей. Д. Махони характеризует их следующим образом: «Писатель первого, так сказать “модернистского”, типа “мнит себя творцом независимого духовного мира, и взваливает на свои плечи акт творения этого мира, населения его, объемлющей ответственности за него...”. Однако столь скороспелое определение задач, стоящих перед художником, требует слишком многого от простых смертных»². Солженицын утверждает, что такие писатели в случае неудачи «валят ее на извечную дисгармоничность мира, на сложность современной разорванной души или непонятливость публики»³.

Художник же другого типа «сознает, что не создал этот мир и, следовательно, не может самодовольно утверждать, будто мир “им управляется”. Более того, у него “нет сомнений в его основах”. Для такого художника мироздание овеяно некой божественной тайной. Но он понимает и то, что в не им созданном мире существуют некий порядок и устройство, некая внутренняя гармония, и долг художника — “остро передать это людям”»⁴. Таким писателем счи-

¹ См.: Maciejewski Z. Z problemów dekompozycji temporalnej opowiadania w powieści autobiograficznej neorealistów rosyjskich. *Poetyka retrospekcji // Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej / ред. A. Blaim Maciejewski Z. Lublin, 1998. С. 369–393.*

² Махони Д.Дж. Солженицын-мыслитель. С. 32.

³ Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. С. 531.

⁴ Махони Д.Дж. Солженицын-мыслитель. С. 33.

тает себя А. Солженицын и, как мы видели, причисляет к этому типу И. Шмелева. Важно, что писателей этого ряда «в неудачах и даже на дне существования — в нищете, в тюрьме, в болезнях» не покидает «ощущение устойчивой гармонии»¹. «Вместо того, чтобы диктовать миру свою волю, писатель благодарно принимает и выражает божественное таинство нерукотворного бытия»².

Следует заметить, что фрагменты, посвященные «Лету Господню», очень сжаты, несмотря на то, что Солженицын видит в романе вершинную точку мировоззренческого и литературного развития Шмелева. Анализ завершается перечнем интересных слов и выражений, которые Солженицын использует для «Словаря языкового расширения». Таким образом, в конце этюда еще раз меняется оптика литературной разработки. Если до сих пор критик был сосредоточен на анализе способа реализации замысла произведения, который нужно донести до читателя, то теперь отчетливо проявляется точка зрения конкретного реципиента — писателя Солженицына. Впрочем, этот подход можно было заметить и прежде, но лишь в конце очерка автор «Матрениного двора» говорит прямо о себе: «Немало слов Шмелева я включил в свой Словарь» (193).

В итоге уже высказанное замечание о том, что этюд о И. Шмелеве — собрание личных заметок на тему прочитанных произведений, упрочняется. А. Солженицын признается — чтение чужих текстов обогащает его собственное творчество, что выступает доказательством способности литературы передавать опыт поколений («Нобелевская лекция»). Из набора размышлений, впечатлений автор составляет этюд, который выражает убежденность в силе воздействия литературного Слова. Текст Солженицына местами фрагментарен и интертекстуален, пропитан цитатами и субъективными оценками. Одновременно можно считать, что работа является одним из способов откровения Солженицына, проговаривания его отношения к литературе. Писатель не только анализирует чужой текст, но дает ключ к собственному творчеству.

Некоторые критики замечают, что дневниковая форма статей Солженицына не означает спонтанности суждений. Автор предста-

¹ Солженицын А. Ленин в Цюрихе. С. 531.

² Махони Д. Дж. Солженицын-мыслитель. С. 33.

ет и как приверженец реализма, борец за правду литературного образа, и как писатель, которому известны постмодернистские приемы отражения мира. Здесь уместно вспомнить, что в «Нобелевской лекции», где звучало воззвание о необходимости искренности для художника, Солженицын высказал мнение и о невозможности понять до конца подлинное искусство: «Однако вся иррациональность искусства, его ослепительные извивы, непредсказуемые находки, его сотрясающее воздействие на людей, — слишком волшебны, чтоб исчерпать их мировоззрением художника, замыслом его или работой его недостойных пальцев»¹. В разных высказываниях нобелевский лауреат ссылается на авторитет и ответственность писателя, однако этот авторитет не дается свыше, а складывается из признания народом и самоотверженной работы во имя высших ценностей. Как справедливо замечает Д. Махони, «художник, не понимающий природы своего дара, не чувствует и большой своей ответственности за создание общего для всех мира», а «если искусство — это божественный дар, которым проверяется свобода воли художника, то свобода — это духовная обязанность свободного человека найти разумный средний путь между принуждением и своеволием»². Солженицын словно заранее отвечает исследователям, которые в литературоцентристской позиции видят влияние идеологии. «Писатель, осознающий свой долг перед обществом, противостоит искажению действительности в кривом зеркале как тоталитарной, так и западной “прогрессистской” идеологии. Он должен нести ответственность за “беды нашего мира”, даже если лично в них неповинен. Его ответственность заключается в том, чтобы говорить правду о мире, называя добро и зло их подлинными именами»³.

Приверженность А. Солженицына к позиции литературоцентризма в споре с теми, кто пытается подорвать авторитет Слова, имеет четко определенные границы. Писатель придерживается христианской модели понимания мира, где человек, его творения не могут считаться единственной точкой отсчета. В «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского На-

¹ Солженицын А. Ленин в Цюрихе. С. 531.

² Махони Д. Дж. Солженицын-мыслитель. С. 38.

³ Там же. С. 39.

ционального Клуба Искусств» в 1993 г. Солженицын заметил: «Никакое новое творчество — сознательно ли, бессознательно — не возникает без органического примыкания к созданному прежде него», ибо «художник не может и забыть, что свобода творчества — опасная категория. Чем меньше ограничений он сам наложит на свое творчество, тем меньше будут и возможности его художественной удачи. Утеря ответственной организующей силы — роняет и даже разрушает и структуру, и смысл, и конечную ценность произведения¹». Польский знаток творчества Солженицына пишет: «Dominującą na Zachodzie koncepcję państwa i społeczeństwa, genetycznie wywodzącą się z idei Oświecenia, a sięgającą korzeniami Renesansu, Sołżenicyn określił jako humanizm racjonalistyczny lub racjonalistyczną autonomię, której osnowę stanowi niezależność człowieka od wszystkich sił stojących ponad nim. Słabość i wynaturzenie takiej koncepcji antropologicznej wiązała z brakiem poczucia odpowiedzialności przed Bogiem i ludzkością, co musiało doprowadzić do ostrego kryzysu duchowego i politycznego»².

В этом же «Ответном слове» писатель отчетливо выражает свои взгляды на ситуацию новейшей литературы: «Для постмодерниста мир — не содержит реальных ценностей». Солженицын, анализируя современный кризис литературы, замечает, что падение статуса Слова и смысла связано с апофеозом текста: «Даже есть выражение “мир как текст” — как вторичное, как текст произведения, создаваемого автором, и наибольший интерес — это сам автор в соотношении со своим произведением, его рефлексия. Культура должна замкнуться сама на себя (оттого эти произведения переполнены реминисценциями, и до безвкусыя), и только она и есть стоящая реальность»³. Автор «Красного Колеса» активно высказывается в пользу ценностей и идеалов, передаваемых в литературном произведении, в пользу тесной связи литературы и реальности. Писатель, столь ясно излагающий в «Нобелевской лекции» обязанности художника, осуждает безответственность в современной литературе: «Оттого повышенное значение приоб-

¹ Солженицын А. Публицистика: в 3 т. / сост. и пояснения Н. Солженицыной. Т. 3. Ярославль, 1997. С. 141.

² Suchanek L. Aleksander Sołżenicyn. Dramat w czterech odsłonach. Na okoliczność śmierci pisarza // Slavia Orientalis. 2008. № 4. С. 454.

³ Солженицын А. Публицистика. Т. 3. С. 141.

ретает игра — но не моцартианская игра радостно-переполненной Вселенной — а натужная игра на пустотах, и у художника нет ответственности ни перед кем в этих играх. Отказ от каких-либо идеалов рассматривается как доблесть»¹. Причину упадка авторитета сегодняшней литературы А. Солженицын видит в потере религиозных основ жизни: «За этим неутомимым культом вечной новизны — пусть не доброе, пусть не чистое, но лишь бы новое, новое, новое! — скрывается упорный, давно идущий подрыв, высмеивание и опрокид всех нравственных заповедей. Бога — нет, истины — нет, мироздание хаотично, в мире все относительно»².

Однако, вопреки, трагическому тону, преобладающему в «Слове», высказывание А. Солженицына внушает приверженцам литературоцентризма и долю оптимизма. Кажется, лучшим обобщением рассуждений писателя о статусе литературы, ее роли в обществе можно считать слова: «Если мы, создатели искусства, покорно отдадимся этому склону вниз, если мы перестанем дорожить великой культурной традицией предшествующих веков и духовными основами, из которых она выросла, — мы поспособствуем опаснейшему падению человеческого духа на Земле, перерождению человечества в некое низкое состояние, ближе к животному миру. Однако — не верится, что мы до этого допустим»³.

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 142.

Ольга Богданова
(Санкт-Петербург)

«Золотой сон» литературы (логоцентризм и антилогоцентризм прозы Т. Толстой)

Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не умеет —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

П. Ж. Беранже; перевод В.С. Курочкина

1

Родословная Татьяны Толстой логоцентрична: «Куда ни посмотри, у меня одни литераторы в роду. Алексей Николаевич — дед по отцовской линии. Бабушка Наталия Васильевна Крандиевская-Толстая — поэтесса. Их матери тоже были писательницами. Дед по материнской линии Михаил Леонидович Лозинский — переводчик...»¹.

Логоцентрична сама интенция обращения Толстой к художественному творчеству: как известно, по ее собственным словам, она начала писать, когда «нечего стало читать».

Ранее рассказовое творчество Татьяны Толстой насквозь логоцентрично. «Вначале было <Слово>...» — так открывается самый первый рассказ прозаика.

Логоцентризм (литературоцентричность), обретающий в рассказах Толстой форму прежде всего интертекстуальности, обнаруживает себя повсеместно и на различных уровнях — переработка темы, использование элементов пра-сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзия, заимствование, травестия, пародия и многое др.² Корреспондирование с текстами-предшественниками, «цитатное сознание» героев, детали-транслиты, образы-знаки, «чужие» слова-сигналы заполняют все пространство прозы Толстой, допол-

¹ Московские новости. 1990. 24 июня.

² См.: Богданова О., Смирнова М. Интертекст в рассказах Татьяны Толстой // Мир русского слова. 2002. № 3 (11). С. 81–86.

няя и суммируя смыслы, углубляя и приумножая рассказовую об-разность. Одну из самых интересных попыток выявления литера-турных аллюзий в текстах Толстой предпринял А. Жолковский на материале рассказа «Река Оккервиль»¹.

Рассказ Толстой «На золотом крыльце сидели...» (1983) — рас-сказ о детстве (как отметила Толстая, «о попытке постичь жизнь», самого себя; см. вопрос из детской считалочки в эпиграфе: «Кто ты такой?»²) — открывается фразами: «Вначале был сад. Детство было садом» (29), за которыми легко прочитывается библейская реминисценция «Вначале было Слово». Сама по себе переподста-новка «слово/сад» идейно не противоречит первоисточнику, т.к. библейский сад есть рай (слово «Рай», написанное с прописной буквы, позже появится в тексте Толстой), и стилистически вписы-вается в него, т.к. в мировой культурной традиции «сад» — клас-сическая философская универсалия, являющаяся знаком бытия, образом мироздания, божественного созидания. Совершив очеред-ную замену: «сад» — «детство», автор ставит последнее в ряд боже-ских сущностей: Слово (Бог) — Сад (Эдем) — Детство (Юность), закрепив за ребенком и порой человеческого становления боже-ственное начало и сверхъестественное покровительство. Книга (Священная Библия) и Слово становятся лого- и литературоцен-тричными истоками (творческого и личностного) мира Толстой.

Героиня раннего рассказа «Соня» не менее глубинна, традици-онна и от-литературна. «Соня была дура», — говорит о ней автор, что в опоре на национальную ментальность и фольклорную тра-дицию позволяет а priori говорить о высокой духовной потенции героини, о ее близости образам праведничества (по А. Солжени-цыну), «чудиков» (по В. Шукшину), блаженного юродства (в опоре на устное народно-поэтическое творчество), наконец, едва ли не Христовой невесты или самого Христа. Именно эту героиню автор наделяет способностью глубоко, искренно и самозабвенно любить — «причем любых» (9), иронично замечает автор. «Боже-ская» — всеобщая, непреходящая, не зависящая ни от чего внешне-

¹ Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая и В. Ерофеев — ахматовиана и архетипы // Литературное обозрение. 1995. № 6. С. 25–41.

² Толстая Т. Река Оккервиль: Рассказы. М., 1999. С. 29. Здесь и далее цита-ты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

го, по сути беспредметная — любовь становится доминантной чертой характера героини, сущностью ее души. За своего невидимого и незримого (неугаданного) врага, Аду Адольфовну, породившую жестоко-обманный «адский планчик» в отношении Сони, сама Соня, как и клялась в письмах к Аде-Николаю, «отдаст <...> свою жизнь» (12), спасет ненавидящую Соню «змею». Поистине, «только врага можно любить любовью божеской...» (Л. Толстой). «Блаженная дура» Соня в рассказе Толстой становится «заместителем» (или «представителем») «Святого Духа» на грешной Земле, а его материальным отражением (знаком, эмблемой) — «белый эмалевый голубок»¹, которого Соня неизменно, перекальывая с костюма на костюм, носила на своей груди, точнее — «на лацкане жакета, не расставаясь» (7). Библейская (а следовательно, логоцентричная) ассоциация подчеркнута очевидна².

Имя и внешность главного героя другого раннего рассказа Толстой «Петерс» заставляют непосредственно обратиться к роману Л. Толстого «Война и мир», к образу Пьера Безухова. Переключка образов двух Петров (одного на французский манер — Пьера, другого с уклоном в «немецину» — Петерса) аксиоматически задана прозаиком. Бросается в глаза уже внешнее сходство героев. Оба медведи: «Образуйте мне этого медведя»³, — обращается князь Василий к Анне Павловне Шерер у Толстого; Петерс был «немного похож на... медведя» (223) у Толстой. О Пьере Толстого: «вошел массивный, толстый молодой человек» (IX, 11), «подал свою толстую руку» (IX, 82), «ну, ты как? Все толстеешь» (X, 370) и др. О Петерсе Толстой: «у Петерса с детства были плоские ступни и по-женски просторный живот», «шаркнув толстой ножкой», «толстый нос», «розовый живот и маленькие глазки», «пузечко», «грузный» (219, 222) и т.д. Поза героев во время разговора: Пьер, «нагнув голову и расставив большие ноги, стал доказывать...» (IX, 12); Петерс, «заложив руки за спину, склонив голову набок, слушал разговоры...» (223). У Пьера коричневый фрак с «высоким жабо»

¹ Голубь — символ Духа Святого.

² Сродни Соне и образ милой Шуры, героини одноименного рассказа Толстой.

³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). Т. 9. М., 1937. С. 18. Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и номера страницы в скобках.

(IX, 11); у Петерса «бархатная курточка» и «бант» или «кружевной индюшачий галстучек» (219). Сведения о родителях героев: у Толстого, как известно, Пьер был «незаконный сын знаменитого Екатерининского вельможи, графа Безухова» (IX, 11); «репутация графа Кириллы Владимировича известна... Детям своим он и счет потерял» (IX, 46). У Толстой: «мамаша Петерса — бабушкина дочь — сбежала в теплые края с негодяем, папаша проводил время с женщинами легкого поведения и сыном не интересовался...» (220). Поведение наедине с самим собою: Пьер «целый день проводил один наверху» (IX, 64), он «ходил по своей комнате, изредка останавливаясь в углах, делая угрожающие жесты к стене, как будто пронзая невидимого врага шпагой...» (IX, 64); Петерс тоже жил в мире собственных фантазий и «вечером, взяв в постель плюшевого зайца... рассказывал ему про свою будущую жизнь... заяц верил» (229). Оба воспринимают «свет», куда их выводят тетушка и бабка, как завораживающий мир, может быть, как кукольный театр: у Пьера «разбегались глаза», «как у ребенка в *игрушечной* (здесь и далее курсив мой. — О.Б.) лавке» (IX, 12); Петерс «чинно шел по коридору, мимо старых сундуков... в комнаты, где по углам сидели тряпичные *куклы*... Петерс бродил по комнатам, рассматривая *кукол* на комод...» (219). Восприятие героев светом: о Пьере: «он прелестен, он *не имеет пола*» (X, 296). О Петерсе: «Не-ет, у нас в коллективе одни женщины... Кто? Этот-то?.. Да это *не мужчина*, а дюдя...» (226).

Аллюзийная переключка образов толстовского Пьера и Петерса Т. Толстой броска, очевидна и доказательна. «Разность» же героев принципиальна, она в изменении «меры и степени» включенности героев в мир. «Переписывание» героя стало основой для размышлений Толстой о вариативности жизненного пути «со-именных» героев, давало возможность «проиграть» по-иному (в иных «месте» и «времени») обстоятельства людских «детства-юности-зрелости-старости». На фоне образа Пьера Безухова и хрестоматийно известных обстоятельств его жизненного пути проблема одиночества Петерса, проблема «выключенности» героя (по Толстой, «жил сквозь сон») из окружающего мира, зазвучала пронзительнее и трагичнее, а интертекстуальный диалог послужил для уточнения и определения места героя (шире — личности) в жизни и в литературе. Если Пьер Толстого в какой-то момент со-

знает себя «частью огромного, гармонического целого», «звенном», «ступенью от низших существ к высшим» (X, 116), то Петерс, брошенный родителями, покинутый бабушкой и бабушкой, оставшийся без друзей, не знающий реальной жизни и пугающийся ее, катастрофически одинок: он не только изолирован от внешнего мира, но лишен собственного — внутреннего — мира. Воспитанный бабушкой на немецкий манер (т.е. чужой, не-мой), он остается вне пределов живого мира. «Жизнь прошумела, обогнула его и унеслась, как огибает стремительный поток тяжелую, лежачую гряду камней» (229). «Петр» (греч.), как известно, — «камень».

Литературоцентричность произведений Толстой прослеживается в интертекстуальных проекциях всех ее ранних рассказов («Милая Шура», «Река Оккервиль», «Факир», «Свидание с птицей» и др.), обнаруживая многочисленные и глубокие связи с произведениями А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Блока, М. Булгакова, В. Набокова, А. Битова, Вен. Ерофеева, В. Пелевина и др., с многочисленными произведениями зарубежной классики.

Литературный — «пушкинский» — сюжет пронизывает рассказы Толстой «Лимпопо» и «Сюжет». Разрабатывая в последнем традиционный для современной постмодерной литературы миф-концепт «Пушкин», прозаик рассматривает утопическую фантазию о том, что могло бы случиться, если бы Пушкин выжил после дуэли с Дантесом, что бы еще сумел написать, как сложилась бы его частная жизнь и каковыми оказались бы жизнь и судьба всей России, русской истории в целом.

Как известно, парным к литературоведческому понятию «сюжет» оказывается «фабула». Несовпадение фабулы и сюжета — классический литературный прием («Повести Белкина» А. Пушкина, «Журнал Печорина» М. Лермонтова, «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина). Именно им и пользуется Толстая: ее литературный сюжет не совпадает с фабулой реальных событий, название «Сюжет» изначально задает ракурс *литературного* прочтения всех событий, имеющих место в рассказе: мир ее рассказа — текст. И текст насквозь интертекстуальный, сложенный из мозаики литературных цитат и фактов, атрибутируемых и неатрибутируемых текстов, в большей или меньшей степени трансформированных макро- и микроцитат.

В «Сюжете» Толстая вольно (произвольно и фривольно) изменяет канву пушкинской жизненной линии (Пушкин после тяжелого ранения и долгого мучительного выздоровления остается жив, его противник Дантес мертв), но при этом точно следует исторической фактографии изображаемых событий. Уже первое упоминание Дантеса, а точнее его «белого указательного пальца», заставляет вспомнить известное предсказание гадалки то ли о белом человеке, то ли о белой лошади, с которыми Пушкина ожидает смерть. Снег, окружающий дуэлянтов, назван Толстой «голубоватым», т.е. окрашенным тонами приближающихся сумерек (время реальной дуэли приблизительно 16.30), но в том числе и «голубизны» одного из дуэлянтов. Или, например, упоминание того обстоятельства, что, когда «полубессознательного» Пушкина секунданты увозят с места дуэли, то он что-то «бормочет, все словно *хочет что-то спросить*» (251). Очевидно, что недосказанное (недоописанное) Толстой в этом эпизоде является историческим фактом: в записках П. Вяземского воспроизведен пушкинский вопрос «Убил я его?». Фактов Толстая будет держаться и в последующем повествовании: это и упоминание горьковатых ягод морошки, и хлопоты Жуковского, вывешивающего «скорбные листы на дверь» (252), и Даль, ухаживающий за раненым, и любимое Пушкиным междометное «чорт» (253, 255), и лицейское прозвище «Обезьяна», обращенное к Пушкину уже много позже дуэли («старая обезьяна» (256)), и многое др.

Толстая психологически точно передает состояние бреда, в котором пребывает ее раненый на дуэли герой. «Пушкин в забытьи, Пушкин в жару» (249) — и это его состояние дает автору возможность воссоздания бредовых мыслей и бредовых видений героя. Рекомендации больному «ветеранов двенадцатого года», их воспоминания о том, что ранение подобно огню и непрекращающейся пальбе в теле («как разрывы тысячи ядер» (252)), провоцирует в «горячем мозгу» поэта образ Полтавского боя. В его воспаленном сознании пробегают видимые им в юности образы «ущелий Кавказа», «мерещится прохлада пятигорских журчащих вод», грезится «грибодовская телега». И эти реалии перемежаются строками написанных и не написанных еще стихов, своих и чужих, современных ему и тех, что будут созданы много позднее. Прием каламбура позволяет от личности перейти к образу, от субъекта к объекту:

<...> кто-то положил остужающую руку на горячий лоб — Даль? — Даль. — Даль заволакивает дымом, кто-то падает, подстреленный, на лужайке, среди кавказских кустиков, мушмулы и каперсов; это он сам, убит, — к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? — шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросшие развесистой клюквой и могучей, до небес, морошкой; прекрасная калмычка, неистово, туберкулезно кашляя, — тварь дрожащая или право имеет? — переламывает над его головой зеленую палочку — гражданская казнь <...> Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом. <...> Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах. Расстрелять, — тихо и убежденно говорит он, — ибо я перестал слышать музыку, румынский оркестр и песни Грузии печальной, и мне на плечи кидается анчар, но не волк я по крови своей <...> (252).

И в этих видениях одна ассоциация цепляется за другую, имея под собой основания и даже своеобразную логику: Владимир Даль превращается в туманную даль, лермонтовская «Смерть поэта» оказывается собственной смертью и тут же появляется шотландская луна, напоминая о корнях лермонтовского рода, развесистая клюква оборачивается развесистой (предсмертной) морошкой (причем клюква еще раз и по другому поводу отзовется позднее), а в блоковском «Не слышу музыку революции» последняя вытесняется песнями Грузии печальной и т.д. Если эти бредовые ассоциации на основе метонимического переноса выстроить в имена, то получим едва ли не всю историю русской литературы «от Пушкина до наших дней» — от Жуковского и Гоголя через Достоевского, Толстого и Чехова (по упоминанию вагона из-под устриц и *ich sterbe*) вплоть до Брюсова и Пастернака, а шире — современного постмодернизма.

Между тем бред раненого Пушкина у Толстой имеет не только (и даже не столько) игровой, сколько сущностный, глубинный смысл: по догадке автора, поэт осознает бессмысленность и беспечность своей жизни, «с отвращением читает полную обмана жизнь свою» (252). Все больше приходя в себя после болезни, он «понял вдруг, что <...> в аду» (253). А несколькими страница-

ми позже уже сильно состарившийся Пушкин Татьяны Толстой скажет: «Жизнь прошла...» (256). И в стилистике Бенедикта из еще не написанной к этому времени «Кыси» добавит: «Все понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу. Нашел ли? Нет. И теперь уже вряд ли...» (256). Тем самым Толстая как бы признает «закономерность» и «своевременность» смерти поэта: не торопит ее, не присоединяется к сторонникам теории поиска смерти Пушкиным в последние месяцы, но всерьез осознает неизбежность ее, неизменность, невозможность перепрограммирования результатов дуэли.

Еще один пушкинский — литературный — сюжет опробован и развит Толстой в рассказе «Лимпопо». В отличие от «Сюжета» здесь Толстая не реконструирует прошлое, но созидает будущее: ее герои пытаются (ре)продуцировать ближайшее грядущее и ожидают рождения гениального нового Пушкина «как последнюю нашу надежду». Однако в «Лимпопо» пушкинский сюжет становится только *поводом* для размышлений о себе, о творчестве, о жизни, о любви — о многом, что волнует главную героиню, автора-повествователя, героиню-рассказчицу. Нереализованность пушкинского сюжета (жизненного и творческого) оказывается знаком несостоявшегося сюжета самого повествователя, нерождение нового Пушкина являет собой факт бессмысленной жизни героини. Кольцевая композиция «Лимпопо» словно бы обрамляет поведенную рассказчицей историю Джуди и Ленечки, но и историю самой лирической героини, историю реального Пушкина, историю всех мыслящих *homo sapiens*. Неразрывная связь времен («вечный круговорот превращения материи») оборачивается у Толстой неразъединимым (неразрушимым) кольцом, которое в своем радиусе замыкает все происходящее — в прошлом, настоящем и будущем — и превращает все сущее (в «насмешку над нашими чаяниями») в глупую и нелепую шутку бессмысленной жизни («у нас никогдашеньки, ничегошеньки не происходит...»)¹.

¹ И даже название рассказа — «Лимпопо» — становится экспликатом абсурдности и бестолковости окружающей жизни, т.к. ничего общего не имея с родиной Джуди (река Лимпопо протекает в Ботсване), упоминание Лимпопо скорее отсылает к сказочной (литературной) путанице К. Чуковского, чем к (почти) реальной джудиной Эфиопии.

Литературоцентричная интенция рассказа «Лимпопо» оборачивается идейно-смысловой анти-логоцентричностью. Вышедший в 1990 г., «Лимпопо» оказался созвучен зрелому (по сути своей не относящемуся к раннему творчеству) рассказу «Сомнамбула в тумане», ибо в этом (псевдо)утопическом тексте, как и в «Сомнамбуле...», Толстая обнаруживает грустный итог собственный жизненных и писательских наблюдений — бессмысленность и бестолковость жизни, бессмысленность и бестолковость творчества, бессмысленность и бестолковость бытия. Как своего, так и чужого. «А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем, такая пустая и глупая шутка...»¹.

В «Лимпопо» логоцентризм ранних рассказов Толстой сменяется антилогоцентризмом рассказов поздних, что найдет творческое «примирение» в одном из лучших рассказов Толстой — «Сомнамбула в тумане».

2

Рассказ (иногда — повесть) «Сомнамбула в тумане» (1988) — один из самых литературоцентричных (и лучших) текстов Татьяны Толстой.

Сюжет рассказа «Сомнамбула в тумане» формируется двумя повествовательными уровнями, один из которых может быть обозначен как «реальный» (событийный), другой как «книжный» (выдуманный героем, созданный его воображением). Ранняя рассказовая конфликтность Толстой (мечта ↔ действительность) находит в «Сомнамбуле...» свою конкретизацию: мечта вытесняется (заменяется) миром книги, миром литературы, миром художественного вымысла. Образ книги, Слова, различные варианты письменной (т.е. «материализованной») фиксации слова (стихи, воспоминания, мемуары, памятная доска, памятник и т.п.) занимают значительное место в повествовании.

На момент создания рассказа Толстой «Главной Книгой» времени были произведения авторов так называемой деревенской прозы с характерными для них мотивами памяти, пре-

¹ Ср. слова В. Астафьева: «Я пришел в мир добрый, родной и любил его безмерно. Ухожу из мира чужого, злобного, порочного» (Курбатов В. Виктор Астафьев: завещание // Литературная газета. 2003. 11–17 июня. С. 7).

емственности поколений, следования традициям, «корней». «Главная книга» деревенской литературы (как и русской классической в целом), как известно, учительна, наставительна, моралистична, знает ответ на вопрос «как надо жить» (знает «Главную Правду»). Именно это — желание жить «как надо», жить «высоко», «по-литературному» — и овладевает главным героем рассказа Денисовым.

Уже первая, открывающая повествование фраза («Земную жизнь пройдя до середины, Денисов задумался...» (253)), задает интертекстуальную апелляцию к «Божественной комедии» Данте и цитатно завязывает «книжный» сюжет рассказа. Иерархический мир «Божественной комедии» выстраивает «вертикальные» ориентиры: рай и ад («Рай» и «Ад» у Данте), и герой Толстой выбирает для себя этот вектор — идеальную (в рамках рассказа — «книжную») устремленность ввысь, к вечности, к не-забвению (памяти).

Сообразно двум сюжетам время в рассказе распадается на две составляющие: вечность и сиюминутность, время безграничное и суетное, время неистребимое и исчезающее с каждой секундой: «время» (299) и «времечко» (300), «вечно» (296) и «каждый день» (295)¹.

Толстая поддерживает в образе Денисова «книжную» компоненту: герой «человек <...> ученый» (325), он начитан (если учесть его способность к цитации), пытается «сочинять стихи» и прозу («труд о невозможности существования Австралии» (296); «повесть о капитане» (310) или биографию Макова (320)), предпринимает попытки «стать во главе какого-нибудь небольшого, но чистого движения» («скажем, за честность» (308))², увековечить

¹ Одним из средств соединения временных пластов «вечно» и «теперь» становится «ржавый гвоздь» (296), (явная ассоциация с образом Христа), который отзовется в «ржавых петлях» на двери (303), в «проржавевшей» водопроводной трубе капитана (310), в «заржавелых» замках (311) сна. К физическим воплощениям «ржави» (слово из «Кыси») может быть добавлено и разговорное выражение близкое памятной семантике рассказа: «у меня не заржавеет», в смысле — «я не забуду».

² Знаменательно, что первым в ряду честных поступков оказывается «вернуть все зачитанные книги» (308).

память погибшего одноклассника Лоры организацией музея (316) или установлением памятника (328) и т.п.

Однако реальная жизнь Денисова идет не «по-писанному». Устремленный к раю, он погружен в ад. Исходная фраза текста задает конфликтное противоречие двух «реальностей»: герой «задумался <...> о жизни, о ее смысле, о бренности своего земного, наполовину уже использованного существования, о страхах ночных, о гадах земных, о красивой Лоре и некоторых других женщинах, о том, что лето сырое, о далеких странах, в существование которых ему, впрочем, не очень-то верилось...» (293). Поиск смысла жизни (высокого) противопоставлен бренности земного существования (низкого): лето оказывается сырым, а в дальние страны (синоним мечты) герою не верится. Книга призывает «увековечивать», «вспомнить», «оставить о себе память» (295), а в реальном мире «все уже открыто, перечислено и поименовано, все и живое и мертвое, от тараканов до комет, от сырной плесени до спиральных рукавов заушных туманностей» (295).

Традиционно-универсальная маркированностьрая и ада (в рамках повествования конкретизированных через действительность «книжную» и «реальную»), выражающаяся через противопоставление света и тьмы, реализуется в рассказе во всей полноте. Денисов устремлен к свету, но пребывает во тьме: события в рассказе происходят «ночью» (294; 296; 318; 331), «глубокой ночью» (308), «темным июльским рассветом» (300), «во тьме» (315; 318; 329; 330), «в вечернем свете» (319; 307), «на закате» (300; 319). Образы тьмы и ночи усугубляются образами «ночных видений» (302), «ночных птиц» (302), «совы» (303), «летучей мыши» (302), поддерживаются образом осени («осеннего листа» (302)), дополняются образом холодной («мертвой») луны («лунная радуга» (312); «оранжевый полукруг встающей луны» (315); «голубая луна» (317); «перламутровый свет луны» (318); «бесплотный лунный сахар» (329); «лунный луч» и «лунная скатерть» (329)) и лейтмотивным (сквозным) образом тумана¹.

¹ Акцентированность вечерне-ночного континуума в рассказе Толстой может быть проиллюстрирована примером. Денисов «глубокой ночью <...> взлеял мысль <...> стать во главе какого-нибудь <...> чистого движения» (308). Исходя из контекста, естественно предположить, что осуществление идеи

Соответственно наличию двух сюжетов поведенческая и ментальная позиция героя внутри каждого из них оказывается различной: если внутри «книжного» сюжета Денисов деятелен, активен, «устремлен», то в «реальном» сюжете — он безработный, пролеживающий диван и не способный сделать что-либо «общественно полезное». Завершается каждый из этих сюжетов по-разному²: «реальный» — драматическим исчезновением папы Лоры и ее трагической уверенностью в том, что «он заблудится, он замерзнет, он умрет <...> он пропадет» (331), «книжный» — оптимистической верой Денисова в то, что сомнамбула «вырвался и убежал», что он «видит то, что не видят зрячие» и что он «добежит до света» (331). Единство идейно-образной системы рассказа не только не разрушается, но обеспечивается наличием двух «разных» сюжетов (и соответствующих им финалов), а их «смычкой» оказывается образ сна, работающий и на том и на другом уровне.

На «книжном» уровне образ сна рождается через интертекстуальные аллюзии и намеки: о Денисове говорится, что он все дни проводит в одиночестве, «чахнет на своем диване и доискивается путей к бессмертию» (303), в комнате, где «ничего не находилось, кроме дивана и Денисова» (294). «Диван» («с твердыми допотопными валиками, с просевшими пружинами» (293)) становится словом-сигналом, задающим ассоциативно-интертекстуальную связь с «возрожденным» писателями-постмодернистами «школьно-ученическим» образом Обломова, образом пассивного, асоциального, не-действенного, не-активного не-Героя³ (напомним, что образ Обломова появлялся на страницах современных постмодернистских произведений — «Пушкинский дом» А. Бито-

должно быть начато героем уже *утром*. Однако следующий абзац рассказа гласит: «На *другой же вечер*, стоя в очереди за мясом...» (308). Толстая намеренно («сгущая краски») не выводит своего героя за пределы сумеречного времени.

² О наличии двух финалов в рассказе неоднократно говорила критика. См.: Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург, 2000. С. 127–133.

³ К Обломову И. Гончарова, к авторскому пониманию сущности героя и его философии, «школьный» извод данного образа не имеет отношения и не отражает авторского замысла и понимания им заглавного характера.

ва, «Жизнь негодяя» Вяч. Пьецуха, будет у Толстой в «Кыси» и др.)¹.

Внутри «книжного» сюжета наделение современного псевдо-Обломова стремлением к идеалу, к сохранению Памяти, к действию иронично, но еще и деструктивно: активность не-активного героя порождает иронически-развенчивающее отношение к его «чистым помыслам», придает его действиям оттенок комической обреченности.

Так, фамилия погибшего Лориного одноклассника — Маков. Именно в его честь Денисов мечтает назвать школу, написать биографию, организовать «ежегодные Маковские чтения» (320), поименовать «пик Макова» (320), создать «фонд Макова с добровольными пожертвованиями» (320). Мак, как известно, обладает усыпляющим действием (мак = сон), т.е. в пределах рассказа Толстой намеренно задается ироническое противоречие между субъектом увековечивания и его именем (и сущностью характера), порождая ощущение бессмысленности и обреченности деяний и помыслов Денисова.

На «реальном» уровне сон есть ночное видение Денисова о тете Рите и двух ее спутниках-блокадниках. Через бессознательное (точнее подсознательное) сон обнаруживает ложность книжной составляющей образа Денисова, выдает внешне скрытую неспособность героя к поступку: мог дать голодающим блокадникам хлеб, но не дал, смалодушничал, пожалел²; мог бы свершить некое дело в жизни — но не свершит.

¹ «Голубиная нежность» гончаровского Обломова отзовется в «голубиной нашей кротости» (308) и более огрубленно и комично в «просто голубе мира» (297), в образе «кротчайшего голубоглазого» (296) зоолога-популяризатора и «голубях моих» (326) Бахтиярова. Здесь можно вспомнить и об эмалевом голубке на лацкане пиджака «дуры Сони» (рассказ «Соня»): последняя ассоциация не чужда рассказу, ибо поддерживается «блокадной» темой.

² В ранее означенном семантическом «маково-сонном» ряду оказывается и «сдобный, дорогой, румяный бублик» (301) с маком («тот, где мака поменьше» (299)), данный Денисовым в его сне блокадникам, забытым, но взыскующим: «Вспомни, вспомни!..» (311). Отсюда внешне странная параллель «хлеб // память»: «Видно плохо тебе там, где ты теперь, иначе зачем проникать в наши сны, протягивать руку, просить подаяния — хлеба или, может быть, просто памяти?» (311).

Сон-видение оказывается реальнее яви-жизни: в нем все определеннее и очевиднее, акценты расставлены однозначнее и жестче («яснее видел детали» (300)). Именно поэтому не образ центрального персонажа, а героя второстепенного, по сути эпизодического, Лориного папы, лунатика-сомнамбулы, дает название рассказу. Современная туманно-сонная реальность ассимилирует героев: главный персонаж легко вытесняется в названии героем едва ли не внесценическим.

Лорин папа, как и Денисов, ведет «двойную» жизнь. Он тоже человек «ученый», «интеллигентный, знающий» (297), «отставной зоолог» (296), которого «выперли с работы» (317). В его «реальной» (внешне событийной) жизни, он, подобно Денисову, «сидит <...> дома, плачет, кушает и популяризирует»: «он пишет <...> заметки фенолога для журналов <...> хорошо пишет, не шалей-валяй, а как образованный человек плюс лирика» (297). Его «книжная» (как у Денисова) деятельность выглядит (почти) активностью, но его храм-мастерская мертв: «В кабинете тишина, запустение, рассыхаются полки, пылятся энциклопедии, справочники, пожелтевшие журналы, пачки с оттисками чьих-то статей — все ненужное, слежавшееся, остывшее. В уголку некрополя, как одинокая могилка, папин стол, стопка бумаги, экземпляры детского журнала: папа пишет для детей, папа втискивает свои многолетние знания в неразвитые пионерские головки, папа приноравливается, садится на корточки, становится на четвереньки <...>» (297)¹.

Истинная жизнь Лориного папы протекает ночью: «Он сомнамбула, он ходит во сне!» (317). Папа-сомнамбула во сне (= в тумане) «видит то, что не видят зрячие», «знает то, что они забыли», «ловит ночью то, что потеряно днем» (331). «Вон они! Я их вижу! — рвался сомнамбула, и сила у него откуда-то бралась немислимая. <...> Теплокровные, ха-ха! — рыдая, кричал старичок. — Они называют себя теплокровными! Простейшие, и больше ничего! Уберите свои псевдоподии!» (318). Во сне отцу открывается истина, он видит свет, он различает дорогу в тумане. Со-

¹ «Книжные» детали «разбросаны» автором по всему Лориному дому: это, помимо папиных кабинетных книг, и «подписной Мольер» (313), и даже «филимоновская ядовито-розовая игрушка в форме мужика с книгой — подарок <...> писателя-деревенщика» (313). И бегаёт ночью папа-лунатик «мимо книжных полок» (322).

мнамбулический сон-бодрствование Василия Васильевича, суть которого находится «за пределами <...> компетенции» (305), есть концентрированное воплощение грани между памятью и забвением, между вечностью и историей, между вожденным и достижимым, между «книжностью» и «реальностью», это то душевное состояние, которое (кажется) дарует истину и покой, избавляет от страдания и тоски¹.

Однако Денисов, «истерзанный видениями и сомнениями» (318), недостаточно «сумасшедший» и недостаточно сомнамбуличен. Он (*кажется* или *почти* подобно Лоре и другим «бодрствующим» людям) «бредет наугад, вытянув руки, обшаривая выступы и расщелины, спотыкаясь в тумане <...> вздрагивает и ежится во сне <...> тянется к блуждающим огням, ловит неловкими пальчиками отражения свечей, хватает круги на воде, бросается за тенью дыма» (307). Денисов блуждает в тумане жизненной неопределенности, «оплакивает свою бессмысленную жизнь» (310), пытается мыслить, «отрицает Австралию» (298)², желает по-горьковско-книжному «звучать гордо» (328). Денисову «тошно» (304), его

¹ Родственным образом сомнамбулы Василия Васильевича становится в рассказе образ капитана, «белого, золотого и прекрасного, как мечта, летучего, как дым» (293), образ сумасшедшего с «сотней бумажных корабликов» (321), счастливого и благополучного до момента появления «крупных вежливых санитаров» (321). Образы «нереальных синих морей» (293), «кипящего океана» (318), омывающих волн («забылось» = «утекло водой» (320)), прибрежного песка, на котором «стираются слова» (300), оказываются родственными образам сна и тумана, беспамятства и забывтья. Даже эпитет «допотопный» (293), т.е. бывший до потопа, обретает в данном контексте свое исконное значение. Близость (или причастность) Денисова к такого рода героям — сомнамбулам и сумасшедшим — почти констатируется Лорой: «Ты что, с ума сошел, Денисов...» (330).

² Упомянутая Австралия порождает аллюзивную связь с А. Битовым. Подобно тому, как у Толстой изображенная на висящей над диваном географической карте Австралия будет вырвана и размыва водным («океанским» = «водопроводным») потоком (307–308), так и у Битова в «Оглашенных»: «Я различал при этом свете (вспышек молнии. — О.Б.) карту над кроватью: все жилки рек и железных дорог и кружочки городов; пыхнуло — и я прочел бессмысленное слово «Амстердам». Такого города больше нет, равнодушно подумал я, Голландию уже смыло...». См.: Битов А. Птицы, или Оглашение человека // Битов А. Оглашенные: Роман-странствие. СПб., 1995. С. 72–73.

«разрушают страдания, червивые мысли, чугунные сны» (298), Денисов «страдает, словно от изжоги» (298), в его сердце «нехорошая тошнота» (299). Книжная мудрость не становится спасением героя, не избавляет его от мук, не привносит гармонию в его бытие («<...> знаком ли тебе покой?» (311)). Герой сам оказывается в ситуации литературности — подобно «лишним людям» XIX в., он мучится «вечными» вопросами, он тоскует, им овладевают знакомые прежде «английский сплин» иль «русская хандра», но сниженные сегодня до «тошноты» и «изжоги».

Денисов завидует погибшему в горах Макову: «холодный и прекрасный, чистый и свободный, он не истлеет, он не состарится, не заплачет, никого не уничтожит, ни в чем не разочаруется» (315—316), «он бессмертен» (316), «может ли быть судьба завиднее?» (316). Денисов мечтает: «вот бы так <...> уйти в сон» (303)¹.

Лермонтовский мотив «вечного сна» («Я б желал навеки так заснуть...»)² настойчиво звучит в «Сомнамбуле...». Сон становится единичным (единственно возможным) заместителем смерти (лермонтовского «холодного сна могилы»), отсюда денисовская формула: «Умер сам — научи товарища» (330). Современный «лишний» человек Денисов («отшельник» (312)) обречен на страдания не меньше одинокого героя грибоедовско-пушкинско-лермонтовской поры, другое дело, что сегодняшняя жизнь не столь трагична, сколь по-постмодернистски иронически травестирована и абсурдна. Искомые покой и счастье могут быть кем-то достигнуты простым обретением хвоста (Лора), противотуманных фар (Сысоев) или шкафа «Сильвия» (родственники Макова), избавление от мук приходит через плевки (Пафнутий), «окуривание квартиры луковым пером» (Виктория Кирилловна) или через лежание «на кровати головой на восток» (Рузанна). Но таковые жизненные пути не удовлетворяют ищущее сердце тоскующего Денисова.

¹ Заметим, что «внесценический» Маков тоже был «книжным» человеком: Лора рассказывает, что он «в последние годы вообще работал кочегаром, потому что любил книжки читать» (316). Маков нестрого-аллюзийно связывается с андеграундом, представителем «книжного» поколения «сторожей и дворников», истопников и ассенизаторов.

² Лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу» не только на уровне цитации (329), но идейного содержания и образного воплощения опосредует рассказ Толстой.

Он нелеп и комичен, но он мучим поиском. Не грибоедовское, не пушкинское, но именно лермонтовское начало «лишности» доминирует в образе героя. Он живет без надежды, он лишен веры — и самую вескую причину обреченности героя можно видеть в самом времени, «...нашем времени». Трагизм «золотого века» сменился анекдотизмом «века медного»: страдания выглядят не возвышенно, но комично («В небесах торжественно и чудно, спит земля в сиянье голубом, а Денисов будет метаться между кустами и будками, приседать за мусорные баки, шуршать в боярышнике <...>» (329)). Былое «книжное» величие оказывается вытесненным и стертým нынешней «реальной» приземленностью. Трансформированный фатализм лермонтовского героя (в том числе фатализм как мотив «оправдания» героя) отзывается в образе героя современного — фатальность времени, роковые обстоятельства времени превращают «лишнего» героя в героя «маленького».

Складывается впечатление, что рассказ «Сомнамбула в тумане» как будто бы а-литературоцентричен, как будто бы книга и «книжная» жизнь не спасают героя, не избавляют его от проблем реального бытия. «Книжный» сюжет насквозь ироничен, следовательно, кажется, скомпрометирован и облегчен, не-серьезен и нефилософичен. Именно так можно (было бы) обозначить итог художественного повествования Толстой, в этом увидеть анти-логос смыслового потенциала текста.

Между тем само обращение к образу книги, к содержательному пласту литературы, к приемам мощной интертекстуальной насыщенности, ориентация героя на «книжно-памятливую» составляющую жизни становятся знаком литературоцентричности героя, а следовательно, и автора. Как будто бы иронизируя по поводу «начитанности» и литературной «зависимости» героя, своеобразной традиционной русской «запрограммированности» Словом, Толстая не предлагает, однако, иной альтернативы в отношении к реальной жизни и ее проблемам, как только книга, литература, память (книжная или людская). «Земную жизнь пройдя до середины...», герой Толстой, неглупый, взыскующий смысла, обремененный жизненным опытом, понимающий «все обо всем», не видит для себя иного пути, чем тот, что почерпнут из книги, прочерчен в литературе, в его наследной (генетической) человеческой памяти. Кажется, не вырисовывающая истинных путей жизненной (= ху-

дожественной) реальности героя, тем не менее именно литература (и книга) дарует «задумывающемуся» герою тот «вечный сон», то избавительное пространство, в котором только и можно скрыться от проблем обыденности, от проблем «обсчитанного», «пронумерованного», «поименованного» бытия. Осознавая и чувствуя «непрактичность» и «нежизненность» литературоцентризма, Толстая (и ее герой) остаются приверженцами книжного слова, того Слова, которое было в Начале и которое, по-видимому, только и остается человеку мыслящему в самом Конце. Того «сна золотого», который единственный может хотя бы на время даровать смысл и значение о-бессмысленному существованию.

Таким образом, в рассказе «Сомнамбула...» контекстуальными синонимами к словам «книга» и «литература» становятся «сон», «туман» («сомнабулизм»). Спасти человечество посредством литературы, по Толстой, невозможно (*анти-литературоцентризм, литературная центробежность*), но позволительно использовать ее как некое осмысляющее «плацебо», мнимое лекарство, иллюзорно облегчающее homo sapiens боль и страдание (*литературоцентризм*).

3

После длительного молчания новое произведение Толстой, «Кысь», появилось в 2000 г. и, уже на первый взгляд, более других было связано с понятием книжности и литературности. Одним из первых впечатлений, пробужденных повествованием Толстой, была стихия языка, стихия речи, обширного языкового эксперимента, который предприняла автор. По замечанию Л. Рубинштейна, «главным здесь, как ни крути, получается язык»¹. Именно это произведение Толстой рядом критиков было названо самым пост-модернистичным произведением писателя (Н. Иванова, Л. Данилкин, Н. Елисеев и др.).

Главный герой Бенедикт (по тексту — с «собачьим именем» (19, 165))² по видимости подвержен влиянию (заглавной, но не-

¹ Рубинштейн Л. <На «Кысь» Татьяны Толстой> // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. URL: <http://www.guelman.ru/slava/kis/rubin.htm> (дата обращения: 28.11.2013)

² Здесь и далее ссылки на «Кысь» даются по изданию: Толстая Т. Кысь. М., 2000 с указанием страницы в скобках.

ведомой и невидимой) кыси, кажется, живущей в лесу. «Нрав у Бенедикта переменчивый, это уж он и сам знает. День на день не приходится. То другой раз с утра такая бодрость вступит беспримерная, каждая жилочка так напряжится: ыхх!!! Пол-света, думаешь, сворочу. <...> То скука плаксивая нападет. Это больше к вечеру. Особо по осени, а зимой-то едва ли не каждый день. И летом бывает. <...> Вроде бы все как всегда. <...> А Бенедикту вдруг как-то *тошнехонько* станет! Будто вот тут вот, в середине, *изжога* припечет, а вокруг того печева, кольцом, — холод какой. И в спине тоже вроде неудовольствие. И за ушами тягучка. И слюна горчит. Другой раз пожалуешься, а тебе и скажут: — Это тебе кысь в спину смотрит <...>» (61–62)¹. Правда, по словам Никиты Ивановича, «Прежнего», «никакой <...> кыси нет, а только одно <...> людское невежество» (32). Кысь (ее невидимый образ и бытующее представление о ней), по сути, становится заменой-заместителем понятия той самой (уже знакомой) «русской хандры», что наметилась в «Сомнамбуле...»: неслучайно у «томимого» Бенедикта «внутрих чего-то уклоняется» (62), его образ прочитывается как образ «фелософа» (62), по определению того же Никиты Ивановича, «мечтателя и неврастеника» (164).

Бенедикт: «Смотришь на людей — на мужиков, на баб, — словно впервые видишь, словно ты *другой* породы, али только что из лесу вышел, али, наоборот, в лес вошел. <...> Мутно-мутно, как тень над водой, стало что-то в сердце поворачиваться, томить и звать, а куды? — и не скажешь. В спине как озноб какой, и на слезу потянуло. И то ли злоба разжигает, то ли летать хочется <...>» (62–63). Герой, у которого «тревога холодком, маленькой лапкой тронет сердце» (66) и который (= ты) «вздрожнешь, передернешься, глянешь вокруг зорко, словно ты сам себе чужой» (66), задается вечными вопросами: «...что это? Кто я? Кто я?!...» (66); «“Жизнь моя! Иль ты приснилась мне?” — может быть... <...> Да и что мы про жизнь знаем? Ежели подумать? Кто ей велел быть, жизни-то? Отчего солнце по небу катится, отчего

¹ Любопытно, что главный герой наделен тем вожденным хвостом (165–166), о котором мечтала Лора из «Сомнамбулы...», и характеризуется автором теми «ключевыми» словами («тошнота» и «изжога»), что выделяли Денисова среди прочих персонажей как человека «лишнего», страдающего, ищущего.

мышь шебуршит, деревья кверху тянутся, русалка в реке плещет, ветер цветами пахнет, человек человека палкой по голове бьет? Отчего другой раз и бить неохота, а тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые по плечи, где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкутся, неведомы деревья ветви до воды свесили, а на тех ветвях, слышь, белым-белая Княжья Птица Паулин <...>» (67). Неслучайно Никита Иванович восклицает о Бенедикте: «Ведь и ты, юноша, причастен! <...> Я в тебе провижу искру человечности, провижу! Кое-какие надежды на тебя имею! Умишко у тебя какой-никакой теплится...» (170).

Тоскующая душа «лишнего человека» Бенедикта¹ — сниженно-го, но причастного, нелепого, однако остающегося в поиске — ищет ответы на «извечные» и «проклятые» вопросы бытия в книгах, в Главной Книге, «где все сказано», «где сказано, как жить» (375). В силу вступает значение «говорящего» имени логоцентричного героя — «благое слово» (*лат.*), а наряду с этим приобретает значение и характер его профессиональной деятельности — переписчик книг². Такова доминантная, литературоцентричная, составляющая образа главного героя и соответственно центральный, «книжный», стержень всего повествования.

Именно мысль о Книге и Слове опосредует композиционную структуру и стилевую окраску всего текста, который разбит на главы, каждая из которых названа по букве некоего «старорусского» алфавита, и который, по мнению критики, организован «самодельным» (Д. Ольшанский) или «народным» (О. Кабанова) ска-

¹ Бенедикт в самом начале повествования действительно по всем внешним признакам предстает «лишним человеком», в традиции того литературного типа, который характерен «золотой поре» русской классической литературы.

² От-литературный герой как бы вбирает в себя традиционные черты традиционных типов русской классической литературы — человека «лишнего» и «маленького» (среди последних переписчик бумаг, титулярный советник, Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» Н. Гоголя). Заметим, что и хвост Бенедикта (вожделенный прежде Лорой в «Сомнамбуле...») имеет отчасти гоголевское происхождение: ср. у Гоголя: «Так <...> понесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назад...». См.: Гоголь Н. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М., 1984. С. 189.

зом¹. Характер повествования, манера и стиль изложения — форма изложения — становятся важнейшей смысловой компонентой текста Толстой. Книга о книге действительно являет собой сложный лингвистический эксперимент. Может быть, этим можно объяснить тот факт, что сюжетный стержень повествования размыт и ослаблен. По объяснительно-оправдательной мысли Б. Парамонова, «сюжет <...> книги — это движение ее словесной массы»².

Естественно предположить, что в своем экспериментальном тексте Толстая рассматривает эволюцию героя, задающегося «вечными», «проклятыми» вопросами, прежде всего как эволюцию его речи.

В начальных главах «Кыси», по-видимому, созданных еще в середине 1980-х годов, логика развития характера главного героя действительно программируют его эволюционный скачок: «биографические сведения» о герое вселяют надежду на духовное пере рождение (нравственное эволюционирование) героя. Происхождение по матери — из интеллигенции (три поколения интеллигенции в роду было (25))³, воспитание и образование — «выучил азбуку

¹ В критике неоднократно звучало утверждение, что главы названы «буквами русской дореволюционной азбуки, *последовательно* от аза до ижицы», т.е. как будто бы кириллицы. Однако Толстая не только не следует порядку расположения букв в кириллице (например, «Ща» — для смыслового усиления главы — идет значительно раньше «Ша»), не только варьирует их написание («ща — шта», «рци — рцы», «цы — ци»), но и отказывается от ряда букв («земля», «пси», «кси», «юсы» большой и малый и др.) наряду с использованием букв современного алфавита — «и краткое» (введена Академией наук в 1735 г.). Толстой особо выделяется «фита», которой, по утверждению Никиты Ивановича, нет в современном им алфавите (эта буква вместе с присутствующими у Толстой «ятем» и «и десятиричным», была исключена из алфавита декретом народного комиссариата от 10 октября 1918 г.), но «фита» используется Толстой в назывании одной из «судьбоносных» глав (359). К тому же в самом тексте Бенедиктом произносится весь «склад» известного ему алфавита, и им оказывается современный алфавит из 33 букв (25).

² См.: Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // Время МН. 2000. 14 октября.

³ В рецензии О. Кабановой Бенедикт был ошибочно назван «недалеким интеллигентом первого поколения». См.: Кабанова О. Кысь, брысь, Русь // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. URL: <http://www.guelman.ru/slava/kis/kabanova.htm> (дата обращения: 28.11.2013).

<...> накрепко» (25), знал каждой буквы «научное название» (25), «тыщу книг прочитал» (257). «Сызмальства <...> ко всякой работе отцом приучен»: «каменный топор изготовить», «избу срубить», «печь сложить», «баньку спроворить» (21). «Умеет Бенедикт скорняжить, сыромятные ремешки из зайца резать, шапку шить — ему все с руки» (21). «Короче, все по хозяйству может» (21). Выучившись, служит Бенедикт писцом, «ходит <...> на работу в Рабочую Избу» (25). Имеет наставника и советчика в лице Никиты Ивановича, «чудного старика» из Прежних (145), «бывшего музейного работника» (158), «такого знающего» (145). Имеет склонность к самоанализу, подвержен душевному томлению. И даже то, что Бенедикту нравилось в бане мыться («отец <...> мыться не любил» (21)), выделяет его среди «голубчиков».

Свидетельством «благотворного влияния» книг на Бенедикта можно считать такой пассаж: «После этих книжек сны снились цветные, с сердцебиением. Все больше холмы зеленые, муравой укрытые, да дорога, а будто бежит Бенедикт по той дороге легкими ногами и сам дивится: до чего бежать-то легко стало! А на холмах деревья, а тень от них резная да бегучая: солнце сквозь листья играет, на мураве пляшет. А он бежит себе да смеется: вот до чего же легко, рассказать бы кому! А никого и нету-ти, все будто попрятамшись. А тоже ничего: когда надо, выйдут, вместе с Бенедиктом смеяться будут! А куда он бежит, он не знает, а только ждет его кто-то и радуется, похвалить хочет: хороший Бенедикт, хороший!..» (230).

Или монолог героя, обращенный к книге («стихотворение в прозе»): «Ты, Книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний. <...> Ты, книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь! <...> Тихая — а смеешься, кричишь, поешь; покорная — изумляешь, дразнишь, заманиваешь; малая — а в тебе народы без числа; пригоршня буковок, только-то, а захочешь — вскружишь голову, запутаешь, завертишь, затуманишь, слезы вспузырятся, дыхание захолонет, вся-то душа, как полотно на ветру, взволнуется, волнами восстанет, крылами взмахнет! <...> Нет у нас слов, не знаем! Как все равно у зверя дикого <...> нет слов, мык один! А книгу раскроешь — и там они, слова, дивные, летучие <...>» (263–264). Ироническая подмена тургеневского «русского языка» на Книгу по сути не является абсурдной

или бессмысленной, но взволнованность и патетичность, красота слога — явное облагораживающее воздействие «буковок» на душу и сознание, на речь персонажа¹. Признавая субъективность и допускаемая завышенность самооценки героя, можно все-таки воспользоваться его словами и сказать, что раньше он был «юношей диким, некультурным, необразованным», а теперь — «человек образованный, тонкий, можно сказать искусственный» (283). Лев Львович о нем: «...молодой человек, блестяще знающий грамоте» (316).

О начитанности героя свидетельствует эпизод, когда в предвкушении новых книг Бенедикт видит себя кем угодно: «Шахиншах, эмир, султан, Король-Солнце, начальник ЖЭКа, Председатель Земного Шара, мозольный оператор, письмоводитель, архимандрит, папа римский, думный дьяк, коллежский асессор, царь Соломон, — все это будет он, он...» (343). Упрекнуть героя в убогости «культурологической» фантазии не представляется возможным. Его воображаемый ряд вполне соотносим с иронией самой Толстой относительно новых политических реалий 90-х годов².

Свидетельством «первоначальной» иерархичности (= литературоцентричности) мира героев Толстой, а следовательно, способности к эволюционированию, может служить и центральный (стержневой) образно-поэтический ряд повествования: от мыши до птицы Паулин, определяющий (до некоторых пор) вектор развития образа главного героя.

Мыши в мире Федор-Кузьмичска используются в пищу, для приготовления обширного ассортимента блюд, а также в качестве натуральной «валюты» при товарообмене. Именно поэтому в повествовании о «голубчиках» бытуют сентенции «Мыши — наша опора» (9; 225), или (что не менее показательны в плане литерату-

¹ И даже на вкусы персонажа: после приведенного монолога Бенедикт представляет себе «жидкую мышиную похлебку» (265) и восклицает: «Как и едят-то дрянн такую, как и не противно-то?» (265), хотя сам еще недавно любил суп из «свежайших мышей» (135).

² Ср.: «Убогость фантазии вождей усматривается <...> в том, что бывшие секретари как один решили именоваться президентами, хотя можно было выбирать: гетман, эмир, голова, эрцгерцог, староста, атаман, великий князь, шахиншах, султан, старший чабан, да мало ли!». См.: Толстая Т. Частная годовщина // Толстая Н. День. М., 2001. С. 18.

роцентризма) по модели «Пушкин — наше все»: «Ведь мышь — это все» (205)¹. Мышь «издревле символизирует робость», «в иудаизме они — символ лицемерия, а в христианстве — символ злой, разрушительной деятельности», «в народных поверьях мыши — это души <...> мертвых». Мышь — «символ враждебных человеку сил и дьявольских злых духов»². В мире героев Толстой именно мыши составляют «пищу...» — не только для тела, но, кажется, и для души персонажей.

Напротив, образ птицы Паулин в воображении главного героя — символ недостижимой, но прекрасной и возжеленной мечты.

Отчего другой раз <...> тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые по плечи, где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкуются, неведомы деревья ветви до воды свесили, а на тех ветвях, слышь, белым-белая Княжья Птица Паулин. А глаза у той Птицы Паулин в пол-лица, а рот человеческий, красный. А красоты она таковой, Княжья Птица-то, что нет ей от самой себя покою: тулово белым резным пером укрыто, а хвост на семь аршин, как сеть плетеная висит, как марь кружевная. Птица Паулин голову все повертывает, саму себя все осматривает и всю себя, ненаглядную, целует. И никому из людей от той белой птицы отродясь никакого вреда не бывало, нет и не будет (67).

Образ павлина («паулина»), наряду с персонификацией гордости, — это символ «воскрешения <...> всеединства и взаимосвязанности», «символ вечной жизни»³.

Очевидно, что исходный замысел Толстой был (или должен был быть) связан с развитием героя, с возможностью его интеллектуального и духовного преображения. Между тем сюжетная динамика «Кыси» с очевидностью свидетельствует, что Толстая отступает от традиционного представления об «учительности (и соборности)» Книги и Слова. Ее герой, предрасположенный

¹ Образ американской «национальной мыши», «народной мыши» Микки-Мауса возникает в статье Толстой «Лед и пламень».

² Бидерманн Г. Энциклопедия символов: пер. с нем. М., 1996. С. 174.

³ Там же. С. 195—196.

к поиску истины, не способен найти главную книгу, не может найти ответы на сакральные вопросы, так как он не знает «азбуку жизни»: «Читать ты, *по сути дела*, не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв...» (313), да и страницы в Главной Книге «все перепутаны» (285). Логоцентрическая традиция русской классической литературы (и русской ментальности в целом) апеллировать и ориентироваться именно на печатное слово (или на Слово) «пересматривается» Толстой. Финальная сентенция автора о неумении (современным) человеком читать книги разрушает логику зависимости слова от книги, мировоззрения от воздействия литературы. Огромные библиотечные фонды тестя и Федора Кузьмича из Красного терема, по мысли автора, не способны трансформировать примитивное «голубчиковое» сознание Бенедикта, не могут повлиять на вызревание его интеллекта, не становятся залогом обнаружения героем «нравственного закона внутри себя». «Последствием» буквализированной увлеченности героя книгой у Толстой становится пробудившаяся в Бенедикте агрессивность, намерение силой приумножить книжный «спехран», способность свершить предательство (и убийство) ради приобретения и сохранения книг («Ну-с, кого спасем из горящего дома?» (370))¹.

Подобная авторская корректировка замысла «Кыси» может быть поставлена под сомнение, ибо представляется (реально) не мотивированной и (литературно) не обоснованной. Кажется, что прежде не характерное для Толстой² заключение об антилогоцентризме являет собой софизм, разрушающий логику повествования и рушащийся сам в результате надуманности (или непродуманности) тезы. В попытке преодолеть традиционную, универсальную и сакральную формулу «Вначале было Слово...» (в самом узком и самом широком смыслах возможной интерпретации) Толстая, будучи внутренне и изначально ей приверженной (см. рассказовое

¹ Этот вопрос, дважды звучащий в тексте Толстой и усиливающий «книжную» компоненту текста, имеет явную интертекстуальную связь с пушкинским «Дубровским» и кошкой в горящем доме.

² Ср.: «Литература — это всего лишь буквы на бумаге, — говорят нам сегодня. Не-а. Не всего лишь». См.: Толстая Т. Белые стены // Толстая Т. День: Личное. М., 2002. С. 20.

творчество писательницы), кажется, вступает на путь противоречий с самой собой, с интенциями собственного творчества. Или на новом этапе обнаруживает иную интерпретацию классического мотива.

Возникает вопрос, каково происхождение столь «неортодоксальной», неожиданной для Толстой идеи, откуда у «в меру традиционного» прозаика столь нетрадиционный взгляд? Не исключено, что формированию «новой» идеи Толстой, наличие «противоречий» в замысле способствовало то обстоятельство, что текст «Кыси» создавался в два приема, с интервалом почти в 15 лет, в течение которых произошли глобальные социальные и кардинальные личностные изменения. Состоялось взросление человека и писателя Татьяны Толстой.

Очевидно, что начало работы над «Кысью» относится к началу — середине 1980-х годов и во многом связано с Чернобыльской катастрофой (в тексте есть множественные упоминания о «радиоактивных финиках» (109); утверждение «от книг — радиация» (145) и др.). Конкретный взрыв на атомной станции послужил рождению огромного числа «новых» прочтений абстрактных пророчеств прошлого, вычитыванию актуальных смыслов из библейских, Нострадамусовых и другого рода предсказаний, формированию обновленных эсхатологических учений и элементов антиутопической философии, появлению современной мифологии, связанной с фантастическими свидетельствами о мутациях (большей частью о курах и грибах¹, но и о «последствиях» среди людей). Образ атомного взрыва наложился на один из ведущих мотивов русской прозы конца 1970-х — начала 80-х годов — мотив конца света, апокалипсиса. Именно на этом фоне, по всей видимости, и начинает формироваться замысел «Кыси»: взрыв, конец света, отброшенность в доцивилизационное прошлое, проблема памяти, разрыва между поколениями, опрошенно-деревенский уклад жизни, мутация биологических форм жизни, утрата культурного наследия, трансформации в языковой сфере. Весь этот комплекс составляющих легко просматривается в тексте Толстой («тут и миру конец» (10); «чтоб память была...» (33); «дело восстановления нашего Светлого Прошлого» (156); «за

¹ Грибы — «один из самых сильных апокалипсических символов ядерного века». См.: Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 65.

возврат к истокам» (273); «Последние Дни» (292); «Чтобы память была <...>!» (317–318) и др.¹).

Однако следует задаться вопросом: как в 1970–1980-е годы могли разрешиться (и разрешались) в литературе (и в искусстве) проблемы такого рода? Очевидно, что изображению глобальных мировых катастроф в литературе этого времени сопутствовало не вполне уверенное, но, по сути (по преимуществу), оптимистическое чувство автора, вера и надежда, которые (как известно из тех же 1970–1980-х) умирали последними («Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матерой» и «Пожар» В. Распутина, «Игра» и «Искушение» Ю. Бондарева и многие др.). Имела ли (могла ли иметь) «Кысь» в начале — середине 1980-х годов в своей основе идею о невозможности «изменить мир» посредством слова, книги, культуры? Вероятно, могла, но скорее всего — не имела. Подтверждением тому может служить рассказовое творчество Толстой 1980-х, где при всей внешней содержательно-смысловой «безнадежности» мироздания обнаруживает себя внутренняя формально-стилевая и авторско-эмоциональная возможность (надежда) ее преодоления.

Мысль же о неумении читать, о непонимании прочитанного, о незнании азбуки жизни обнаруживает себя в публицистике Толстой уже только в середине — конце 1990-х годов (см. цикл «Русский мир»). То есть на сущность характера и суть образа Бенедикта, создаваемого в начале «обнадеживающих» 1980-х, наложилась иная, обусловленная уже контекстом конца 1990-х, идея Толстой о невозможности постичь смысл жизни через книгу, мысль о невозможности и бессмысленности человеческого существования, высказываемая прозаиком повзрослевшим и сделавшимся мудрее. Произошло искусственное (незапланированное, в спешке не снятое) совмещение двух различных тенденций, отчетливо противоречащих друг другу в пределах одного текста. Многолетний перерыв в работе не столько «скорректировал» идею, сколько привнес в нее пессимистический (в частности, антилитературоцентричный) настрой. Текст Толстой 1980-х вступил в противоречие с текстом

¹ Например, в названии города Федор-Кузьмичск угадывается имя главного героя деревенской сатирической повести Б. Можаяева «Живой» (1965), как известно, сознательно данное писателем Живому для аллюзивной актуализации хрущевского времени.

2000-х. Корректируя замысел, автор не скорректировал детали, нарушая (разрушая, в конечном итоге) художественное единство произведения. Но очевидно и другое: логицентрическая тенденция ее ранних произведений сменилась анти-логоцентрической идеей поздней «Кыси».

Внутреннее (содержательно-смысловое) противоречие, заложенное в фундаменте сложившейся теперь идейной установки «Кыси», повлекло за собою проявление этих несоответствий на уровне формальном, что выразилось в слове и стиле. Незаботанность (непроработанность, недоработанность) характера Бенедикта оказалась подкрепленной неряшливостью «лингвистического эксперимента» Толстой.

Сомнение возникает относительно правомерности уже центральной составляющей «эксперимента» — самого языка «Кыси»: почему после свершившегося Взрыва голубчики заговорили не на старославянском, например, не на древнерусском, не на современном русском (ведь «голубчики» — дети Прежних и перерожденцев и, следовательно, должны были бы говорить на языке своих родителей, т.е. языке более или менее приближенном к современному) и даже не на любого рода «эсперанто» будущего (Толстая способна была смоделировать язык будущего из прошлого¹), а на некоем полу-языке? В цикле публицистических статей «Русский мир» Толстая неоднократно приводит блестящие образчики современной (прогрессивно-современной) речи, смеси американского с одесским или недоязыка новых русских. Однако в «олигофреническом мире» (Л. Рубинштейн) «Кыси» персонажи заговорили на псевдо-простонародном изломанно-диалектном языке. Это обстоятельство может быть объяснено только тем, что, начиная работу над текстом, Толстая находилась под «обаянием» литературы 1970—80-х годов (в том числе и в первую очередь В. Шукшина). Она соединила установки деревенской прозы с хорошо забытыми к настоящему моменту спорами славянофилов с западниками (см. персонажную пару Никита Иванович и Лев Львович (272—273)), а затем обратилась к языку 1990-х, «обновленному», «свободному», «бесцензурному», действительно «олигофреническому»). Между

¹ Достаточно вспомнить неологизмы «келья» («самое лучшее дерево», «шишки на ней с человеческую голову, и орешки в них — объеденье» (17)).

двумя языковыми эпохами (1970—1980-х и 1980—1990-х) оказались (обнаружились и проявились) «внутренние» текстовые (в том числе и лингвистические) противоречия, названные критикой «экспериментами». Однако согласиться с успешностью подобного рода «эксперимента» Толстой вряд ли возможно¹.

Языковой эксперимент, речевая игра, предпринятые Толстой, должны были предполагать разнообразие лингвистических проявлений. Однако набор этих приемов у Толстой ограничен. Герой, изначально способный к тонкому чувствованию, по ходу повествования оказывается неспособным понять самые простые семантические значения слов и воспринимает их (по воле автора) весьма поверхностно. Толстая настаивает на непонимании героем значения слов «конь» (206), «уровень» (319), «переносить» (о смысле) (270), «вывернуть» (273), «попахивать» (314), «свобода» (355) и др. И это при том, что ее герой владеет не просто сложными словами, но сложными понятиями: прочитав (и переписав) «тыщи книг», он не только запоминает слова, но обращается к иностранным реалиям, умеет быть тонким и поэтичным («льдиство <...> на душе»). Очевидно, что «непонимание» необходимо автору для поверхностного и примитивного — *маслитовского* — каламбура, на котором и строится речь персонажа: «А почему еще жизнь духовную называют возвышенной? — да потому что книгу куда повыше ставят, на верхний ярус, на полку, чтобы если случись такое несчастье, что пробралась тварь в дом, так чтобы надежнее уберечь сокровище. Вот почему!» (332). Механизм иронии прост и непритязателен, опрошен, но еще и усиленно и многократно повторен (т.е. стерт).

Избрав по преимуществу принцип фонописма (например, «...хозяйство, конешно, крепше стояло...», (31)) с характерными для него фиксациями звуков, а не букв, с оглушением согласного в конце слова (в слабой позиции, например, «д» в «т» и др.), с переходом безударных «е» в «и», а «о» в «а» и т.п., Толстая своевольно и непоследовательно отступает от него в зависимости от конкретной стоящей перед ней задачи, демонстрируя «легкость необыкновенную» (Н. Гоголь) в обращении с избранным приемом письма.

¹ Об а-лингвистическом эксперименте Толстой см.: Богданова О. Филологическая проза, или Лингвистический эксперимент в «Кысь» Татьяны Толстой // Новый журнал. 2002. № 4. С. 171—192; Вестник Санкт-Петербургского университета. 2003. Сер. 2. Вып. 3. С. 85—101.

В пределах одной страницы она произвольно смешивает разные принципы фонетического и графического оформления слов. «По случаю» удачно сконструированные Толстой «после-взрывные» слова нередко самой же писательницей «забываются» (ложницы // ложки; буквицы // буквы; деньги // бляшки // рубляшки; хлебеда // хлеб; стуло // стул; и др.).

Сомнительный комический, иронический или смысловой эффект несет на себе у Толстой звукопись в иностранных словах. Для обнаружения приема писатель графически выделяет не-правильности: «ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ» (19), «МОГОЗИН» (20), «ОСФАЛЫГ» (20), «ЭНТЕЛЕГЕНЦЫЯ» (25), «ТРОДИЦИЯ» (25), «РИНИСАНС» (33), «МОЗЕЙ» (44), «ШАДЕВРЫ» (44), «канплимент» (303) (в последнем случае строчными буквами) и др. Однако кроме утрирования и искажения слов ради сомнительного комического эффекта, выявить хоть какую-то лингвистическую (или иную) логику в таком «фонетизме» не представляется возможным. Комизм тем более не очевиден, что рядом со словом «ринисанс» через три слова оказывается «технологическая цивилизация» (33), «бумеранг» (33), «комментарии» (201) или «филиппики» (211; 373). Непоследовательность и отсутствие единого (любого — «правильного» или не-правильного) закона в оформлении слов можно продемонстрировать и на примере «ИЛИМЕНТАРНЫЕ основы МАРАЛИ». В приведенном прилагательном даже в пределах одного слова нет единства закона: в первых двух слогах «е» в безударной позиции логично переходит в «и», в третьем и шестом слогах незаконно (без-законно) сохраняется как «е» — «вопреки фонетическим законам живого (русского) языка» (Т. Толстая).

Говорить о единстве стиля даже в пределах зоны голоса одного персонажа не приходится. Характерологических пластов речи в «Кыси» должно было бы быть как минимум три — по числу типов (категорий) «голубчиков», выведенных Толстой в повествовании («прежние голубчики», «новые голубчики», «перерожденцы»). Смешение стилей наблюдается в одном абзаце: «посильный вклад в восстановление культуры» (33), «РИНИСАНС» (33), «аки козел» (33), «рот <...> не раззявывай» (33) и т.д.

Видимо, как «напоминание» об историческом прошлом народа, жившего в регионе бывшего московского семихолмия, Толстая

использует в речи своих персонажей тюркизмы (более трехсот лет под татаро-монголами): «мурза» (22), «талан» (56), «ясак» (105), но страницей раньше — просто «налог» (104), иронический флер которых как будто наличествует. Однако слишком резкий диссонанс в отношении к псевдо-старорусскому языку и «точечно-минималистское» (единичное) присутствие тюркизмов в тексте приглушает (если не сказать — глушит) комический эффект от такого рода языковой игры.

Неожиданными выглядят и восклицания другого рода: «Господи, обереги!» (42), «Ей-Богу!» (43), «слава те, Господи» (101), «Матушка небесная... и сорок святых мучеников...» (304) и др., которые в контексте атеистически-языческого сообщества звучат чуждо и чужеродно¹. Отсутствие не только упоминаний ортодоксально-христианских реалий (храм, церковь, Библия, Евангелие, крест, икона, служба и т.п.), но и заданная автором не-ориентированность на слово (Слово) делают присутствие даже поименований «Господь», «Бог», «Царица небесная» и др. невозможными в тексте. Тем более странно, что они «осознаются» героями (т.е. пишутся) с прописной буквы (в отличие, например, от «горячо любимого» и осознаваемого как личность, но все-таки «строчного» Пушкина).

Нехудожественных повторов, не осознаваемых как прием, случайных и не замеченных автором, в тексте Толстой чрезмерно (до неряшливости) много. На фронтиспise книги Толстой значится: «Текст публикуется в авторской редакции» (2). Но, кажется, авторская редакция должна была потребовать значительной языковой доработки. «Неужели так трудно орфоэпию усвоить?» (374) — восклицает один из героев Толстой, пусть даже орфоэпию, выдуманную и узаконенную самим автором для своего текста. Отсутствие единой лингвистической «системы» в тексте Толстой печально и угнетающе ощутимо.

Рассмотренное свободное обращение с языком уже само по себе становится своеобразным маркером антилогоцентрической позиции автора «Кысы». Весь текст, по крайней мере, в его окончательном виде стал как бы свидетельством утраты высокой роли

¹ Ср. в рецензии О. Кабановой: «Бог в романе ни разу не помянут». См.: Кабанова О. Кысь, брысь, Русь // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. URL: <http://www.guelman.ru/slava/kis/kabanova.htm> (дата обращения: 28.11.2013).

Слова, которое перестало быть «надеждой и опорой». Логоцентрическая традиция русской классической литературы (и русской ментальности в целом) апеллировать к Книге и ориентироваться на Слово, поставленная под сомнение уже в «Сомнамбуле...», в тексте «Кыси» обнаруживает слом. Герой романа Толстой стремится постичь истину в книге, но не знает азбуки. Однако в этом Бенедикт не более постмодернистичен, чем герои классической русской литературы И. Тургенева, Ф. Достоевского или А. Чехова (напр., «новые герои» Базаров, Раскольников, Лопухин, последний из которых честно признавался в самом начале «Вишневого сада», что тоже не постиг азбуку: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул»¹).

Текст «Кыси» разбит на главы, каждая из которых названа по букве некоего «старорусского» алфавита, принятого в художественной антиутопии мира Голубчиков и Прежних. Причем каждая глава книги обозначена не графическим образом буквы «А», «Б», «В» и т.д., а словом, обозначающим эту букву — «Аз», «Буки», «Веди», «Зело», «Люди», «Наш», «Покой», «Слово» и др. — каждое из которых имеет и несет свой (теперь мало осознаваемый, но угадываемый) смысл. Соотнесенность названия буквы и ее семантического значения принципиально важна для Толстой: каждое из названий, а за ним и каждая из глав текста — не формальные графические знаки письма, не буквенный «номер» главы, но меты (эпизоды) реальной жизни героя «Кыси». Не буквенное, а словесное оглавление книги Толстой в конечном счете есть оглавление *жизни* ее героя, этапы его взросления, становления (и/или деградации). Главы этой жизни-книги не выстраиваются в единый и цельный алфавит, полную и емкую жизнь, но знаменуют определенные этапы в судьбе героя. Т.е. сама книга Толстой (ее текст, над-текст, сверх-текст, гипер-текст), ее сложенные воедино главы (жизни) героя становятся книгой *о* Бенедикте, книгой *самого* Бенедикта, книгой *для* Бенедикта. Главная Книга, которую искал герой, оказалась не книгой в буквальном и буквенном смысле слова, а его собственной жизнью, книгой, которую он *писал* (создавал, творил) сам своею жизнью. Книга — жизнь. Жизнь — книга. Жизнь есть Главная Книга, страницы которой формируют исто-

¹ Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Избранное. Л., 1982. С. 661.

рию всего человечества (или человеческого сообщества), «азы» именно этой книги-жизни призван, по Толстой, постичь человек. Именно об этом слова Никиты Иваныча: «Читать ты, по сути дела, не умеешь. <...> Жизненную, жизненную азбуку не освоил!» (313). То есть чтение книги «по азам» не равно у Толстой прочтению книги, собранные воедино слова не несут в себе истины, даже прочитанная от корки до корки книга может остаться непонятой, если воспринимающий субъект не стал проводником ее в жизнь, не выполнил роль осмысляющего «связующего звена». То есть проблема логоцентризма и антилогоцентризма для Толстой в «Кыси» не проста и противоречива, определена, но не однозначна.

Вопреки утверждению критики о том, что характер повествования, манера и стиль изложения в «Кыси» являются важнейшей смысловой компонентой текста, можно утверждать обратное: Толстая, истинная дочь и восприимник традиций отца и своих дедов, и в «Кыси» в первую очередь остается писателем-традиционалистом, наследующим уроки русской классической литературы, где главным оказывается не форма, а содержание, не чтение книги, а постижение заложенных в нее смыслов, не навязывание собственного понимания текста, а проникновение в глубину авторской позиции. И хотя формально «Кысь» воспринимается как произведение постмодернистичное, а-литературоцентричное, формализованное, сама суть авторской позиции говорит об обратном, о сориентированности писателя на литературу, на ее высокий смысловой (и нравственный, в традициях русской литературы) потенциал.

Неразработанность (непроработанность, недоработанность) характера Бенедикта, подкрепленная неряшливостью «лингвистического эксперимента» Толстой, становится фактом творческой неудачи писателя, но не снимает заявки прозаика на возвышающую (с отрицанием) идею. Через пятнадцать лет после начала работы над текстом, корректируя замысел и его форму, Толстая не сумела тщательно и последовательно скорректировать детали, тем самым нарушила художественную цельность произведения, но это не сделало ее текст постмодернистичным настолько, чтобы вычеркнуть «русскую — логоцентрическую — идею».

Раздел 3

ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ И ВЫЗОВЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ: СЛОВО И...

Игра в литературоцентризм (на примере адаптации «Метели» А. Пушкина)

О русском литературоцентризме, с одной стороны, говорится с позиции его доминирования (расцвет литературоцентризма в XIX в. в его классических формах), т.е. о синтетическом и интегративном феномене культуры, а с другой стороны, речь идет о его кризисе в русской культуре, начиная с 90-х годов XX столетия. И. Кондаков обращает внимание на циклический, волнообразный характер и «чередование подъемов и спадов в общественном интересе к словесным практикам»¹. Поэтому «история русского литературоцентризма на протяжении последних двух с небольшим веков убеждает в смысловой многослойности и неоднозначности русской культурной семантики»². Можно говорить о литературоцентризме в русской культуре, поскольку в России, возможно, в большей степени, чем в других странах, наблюдается глубокая взаимосвязь литературы и жизни общества в целом. Поэтому очевидно стремление национальной культуры к литературным формам саморепрезентации, ее «тяготение к образности, выраженной вербально, и представление такой образности как универсальной и всеобъемлющей для культуры»³, что и выражает специфику ментальности. Дело в том, что на протяжении истории (практически со времен Древней Руси и вплоть до второй половины XIX в.) русская литература не раз приобретала первостепенное значение, оказывая большое влияние на общество. Кондаков упоминает, что вместе с художественной литературой росло значение и других

¹ Кондаков И. От литературоцентризма — к медиацентризму (Вектор образовательных технологий или веер открывающихся возможностей?). Высшее образование для XXI века. (V междунар. науч. конф., Москва, 13–15 ноября 2008 г.). URL: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2008/conf_materials/Higher_Culturological_Education_Part_I.pdf (дата обращения: 20.10.2013).

² Там же.

³ Там же.

форм словесности (фольклора, журналистики и публицистики, позднее — популярной беллетристики). Тот же автор указывает на феномен критикоцентризма в XIX столетии (Белинский, например), благодаря его социально-политической ангажированности и направленности на преобразование действительности.

Феноменом литературоцентризма занимался М. Берг, назвавший одно из своих исследований «Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе» (2005), две главы которого посвящены проблеме русского литературоцентризма. В основном автор останавливается на анализе современной, так называемой постперестроечной культуры: «Если сравнить структуру постперестроечного поля культуры со структурой этого поля за два предшествующих века (в течение которых она менялась только на короткие периоды), то нельзя не заметить принципиальных отличий. Среди них — потеря культурой паллиативной религиозности (в том числе вертикали, выстраивающей культурные и социальные стратегии в иерархическом порядке), размывание характерной системы стереотипов — потеря жреческого статуса интеллигенцией, исчезновение вакансии поэта-пророка и мистического ореола вокруг Слова, резкое понижение социального статуса литературы и т.д. То есть исчезновение тех факторов, которые привели к созданию тенденций литературоцентризма, повышающих социальную ценность одних стратегий и понижающих ценность других»¹.

О значении понятия литературоцентризм для русской культуры писали и западные теоретики, историки литературы, например Эндрю Барух Вахтел (Andrew Varuch Wachtel). Рассматривая литературу Восточной Европы², он говорит о литературоцентризме советского периода, когда искусство активно формировало идеологическо-политическое и моральное видение народа, в котором книга занимала центральное место. Государство, таким об-

¹ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 200.

² Понятие «Восточная Европа» автором понимается довольно широко. Странами Восточной Европы он считает не географическую Восточную Европу, а все бывшие социалистические страны. Поэтому в поле его интересов входят произведения русских, украинских, чешских, польских, сербских и хорватских писателей.

разом, пыталось представить народу идеологически выверенный образ настоящего с опорой на образцовые тексты социалистического реализма¹. В этой культуре поддерживался интерес к отечественной классике, формировалась неприязнь ко всему, что приходит с Запада, называется «популярным», «массовым»². Таким образом, в симбиозе государства, культуры (особенно литературы) и политики советские власти подавляли все, что было связано с Западом, прежде всего, это коснулось таких жанров, как триллер, хоррор, детектив, фантастические и любовные романы. Изменение ситуации происходит в постперестроечный период: «актуальное искусство пошло по пути расширения понятия искусства за счет того, что искусством не считалось, но зато позволяло присваивать культурный и символический капитал поля политики, идеологии и т.д.»³. В результате письменное слово утратило прежний статус свидетельства реальности как культурной, так и социальной. С этим связано изменившееся отношение к автору: М. Берг отмечает, что пришло время «понижения акций автора»⁴. Писатели, адаптируясь к новым условиям, стали пользоваться иными стратегиями, чтобы удержать свои позиции (национализм, политика, интернационализм, журналистика, популярная литература, литературная транзитология)⁵.

Кризис литературоцентризма в какой-то степени совпадает со всемирным процессом, проходящим под влиянием аудиовизуальной культуры и медиакультуры на различные стороны современности (И. Кондаков). Именно в советское время — хотя на первый взгляд это кажется противоречивым — начинается утрата литературоцентричных процессов под влиянием сначала кино, а затем радио и телевидения, которые начали вытеснять литературу из культурной повседневности советских людей. Пик утраты литературоцентризма (или его модификация?) наступает во времена

¹ См.: Ковтун Н. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2005. С. 118—216.

² Vahtel E.B. Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma. Uloga pisca u Istočnoj Evropi. Beograd. 2006. С. 42

³ Берг М. Литературократия. С. 220.

⁴ Там же. С. 259.

⁵ См.: Vahtel E.B. Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma. Uloga pisca u Istočnoj Evropi. С. 7—9.

стремительного распространения интернета, когда наблюдается переход от литературоцентризма к медиацентризму.

В то время как Э. Вахтел, М. Берг, И. Кондаков говорят о социологических элементах литературоцентризма, В. Мильдон, например, анализирует соотношение словесного и визуального, т.е. литературы и кино. Он считает русскую культуру литературоцентричной, поскольку сама экранизация «связана с такой долгой культурно-исторической традицией “первоначальности литературы”»¹. Эта традиция, подчеркивает автор, составляет и русское отличие от культуры Запада, «где словесные значения в искусстве не занимают такого места и поэтому представляют для Запада интерес, чем объясняется, по каким причинам русская классическая литература стала явлением всемирной культуры»².

Русский литературоцентризм стал не только национальным, но и глобальным фактором культурно-исторического развития. Не объясняет ли это тот факт, что Запад интересуется русскими классическими текстами и обрабатывает их? Западу как-то хотелось (и все еще хочется) постигнуть своеобразие русского литературоцентризма, использовать знаковые тексты для развития популярной культуры в своих странах. Вот почему произведения русской классики интересны режиссерам как театра, так и кино на Западе³.

Сравнению литературы и других искусств (особенно кино) уделяет внимание Ж. Уванович (Željko Uvanović) в книге о лите-

¹ Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007. С. 81.

² Там же. С. 81.

³ Здесь стоит упомянуть интерес к киноадаптациям (экранизациям или кинематографическим адаптациям) русских классических текстов. «Анна Каренина» Л. Толстого вызывает самый большой интерес западных режиссеров. До сих пор это самый экранизируемый роман не только в России, но и на Западе. Он экранизирован более 30 раз. В число экранизаций входят кроме русских американские, английские, французские и немецкие. Западные режиссеры проявляют интерес к произведениям Достоевского, который считается одним из самых любимых писателей. Экранизированы его «Игрок», «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Кроткая» и др. Устойчив интерес к текстам Пушкина, особенно к «Евгению Онегину».

ратуре и фильме («Književnost i film», 2008), когда он пишет о тексте фильма как гипертексте и литературном тексте как гипотексте, причем часто сугерируется «супериорность литературы над фильмом»¹. Интуитивное ощущение инфериорности экранизации сложилось на основе целого ряда утвердившихся предрассудков. Это, например, предпочтение более старых искусств молодым (здесь преобладает мнение о первичности романа и второстепенности его экранизации). Или рассматривание фильма как нового искусства, которое «нападает» на прочные стены литературы, предрассудки по отношению к визуальным искусствам (иконофобия), затем антителесность и др. Несмотря на упомянутые исследователем предрассудки, экранизации и театральные адаптации пользуются все большей популярностью.

Обработки литературного текста как первоисточника

Литературный текст, который мы будем называть «первоисточником», всегда имеет некоторое превосходство над экранизациями. Он первый и более важный. В нынешнее время так называемой «постлитературы» открыто говорится о «покушении на литературу» (И. Кондаков), о медиационизме, когда медиа вытесняют словесную форму. Однако именно медиа (кино, современная музыка, интернет, компьютерные игры) обрабатывают литературные тексты, открывают перспективу новых прочтений. Интерес к литературному первоисточнику не теряет актуальности. Текст появляется в дайджест форме, чаще всего в новом, упрощенном виде, приспособленном к медиа, но все-таки внимание к нему сохраняется. Любая адаптация (театральное представление, фильм, компьютерная игра) ни в коем случае не перевод, а «трансформативный гипертекст, актуализирующая, популяризирующая реинтерпретация»².

Теорией адаптации занимались многие исследователи. Надо иметь в виду, что театральное представление или фильм пользуются словесным текстом для воплощения своих целей, причем

¹ Uvanović Ž. Književnost i film. Teorija ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti. Osijek. 2008. С. 286

² Uvanović Ž. Književnost i film. С. 25.

адаптация всегда отличается от первоисточника. При этом надо иметь в виду, что некоторые литературные тексты напрашиваются на адаптацию. Это в основном драматические произведения. По своей сути, им хочется «выйти на сцену». Но в истории культуры, как мы знаем, существуют прозаические тексты, которые также переходят в новое медиа — театральное представление или фильм. Адаптировать художественные произведения особенно любит кинематограф. Как пишет В. Мильдон, «в России на экран перешла почти вся русская словесность»¹, иронизируя, он подчеркивает, что «кинематограф пожрал всех авторов... объел всю литературу»².

Текст — фильм — театральное представление

Чтобы показать разные словесно-визуально-аудитивные элементы, мы обратимся к «Метели» А. Пушкина и двум обработкам классического текста. Одна из них — фильм В. Басова 1964 г.³, другая — театральное представление «Метель» Загребского драматического театра Гавелла⁴ (Gavella) 2007 г., режиссером которого является А. Огарев. Пушкинский текст — часть «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». Уже этот факт говорит о значимости статуса рассказчика в повести, что будут учитывать обе обработки. В то время как в театральном представлении на сцене сидит старый человек в военной форме, символизирующий повествователя, в фильме звучит голос за сценой (off), пересказывающий события.

В пушкинской повести сюжет строится последовательно. Рассказ о двух влюбленных, Марье Гавриловне и Владимире, которые решили венчаться тайно, поскольку ее родители не соглашались на неравный брак, развивают мотивы встречи Бурмина, его новой влюбленности, признания в любви, включая эпизод о

¹ Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. С. 6.

² Там же. С. 6.

³ Режиссером и автором сценария является В. Басов. В главных ролях В. Титова (Марья Гавриловна), О. Видов (Владимир) и Г. Мартынюк (Бурмин).

⁴ Текст для представления написали А. Огарев и И. Яцко (Igor Jacko). В главных ролях выступали Н. Янич (Nataša Janjić) как Марья Гавриловна, Ф. Дияк (Franjo Dijač) в роли Владимира, М. Вулич (Mladen Vulić) в роли Бурмина. Премьера состоялась 27 сентября 2007 г. в Городском драматическом театре Гавелла в Загребе.

происшествии в метель, — все это пересказывается в определенной логике. И только центральное событие повести — метельная ночь, венчание в жадринской церкви — описаны в конце самим Бурминым.

В театральном представлении и в фильме первое, о чем мы говорим, это порядок действия. Сохранился ли сюжет и каким образом? В то время как в театральном представлении сюжетный порядок сохранился, в фильме он изменен. Несмотря на это, ключевое «метельное» событие помещено и в одной, и в другой адаптации в конец. И в тексте, и в фильме, и в театральном представлении Бурмин рассказывает, что случилось в ту роковую ночь. Значение метельной ночи, когда метель «смела» первого и «принесла» настоящего жениха, подчеркивается в заглавии всех трех произведений. Центральное событие, являющееся исповедью и признанием в любви, драматически очень напряженное, и писателем, и режиссерами помещено в финале, считающемся сильным местом в любом жанре.

Таким образом, благодаря сохранению рассказчика и сюжетной последовательности, особенно заключительной сцены объяснения, мы можем утверждать, что суть произведения остается неизменной. Это тем более важно, что пушкинский текст весь «погружен» в литературу. Марья Гавриловна читает французские романы, переписывается с Владимиром и т.п. Данные мотивы присутствуют и в адаптациях. Более того, в театральном представлении «письменная форма» доведена до предела. Марья Гавриловна читает по-итальянски Петрарку, пишет и читает письма, девушки ей помогают ходить по тропинке, сделанной из книг, а в начале текста те же девушки произносят имя Гаврилы Гавриловича Р*** («ррр»), точно как написано в пушкинском произведении. Все это подтверждает, что адаптация литературного текста не умаляет смысла первоисточника, но дает зрителям возможность взглянуть на него с иной точки зрения. Кроме того, каждое литературное произведение является открытым, и поэтому следующее поколение читателей находит в нем новые эстетические смыслы¹. К этому нужно добавить, что представленные здесь адаптации «Метели»

¹ Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. С. 19.

принадлежат каждая своему времени и даже своему пространству. Классический текст А. Пушкина оказывается важен как первоисточник, но реалии культуры первой половины XIX в. в адаптациях нерелевантны, в них учитываются потребности настоящего времени, запросы актуальной публики.



Фильм *Метель*,
реж. Вл. Басов, 1964 г.



Театральное представление *Метель*,
реж. А. Огарев, 2007 г.

Фото Тоне Стойко (Tone Stojko)

Музыкальные мотивы

Связь музыки и кино существует изначально. Несмотря на то, что звуковой фильм появился через 30 лет после изобретения синемаатографа, музыка сопровождала кино и раньше. В эпоху немых фильмов музыку создавали симфонические оркестры, таперы, джазовые оркестры. Визуальная культура нового медиа рождалась вместе с музыкой. Музыка из некоторых фильмов стала очень популярной. Вспомним только несколько известных музыкальных мотивов, как, например, мотив из фильма «Однажды в Америке» («Once Upon a Time in America») режиссера С. Леоне (Sergio Leone). Музыка писал Э. Морриконе (Ennio Morricone). Музыкальный мотив из фильмов о Джеймсе Бонде, написанный Д. Берри (John Barry Prendergast), также является одним из очень известных, или мотив из экранизации романа «Доктор

Живаго» — вальс Тема Лары. Американский фильм «Доктор Живаго» (режиссер Д. Лин /David Lean/, 1965) по одноименному роману Б. Пастернака зрителям запомнился благодаря музыке, написанной французским композитором М. Жарром (Maurice Jarre).

В обеих адаптациях пушкинской «Метели», о которых мы говорим, мотивы музыки являются важнейшими. Может быть, звуковая поддержка оказывает столь сильное влияние потому, что ее нет в первоисточнике. В фильме В. Басова, который в истории русской/советской кинематографии не имеет высокой ценности, музыка, написанная Г. Свиридовым, помогает визуально связывать отдельные сцены, подчеркивает значительность событий. Это сразу отличает фильм от театральной постановки в Гавелле. В то время как в фильме все события серьезны (настоящая любовь, искренность, потупленный взгляд Маши, длинные сцены с Бурминым до его предложения), в театральном представлении многие сцены представлены в карикатурном виде (родители героини шутят, девушки играют, влюбляются, юноши шутят, произносятся французские слова после войны с французами, сон Маши напоминает восточную местность, чуть ли не индийскую).

Выбор музыки в фильме и в загребском театральном представлении различен. Музыка Г. Свиридова «наполняет» весь фильм. Хотя композиций немного, отдельные визуальные части связываются музыкальными мотивами. Это, во-первых, мотив вальса, появляющийся при встрече Марьи Гавриловны с Бурминым. Вальс в истории танца занимает особое место, поскольку является первым бытовым танцем, где тела танцующих приближаются друг к другу, в отличие от других танцев того времени (в XIX в. танцевали менуэт, гавот, мазурку). Вальс как музыкальный мотив в фильме интересен и из-за кругового движения. Он напоминает круговорот событий, в который вовлечены влюбленные (головокружение от близости тел танцующих), движение бури (круговое движение снега и метели). Примечательно, что в фильме вальс звучит только при встрече Марьи Гавриловны с Бурминым, в то время как при встрече с Владимиром вальса нет. Подлинная любовь существует только между Бурминым и Машей, Владимир же появляется как тень далекого прошлого.

«Романс» Свиридова также связывает влюбленных. Когда они встречаются наедине, слышны звуки «Романса», причем центральной сценой является их совместная игра на пианино, которая предвещает скорое объяснение героя. В момент исполнения «Романса» к Маше присоединяется Бурмин, их руки соединяются. Без лишних слов музыка дает знать, что пришло время признания в любви. И действительно, после вечерней сцены следует подготовка к финальному объяснению. Стоит отметить еще один музыкальный мотив — «Зимняя дорога»; фильм начинается и заканчивается бегом тройки по снегу, композиция «Зимней дороги» сопровождает бег лошадей. В метельную ночь произошло роковое событие, и бег тройки по снежной дороге подчеркивает значимость будущего (в начале фильма) и прошедшего (в конце фильма).

Интересно заметить, что Г. Свиридов писал музыку с военными мотивами. Это очевидно в использовании трубы. Труба как оркестровый духовой инструмент, с одной стороны, считается военным атрибутом (в старину это был сигнальный инструмент, как и рог, от которого труба происходит и которым пользовались охотники). Нельзя забывать, что в средневековье трубачи — обязательные члены войска. Звук трубы мог быстро и с больших расстояний передавать нужные приказы. Но, с другой стороны, труба ассоциируется с ангельскими трубами. Ангелы в день Страшного суда изображены с трубой в руках: «И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб» (Откр. 8:2). Труба как музыкальный инструмент несет нагрузку этих двух значений: военного инструмента и Страшного суда.

Поскольку война, кроме метели, играет очень важную роль в сюжете повести, ее мотивы помогают в визуальной перцепции послевоенного периода. Показательным является использование военной музыки во время подготовки Бурмина к конечному объяснению с Марьей Гавриловной. Бурмин одевается, как будто готовится в бой, а на фоне его подготовки слышен «Марш» Г. Свиридова (конечно, с трубой как ведущим инструментом). Офицер готовится к самой решительной битве — признанию в любви и открытию тайны молодости, когда легкомысленно вступил в брак с незнакомой девушкой.

В театральном представлении музыка также играет важную роль. Надо упомянуть, что режиссер загребского спектакля по

происхождению русский¹, и его желание открыть публике русский текст передается и посредством музыки. А. Огарев, конечно, смотрел фильм В. Басова и в своем представлении пользуется мотивами музыки Г. Свиридова («Романс», «Вальс»), но не ограничивается ими. В спектакле звучит известный романс М. Глинки на одноименные стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье». В момент отчаянного поиска села Жадрино Владимир стучится в дверь к старику, который посылает сына проводить путника до села — цели ночного путешествия. В этот момент из дома выходит мальчик (в театральном исполнении это девушка, одетая мальчиком) и поет песню «Выхожу один я на дорогу» (музыка Е. Шашиной на стихи М. Лермонтова). Мальчишку в представлении играет девушка, которая поет на русском языке без музыкального сопровождения². Романтические стихи об одиночестве на дороге (и даже в мире) оказываются пророческими для судьбы Владимира. Он действительно остается один и, выходя «один на дорогу» с мальчиком, провожающим его, как будто уходит в смерть.

Отъезд матери с дочерью в другой город, где их ждет начало новой жизни, сопровождается звуками французской музыки. Речь идет об известной песне «Милорд» Эдит Пиаф (Edith Piaf), означающей уход от прежней жизни. Радость нового бытия проявляется в стихах, говорящих о приглашении неизвестного милорда к себе: «Давайте, идите сюда, Милорд / Садитесь за мой стол / Так холодно на улице / Здесь уютно...» («Allez venez, Milord / Vous asseoir à ma table / Il fait si froid dehors / Ici, c'est confortable...»). Кроме того, французская музыка звучит после войны по-другому. Она прославляет жизнь, ее повседневные радости, возвращение солдат с войны. В театральном представлении женщины меняются, их радость связана с окончанием войны. Они становятся более свободными. На сцене мать и дочь курят и, сидя на чемоданах, с надеж-

¹ А. Огарев — российский театральный режиссер, который поставил несколько спектаклей в Хорватии. Кроме «Метели» Пушкина в Городском драматическом театре Гавелла в Загребе, это были «Лысая певича» Э. Ионеско в Национальном театре Хорватии в Сплите (2007) и «Преступление и наказание» по роману Ф. Достоевского в Национальном театре Хорватии в Сплите (2009).

² Девушку играют или И. Срблян (Ivana Srbljan), или А. Поланович (Ana Polanović).

дой готовятся двинуться к новой жизни. Наступило время любви и свободы.

Любовное признание Бурмина Маше обрамляют звуки романса «Очи черные». Это известные стихи Е. Гребинки на музыку Ф. Германа¹. На этом месте мы могли бы остановиться, ибо признание Бурмина в любви во всех трех произведениях является сильным местом с особым значением. В фильме герой готовится к своему признанию под звуки военной музыки. Военная музыка стихает только у пруда, в парке, где сидит Маша и где происходит окончательное объяснение. Военная подготовка сменяется тишиной. В театральном представлении А. Огарева, наоборот, Бурмин признается Маше в любви под звуки романса «Очи черные». Музыка становится все сильнее, а его слова хоть и звучат все громче, едва слышны. Сцена прочитывается особым образом, если знать, что в первой версии музыка на стихи Гребинки была военной. Это был марш, более того, французский марш. Только позже музыка стала романсом. В признании Бурмина в загребском представлении соединяются и марш, и романс. Визуально — это сцена грубоватого (Бурмин) и нежного (Маша). Бурмин одет в черное — Маша в белое, он почти кричит — она молча слушает. Противоположности соединяются. Признание в любви и рассказ о происшествии в метель по сути своей события исключительные, «громкие». В театральном представлении тишина прихода Бурмина (все девушки бегут) сменяется драматическим объяснением под звуки музыки, которая становится все напряженнее, а голос Бурмина — сильнее. К этому надо добавить, что нежную любовь к Владимиру, рожденную под впечатлением от французских романов, во всех адаптациях сменяет земная, «огрубевшая» любовь к Бурмину, поскольку и сам мир после войны стал жестче. Музыка в этом случае свидетельствует, что мы по-новому читаем пушкинский текст. Можно ли это назвать утратой литературоцентризма или появляется иной, актуальный, ракурс прочтения? Благодаря аудио-визуальным эффектам мы читаем трансформированный

¹ Ф. Герман по одним данным француз, а по другим обрусевший немец. Он был автором военного марша, под звуки которого французская армия вторгалась в Россию в 1812 г., музыка осталась в русском народном быту. Первая музыка романса, как говорят источники, была маршевая, а потом сменилась на более лирическую.

литературный текст в новом времени, но при этом обе адаптации корреспондируют с первоисточником. И фильм, и театральное представление (в основном через музыку) показывают изменение человека после войны. Этот момент в пушкинском тексте не настолько подчеркивается. Фрагменты повести в адаптации получили самостоятельность. Аудитивные мотивы оживили как визуальное, так и словесное.

Конец представления — свадьба, которую сопровождает музыка «Многая лета». Это музыка, которая соединяет духовное («Спаси Христе Боже») и земное, все актеры хорватского представления поют на русском языке, выражая радость по поводу грядущего счастья молодых людей. Кроме вторжения романсов (французских и русских), в представление входят разнообразные мотивы русской музыки, что преследует и образовательную цель. Как будто сам режиссер намеренно дает публике знать, что речь идет о части русской культуры (русские стихи, русская музыка). Зрителям надо дать «ощущение» русского представления, русского текста. Это становится понятным, если иметь в виду образовательную цель любой адаптации как интерпретации литературного произведения. Благодаря адаптации художественный текст и культура в целом становятся ближе современной публике.

В итоге мы могли бы заключить, что музыкальные мотивы как в театральном представлении так и в фильме, являются вполне самостоятельными, живущими своей жизнью, обогащающими и толкующими литературный текст. Аудитивное связывает визуальное, благодаря музыке зритель снова «видит» определенные сцены из знакомого или незнакомого ему первоисточника. Музыка к фильму написал один композитор — Г. Свиридов. В театральном представлении музыка выбрана А. Огаревым и Д. Рокко (Davor Rocco), она принадлежит разным временам и разным жанрам. Прием визуального и аудитивного сцепления определенных сцен существует и в театральном представлении, и в фильме. Фильм начинается и заканчивается рамкой — тройкой, бегущей по снегу под звуки музыки «Зимняя дорога», написанной Г. Свиридовым. Сцены связываются визуально и музыкально, т.е. они повторяются. В театральном представлении само начало визуально отличается от конца, но музыкально они перекликаются. В начале представлена сцена веселья юных девушек (мотив молодости и влюбленности),

фоном для нее становится романс «Я помню чудное мгновенье». В конце, после исполнения духовной песни «Спаси Христе Боже», означающей бракосочетание Марьи Гавриловны с Бурминым, все останавливаются (замораживание всех жестов на сцене мы связываем с немой сценой в «Ревизоре») под звуки романса «Я помню чудное мгновенье». Этот романс аудитивно обрамляет представление.

В обеих адаптациях аудитивные мотивы связывают начало и конец, огрубевшее и нежное, военное и послевоенное, а в финале — профанное и сакральное.



Сцена из «Метели», Марья Гавриловна читает,
фото Тоне Стойко (Tone Stojko)

*Елена Худенко
(Барнаул)*

**Телефонная близость в русской поэзии:
подрыв литературоцентризма
(поэма В.В. Маяковского «Про это» и другое)**

В одной из работ Ж. Дерриды есть такой пассаж: «Я встретил... американскую студентку, с которой в прошлую субботу я выпил чашку кофе, она искала тему для диссертации по сравнительной литературе, и, когда она позвонила мне, я подсказал ей несколько мыслей, касающихся телефона в литературе XX в., начиная, например, с телефонной дамы у Пруста или образа американской телефонистки, а затем переходя к вопросу о наиболее современных телематических эффектах в том, что еще осталось от литературы. Я рассказывал ей о микропроцессорах и компьютерных терминалах, и это ее немного покорило. Она сказала мне, что все еще любит литературу (я ей ответил, что тоже ее люблю, о да, конечно). Любопытно было бы узнать, что она имела в виду»¹.

В этом примере как нельзя более точно формулируется явная оппозиция литературы как вербального вида искусства по отношению к средствам связи (или массовой информации). Более того, эта оппозиция, которую можно оформить как вербальное / медиальное, существенна только для одной стороны (для студентки), для другой — самого французского постструктуралиста — литература и есть не что иное, как повествование не о себе самой — именно оно и составляет суть настоящей литературы, вернее, того, что от нее осталось.

Заданное известной работой М. Фуко соотношение слов и вещей² не только надолго определило вектор поиска дискурсивных практик для «искусства слова», но одновременно выполнило еще одну пролонгированную во времени функцию. Это соотношение слов и вещей (особенно созданных эпохой электро-

¹ Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999. С. 328–329.

² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

магнитных изобретений) привело к постепенному разрушению литературоцентризма (здесь точнее было бы употребить понятие «логоцентризм») как способа познания действительности через слово. «Литература как миф, как способ осмысления мира и способ овладения миром истлела, исчезает. Последние ее остатки исчезают на наших глазах», — утверждает в «Бесконечном тупике» Дмитрий Галковский¹.

Роль телефона в разрушении письменного слова как одной из важных составляющих литературоцентризма не вполне оценена не только литературоведами, но и социологами, психологами, культурологами. Под словом «телефон» в данном случае нами понимается не эмпирический предмет, а художественный образ (наряду со всей его атрибутикой — телефонным номером, кабелем, внешним видом аппарата и т.д.). Именно «внедренность» образа телефона в нарративную ткань текста создает, по мнению И.В. Кукулина, напряженность между полюсами частного и общественного, «поэтому взаимодействие частного и публичного самознания осмысляют не только ученые-гуманитарии — философы, социологи и психологи, — но и литераторы, художники, режиссеры театра и кино, которые обращаются к неспециализированной аудитории. Более того, искусство, по-видимому, располагает более развитой, чем наука, системой средств для представления разных типов такого взаимодействия в качестве модельных. Исследование подобных “модельных типов” важно для понимания того, как эстетическая репрезентация соотносится с изменениями общества и индивидуальной психики в истории»².

Кроме того, телефон как средство медиальной связи, будучи выведенным за границы конкретного текста, транслирует металитературные смыслы: проблемы социализации вербального и визуального, соотношение письма и слова в культуре, телесного и духовного начал личности и т.д. Более того, типологичность приемов, характерная для «телефонных» текстов, позволяет предположить, что упоминание телефонного аппарата и создание простран-

¹ Галковский Д. Бесконечный тупик. М., 2008. С. 7.

² Кукулин И.В. Одомашнивание цифр: осмысление квазидокументности телефонного номера в русской поэзии XX века // Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / под общ. ред. И.М. Каспэ. М., 2013. С. 324.

ства телефонного общения связаны с определенной сюжетологией русской литературы, а именно — с сюжетом об утраченной любви, психоаналитически отсылающим к страху эстетической смерти (потери читателя в потомстве).

Если радио, согласно концепции Юрия Мурашова, формировало советский этос начала 1930-х годов, то телефон намного раньше начал подрывать деятельность человека пишущего. По мнению Ю. Мурашова, «радиофония усиливает восприятие именно письменно-печатной коммуникации как невероятной и, тем самым, подкрепляет исторически сложившийся скепсис по отношению к письму. Будучи одновременно и вербальным средством массовой информации, радио вовсе не заменяет и не отменяет письмо, но обещает преодоление или по крайней мере восполнение невероятности письменно-печатной коммуникации — когда взаимопроникновение радиофонии и типографии/письма становится абсолютным»¹. Радиосообщение с его установкой на устную речь возвращает литературу к собственным праистокам. Передачи по советскому радио формируют в тридцатые годы XX в. новую культуру устной речи и новых творцов эпохи пролетарского искусства.

Если радио «не заменяет и не отменяет» письмо, то телефон действует именно таким образом. Телефония кардинально меняет онтологическое соотношение между письмом и звуком (письменной и устной речью), визуальным и аудиальным, создавая особый диссонанс между органами восприятия (невидимым, но слышимым, и наоборот) и телесным / духовным. Как указывает И.В. Кондаков, электрические средства связи «отняли у слова роль смыслового “навигатора” визуальной ассоциативности»².

Символические функции телефона описаны в известной статье Р.Д. Тименчика «К символике телефона в русской поэзии»³. На при-

¹ Мурашов Ю. Советский этос и радиофикация письма // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/mu2.html> (дата обращения: 8.12.2013).

² Кондаков И.В. От литературоцентризма — к медиацентризму // Pravmisl.ru. URL: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=566 (дата обращения: 8.12.2013).

³ Тименчик Р.Д. К символике телефона в русской поэзии // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Тарту, 1988. С. 155—163.

мерах из произведений О. Мандельштама, В. Брюсова, М. Кузмина, Ж. Кокто и др. исследователь воссоздает следующие семиотические функции телефонного аппарата: телефон — зеркало; телефон — медиатор между мирами; телефон — знак любви и смерти.

Однако мы остановимся на малоизученной функции телефона — на его *нулевой визуальности*. Визуальность как одна из главных примет чтения и письма в этом смысле делает телефон «контрагентом» письменной речи и шире — всякого вербально-визуального искусства. Это противопоставление письма и телефона усиливается тем, что телефон, по мнению канадского социолога М. Маклюена, относится к «холодным средствам коммуникации», в отличие от горячих средств коммуникации — письма и радио. В известной книге «Понимание медиа: внешние расширения человека» Маклюен замечает: «Телефон является холодным средством коммуникации, или средством с низкой определенностью, так как ухо получает скудное количество информации»¹.

В то же время холодные средства коммуникации активнее, чем горячие, подключают внешнюю аудиторию, которая и должна достроить «недостающее» восприятие. М. Маклюен подчеркивает, что современного — сформированного письменной (следовательно, визуальной) культурой человека — раздражает разговор по телефону именно из-за бедности зрительного ряда. Человек, говорящий по телефону, часто испытывает потребность в механическом рисовании, тем самым компенсируя недостающее ему восприятие: «...телефон — это участная форма, которая со всей силой электрического притяжения требует партнера. Он просто не будет действовать в качестве фонового инструмента, как радио»².

Эта же особенность телефона — низкая визуальность — становится и причиной некоторой корректировки концепции любовной лирики в литературе XX в. Телефон тесно связан с темой любви, являясь символическим воплощением французского языка любви. Маклюен по этому поводу пишет: «Французский является “языком любви” именно потому, что особенно тесно — так же, как это делает телефон, — объединяет голос и ухо. А потому совершенно естественно целоваться по телефону, но нелегко во время телефон-

¹ Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 14.

² Там же. С. 305.

ного разговора визуализировать»¹. Однако телефонная близость создает лишь иллюзию настоящей близости, имитируя соединение двух говорящих, но на самом деле их не соединяя. При этом самого лица, как у абонента, так и его собеседника в эмпирической реальности нет, телефонное общение — это виртуальное общение, общение с бестелесной сущностью, по-другому говоря — с тенью, основанное на зеркальной функции телефонного аппарата (на его устройстве по принципу эха).

В контексте намеченного нами исследовательского подхода остановимся подробнее на поэме В. Маяковского «Про это» (1923) и постараемся спроецировать сделанные над ней наблюдения на другие «телефонные» тексты, не ставя себе, впрочем, задачу их подробного анализа.

Поэма «Про это» создавалась Маяковским в необычных условиях — он находился в сложном периоде отношений со своей возлюбленной Лилей Юрьевной Брик. Поэт добровольно на два месяца заточил себя под домашний арест (отсюда наименование в поэме этого выбора «тюрьмой»), обещая предстать перед Брик совершенно новым человеком. Поэма создавалась в очень короткие сроки — с декабря 1922 по февраль 1923 г. Маяковский при этом находился в обостренном нервическом состоянии, в полном одиночестве, усиленном семейными праздниками (Рождеством и Новым годом) и болезнью Брик. Общение с возлюбленной ограничивалось только телефоном.

Личного телефона во время написания поэмы у Маяковского не было, телефон принадлежал его соседу по квартире на Лубянской проезде — Бальшину. Маяковский был вынужден общаться с Брик не только в общественном коридоре коммунальной квартиры, но и, очевидно, довольно громко, так как качество телефонной связи в двадцатые годы еще было не достаточно высоким и чтобы услышать друг друга, нужно было громко кричать². Таким образом, поэт невольно делал собственные сокровенные отношения достоянием общественности, что, с одной стороны, углубляло его внутренний психологический конфликт, с другой — слияние интимного с общественным становилось одной из доминирующих

¹ Там же. С. 304.

² См.: Изобретение телефона. URL: http://super-chevrolet.narod.ru/relaksatsiya/izobretenie_telefona (дата обращения 14.09.2013).

тем поэмы. Тема телефонной (в данном случае — любовной) коммуникации получает поэтическое воплощение в первой главе поэмы под названием «Баллада Редингской тюрьмы».

Визуальность как средство поэтического арсенала Маяковского представлена в первой же сцене текста:

<...> Вид
вот.
Вот
фон.
В постели она.
Она лежит.
Он.
На столе телефон.
«Он» и «она» баллада моя¹.

Однако такие словесные «картинки», частотно появляющиеся в поэме, не могут противостоять главному образу с нулевой визуальностью — телефону. Именно в борьбе с ним герой Маяковского пытается обрести «нового себя» и просто *написать* поэму. Сам процесс написания текста — работа над стихом, рифмой, образами — одновременно становится и созданием себя самого, а завершение поэмы — путем к поэтическому бессмертию, т.к. только через письменное слово человек (творец) сможет донести себя до будущих времен.

В поисках самоидентификации герой вынужден обращаться к возлюбленной через третье лицо — это фигура медиатора, как говорит Р.Д. Тименчик, «демонического оператора трансцендентной связи»². Этот медиатор — барышня, сидевшая в 1920-е годы на коммутаторе и соединявшая телефонных абонентов. Маяковский не просто называет барышне секретный (сакральный) доступ к возлюбленной — ее телефонный номер (67—10)³, герой настолько

¹ Маяковский В. Про это // Маяковский В. Избр. соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 156. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

² Тименчик Р. Д. К символике телефона в русской поэзии XX века. С. 157.

³ См. подробно о телефонных номерах в русской поэзии: Кукулин И.В. Одомашнивание цифр: осмысление квазидокументности телефонного номера в русской поэзии XX века. С. 322—357.

наэлектризован, что боится «обжечь» барышню своим напряжением в «миллион вольт». Образ барышни обрисован в поэме очень точно: «Смотрел осоловело барышнин глаз — / под праздник работай за двух» (158). Поэт емко подмечает сложность работы телефонной барышни в связи с огромным наплывом звонков в праздник, однако он никак художественно не актуализует еще одну значимую деталь: все барышни-телефонистки должны были быть незамужними¹. Свободное положение девушки-телефонистки семиотически активизировало ее функцию связывать людей и в случае безответной любви превращало ее в потенциальный объект интереса для абонента мужского пола.

Герою Маяковского не просто не хватает физического присутствия возлюбленной, ее болезнь и его желание разобраться в себе лишают реального свидания. Поэтому единственное пространство для близости — это порождаемое ее голосом воображение, которое в полной мере *визуально* разворачивается в поэме.

«Нулевая» телефонная визуальность компенсируется различными средствами. Облик возлюбленной, которая недоступна или доступна только по телефону (т.е. все равно недоступна), из виртуального намеренно переводится в визуальный план. Одно из средств, помимо словесных «картин», — упоминание о фотокарточке возлюбленной:

Может,
может быть,
когда-нибудь,
дорожкой зоологических аллей
и она —
она зверей любила —
тоже вступит в сад,
улыбаясь,
вот такая,
как на карточке в столе.
Она красивая —
ее, наверно, воскресят (196).

¹ См.: Тименчик Р.Д. Указ. соч. С. 157.

Речь идет о реальной фотографии Л. Брик, сделанной на фоне клетки с цаплями в Зоологическом саду. Этот фотоснимок хранился в ящике рабочего стола Маяковского и был единственным визуальным средством связи с возлюбленной в период написания поэмы.

Вообще фотография возлюбленной (вернее, упоминание о ней) становится популярным средством визуализации и в поэзии последующих лет. К примеру, в известном стихотворении И. Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989) упоминается фото возлюбленной (причем, его реальное существование не столь ясно, как у Маяковского). Фотография прежней подруги становится у Бродского символом остановленного времени, более того — именно память о ней, молодой, «без морщин», убивает власть врачующего времени:

Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии.
Я урюк в темноте и вдыхаю гнилье отлива¹.

Традиция таких изображений восходит к классическим портретам (М.Ю. Лермонтов «Расстались мы, но твой портрет...», А.А. Блок «О доблестях, о подвигах, о славе ...» [«Твое лицо в его простой оправе / Своей рукой убрал я со стола»]). Заметим, что контексты таких портретных и фотовизуализаций одинаковы: героиня обладает каким-то выдающимся качеством (красива, вечно молода и т.д.), что дает ей право на бессмертие. Герой — alter ego автора — должен за него бороться *вербальными* средствами.

По «вине» телефонных звонков герой Маяковского как носитель письменного слова испытывает ряд многочисленных метаморфоз, и постепенно его целостность редуцируется. Процесс расчеловечивания героя представлен Маяковским в виде цепи метаморфоз, непосредственно спровоцированных двумя телефонными разговорами.

В первом разговоре автор именуется телефон «соломинкой», отсылая читателя к известной поговорке «хвататься, как утопающий

¹ Бродский И. Малое собр. соч. СПб., 2010. С. 505.

за соломинку». Создается образ утопающего, нуждающегося в помощи героя. Однако автор тут же соединяет *водный* контекст с противоположной стихией — *огневой*, говоря о том, что прикладывание телефонной трубки к щеке оставляет на его теле «волдыри», как от ожогов. Герой Маяковского одновременно раздираем этими двумя стихиями — водой и огнем. Развитие темы идет по второй линии: автор в какой-то степени повторяет уже предпринятый в более раннем тексте — поэме «Облако в штанах» (1915) — эксперимент, когда герой, звоня матери, сообщает ей о «пожаре сердца», сгорающего от неразделенной любви.

Катастрофизм ситуации все более нарастает и потому, что телефонный сигнал движется по кабелю в **Водопьяный** переулочек (место жительства Л. Брик) — а соединение *воды с электричеством* приводит к соответствующим последствиям. «Внутренний взрыв» героя в поэме, спровоцированный телефонным разговором с возлюбленной, сопровождается различными изменениями его внешнего облика и одновременно меняет пространство внешнего мира. При этом Маяковский реализует и вещественную деталь телефона: его герой «омолнен» — имеется в виду не только марка телефона с изображением двух молний, но и особое психическое состояние. Герой настолько эмоционально напряжен, что, напоминая Зевса-громовержца, вызывает под Рождество землетрясение, о котором жители будут вспоминать еще сто лет. Постепенно в поэме за счет приема *реализованной метафоры* происходит изменение внешнего мира — землетрясение, извержение вулкана.

Раструба трубки сравнивается с жерлом, «развергающим дребезжащую лаву». Телефон становится центром взрыва не только одной человеческой особи, но и мира в целом: телефонные «звоночки», «звоночищи», «звоночинки» сравниваются со звенящим мячом (снарядом, бомбой), который взрывает «дом-погремушку» и будит ото сна кухарку, которая зовет к телефону «Владим Владимыча».

Происходит второй телефонный разговор с возлюбленной, после которого герой окончательно расчеловечивается. Произошедшая с ним из-за телефонного разговора метаморфоза отбрасывает его к «звериным» временам. Он превращается в медведя, который «бабахает в телефоны». Перед читателем возникает плачущий (скулящий) медведь, который своим звуком будит соседа по квар-

тире. Этот звук сравнивается с волчьим воем и одновременно с еще одним звуком, разбудившим соседа, — звуком первого телефонного звонка, напоминающим визг молоденького поросенка¹, купленного и пока еще не зарезанного к Рождеству (возникает мотивный комплекс поэт-жертва).

Далее телефонная коммуникация героя с возлюбленной все больше напоминает дуэль — роковой поединок, который должен закончиться смертью (или ранением) одного из участников. Трубка метафорически превращается в пистолет, и мир замирает в ожидании результата этого смертельного поединка. Телефонный кабель становится линией, по которой отмеряются шаги между дуэлянтами и одновременно — это единственная ниточка, на которой держатся отношения между ними.

Подробности второго телефонного разговора даны в контексте развертывания метафоры любовной дуэли и подготовки к смерти: раз — кухарка (выступающая «секундантом») передает трубку, два — она не торопится исчезнуть, «стоя Дантесом», три — это выстрел-слово, оброненное возлюбленной, и оно окончательно убивает в нем человека². Это слово не просто возбуждает ревность (очевидно, герою отказано в свидании), оно превращает героя в «чудище троглодитских времен». Важен момент осознания того, что это чудище — не видение, это и есть истинное лицо героя, его зеркальный двойник. Таким образом, телефон позволяет осознать герою его истинную сущность, увидеть свое истинное «лицо» и

¹ Анималистическая образность поэмы нарастает до абсурда, все больше напоминая абонентов в произведении К.И. Чуковского «Телефон» (1924).

² Телефон как медиатор живого и мертвого миров уже использовался Маяковским во взаимоотношениях с Л. Брик. Так, в 1916 г. вместо традиционной предсмертной записки поэт позвонил Л. Брик по телефону и сообщил, что уходит из жизни. Телефонный звонок принял на себя визуальную функцию письма (глаза) — и поэт остался жив. Л. Брик вспоминала об этом моменте так: «В 16-м году рано утром меня разбудил телефонный звонок. Глухой, тихий голос Маяковского: “Я стреляюсь. Прощай, Лилик”. Я крикнула: “Подожди меня!” — что-то накинула поверх халата, скатилась с лестницы, умоляла, гнала, была извозчика кулаками в спину. Маяковский открыл мне дверь. В комнате на столе лежал пистолет. Он сказал: “Стрелялся, осечка, второй раз не решился, ждал тебя”. Я была в неописуемом ужасе, не могла прийти в себя». См.: Современники свидетельствуют (Воспоминания о В.В. Маяковском) // Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 352.

одновременно — увести от написания поэмы, т.к. к себе цивилизованному (пишущему) еще нужно теперь вернуться.

В статье З.С. Паперного показано, как долго шла борьба Маяковского за точность слова, которое бы адекватно передавало эмоционально-психологическое состояние героя, пытающегося связаться с любимой. В главке «По кабелю пущен номер» поэт долго подбирает слово, передающее сам процесс движения цифр по телефонному шнуру:

Номер пульей летел,
вздымая Мясницкую пашней
вспахав Мясницкую пашней
взрыв Мясницкую пашней
взмыв Мясницкую пашней
взрыв Мясницкую пашней
взмыв Мясницкую пашней¹.

Оставленное в окончательном варианте слово «взмыв» подчеркивает направленность телефонного сигнала — ввысь — к апокалиптическому перемешиванию земли и неба.

Поэта «убивает» не только неразделенная любовь, его раздирает и потенциально заложенная в телефонной коммуникации постоянная потребность к экстравертированию личности². Необходимость улаживать через телефон свои личные отношения вступает в противоречие с желанием упорядочить свой внутренний мир, с желанием *дописать* поэму — и значит окончательно разобратся в себе самом.

Второе «убийство», точнее самоубийство, происходит в главке «Размедвежение»: герой в облике медведя наваливается грудью на телефон-рогатину, все глубже повреждая сердце. Как известно, одна из особенностей медвежьей охоты в том и состоит, что мед-

¹ Паперный З.С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (три рукописи поэмы) // Лит. наследство. Т. 65. М., 1958. С. 262.

² М. Маклюен приводит в своей книге пример психотерапевтического воздействия телефонного аппарата: дети-невротики во время телефонного разговора полностью утрачивают свои невротические симптомы, потому что им целиком нужно отвлечься от самих себя. См.: Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. С. 311.

ведь окончательно убивает себя сам, насаживая рогатину на себя под собственным весом¹. В этом эпизоде Маяковский художественно точно реализует внешнюю похожесть телефонных рычагов 1920-х годов на холодное оружие — рогатину.

Все эти внешние расширения героя вступают в сложное взаимопереплетение. Рисуется все более фантастическая картина раздираемого болью и ревностью героя: его слезы заливают квартиру, подушка превращается в льдину, на которой герой-медведь плывет по Неве в свое прошлое — к «Человеку из-за семи лет». Здесь Маяковский одновременно указывает на начало своей любви к Л. Брик и написанную им в 1916 г. поэму «Человек».

Герой посещает родных, квартиры своих друзей и просит спасти Человека из-за семи лет — воплощение его поэтической и человеческой совести, его максимализма. Проанализированная З.С. Паперным работа Маяковского над черновиками поэмы показывает, что в ходе создания текста поэт все больше чувствовал присутствие мещанского, отрицательного начала в себе самом и бросался на борьбу с этим, иначе — готов был умереть. З.С. Паперный отмечает: «Если в двух первых частях образ лирического героя по-разному раскрывался в различных “отражениях” — лирических и сатирических (с одной стороны — Человек из-за семи лет, с другой — “двойники” из обывательского мирка, в которых герой узнает себя), то в заключительной части герой, пройдя сквозь обиды, потрясения, сквозь самую смерть, рождается заново, обновленный и цельный»². Не случайно события поэмы происходят в ночь под Рождество — готовится рождение нового Человека, спасителя мира, но прежде нужно умереть.

Нарративная ткань поэмы, построенная на образах, вызванных телефонным разговором, исполнена движением героя к смерти. Как мы отметили, Маяковским создано две сцены, связанные с картинами дуэли и медвежьей охоты, в которых поэт выступает в качестве жертвы. Финал поэмы также рисует сцену очередного возможного убийства: герой попадает на «луковку» знаменитой колокольни — колокольни Ивана Великого в Москве и собирается

¹ См.: Логвинов Ю. Медвежья охота // Охота: национальный охотничий журнал. 2011. № 2. С. 19.

² Паперный З.С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (три рукописи поэмы) // Лит. наследство. Т. 65. М., 1958. С. 252.

с нее спрыгнуть. Символично название главки, где создается сцена распятия героя, над которым издевается отмечающий праздник мир, — «Повторение пройденного». Мир издевается над поэтом потому, что этот «распятый» — не первый. Маяковский упоминает имя одного, уже попавшегося на виктимическом поведении, — «гусара», намекая на судьбу М.Ю. Лермонтова, застреленного на дуэли на Кавказе, и в подтексте — на судьбу А.С. Пушкина, убитого Дантесом. К образу «распятого», естественно, подключается и библейский подтекст.

Метафора смерти поэта напрямую связана с телефонией. Первоначально человек-поэт расчеловечивается. Его эмоции, кровь, чувства бегут не по сосудам, а по телефонному кабелю, проводам, которые становятся механическими протезами, заменяющими человеческие органы. Герой «распят» между Лубянской и Водопьяным переулком, он превращается, как мы указали, в электростанцию, взрыв на которой приводит мир к катаклизму. В итоге поэма выводит к теме самообновления поэта через смерть, через самоуничтожение всего лишнего, мещанского, низко-бытового. «Уничтожение» поэта происходит на Красной площади в Москве — это лобное место для принесения себя в жертву во имя прославления новой России:

Окончилась бойня.
Веселье клокочет.
Смакуя детали, разлезлись шажком.
Лишь на Кремле
поэтовы клочья
сияли по ветру красным флажком (190).

«Новая часть» человека-поэта дана в последних главках — «Вера», «Надежда», «Любовь». Обращает на себя внимание то, что первоначально в поэме слово «любовь» табуировалось, заменялось ритмическим умолчанием, в конце же поэмы — оно зримо, как будто обретено вновь, и столь же сакрально, как прежде.

Ситуация противостояния между любовной телефонной беседой и необходимостью писать (как пути к освобождению и к возлюбленной) в конечном счете разрушает героя. Он мечется между устным/письменным, внешним/внутренним, аудиальным/визу-

альным, одиночеством/миссией поэта, одиночеством/влюбленностью. Сам процесс его расчеловечивания «децентрализует» силовую позицию автора как создателя мира и текста и редуцирует в какой-то степени потенцию текста к литературоцентричности. Потенция эта в данном случае опирается на тесную связь между литературоцентризмом и антропоцентризмом.

Кроме того, в плане компенсаторики низкой визуальности интересны и первые советские фотоколлажи А. Родченко — его иллюстрации к поэме¹. На большинстве коллажей вырезанная из фотографий фигура Маяковского смещена относительно центра на периферию, тем самым как бы подчеркивается ее «центробежная» роль в формировании текста поэмы. После выхода в свет «Про это» критики ругали Маяковского за общий нервически-истеричный тон поэмы, за откат назад в деле строительства нового коммунистического общества и выпячивание темы индивидуализма². Однако сама стратегия авторского поведения в поэме свидетельствует совершенно о другом: необходимо фрагментировать себя в мире, чтобы затем собрать себя «нового» — и это будет путь обновления для всего строя, для всех советских людей. В таком контексте визуальный текст фотоколлажей продолжает основную идею текста вербального, становясь его инвариантом, более того — коллажи помогают печатному тексту в его борьбе за читателя, за его «горячее» внимание и понимание.

Поэма активно реализует и физиологическую метонимику телефона. В теории коммуникаций существует идея фрагментации, когда технические достижения «расчлняют» человеческое тело именно на те органы, на основании функций которых эти достижения созданы. М. Маклюен пишет об этом феномене следующее:

Одна из ироний западного человека состоит в том, что изобретение как угроза его образу жизни никогда его особо не заботило. Фактически, начиная с алфавита и заканчивая авто-

¹ См.: Евгенийев Е. Фотоколлажи Александра Родченко. Заметки на полях одной статьи // Техническая эстетика и промышленный дизайн. 2006. № 4. С. 41—42.

² См. об этом: Паперный З.С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (три рукописи поэмы) // Лит. наследство. Т. 65. М., 1958. С. 218—219.

мобилем, западный человек неуклонно переформировывался медленным технологическим взрывом, растянувшимся на две с половиной тысячи лет. Однако с тех пор, как появился телеграф, западный человек стал жить в условиях импозивного сжатия. Внезапно с ницшеанской беззаботностью он начал отмащивать киноленту своего 2500-летнего взрыва назад. При этом он все еще продолжает наслаждаться результатами крайней фрагментации изначальных компонентов своей племенной жизни. Именно эта фрагментация позволяет ему игнорировать причину-и-следствие во всем взаимодействии технологии и культуры¹.

Телефон в этом смысле актуализирует (и фрагментирует) такие человеческие органы, как *ухо* и *голос*. Ухо героя постоянно напряжено — с одной стороны, он ждет телефонного звонка, с другой — это отвлекает его от писания, а «голос» телефона (не случайно все сравнения для телефонного звонка какофонического свойства) мешает ему слушать свой внутренний — поэтический — голос.

Телефонное общение, несомненно, «дробит» героя, но оно же задает генеральную — любовную — тему произведения. Потенциально именно соединение «ушной раковины» и «голосовых связок» порождает эротические коннотации телефонного средства связи. Именно телефон становится частотным образом в русской поэзии, с которым связаны надежды на обретение и соединение с возлюбленной во времени и пространстве и, как следствие, — на обретение самого себя.

Список «телефонных» текстов, в которых герой ожидает услышать голос возлюбленной и таким образом соединиться с ней — прежде всего в ментальном пространстве — довольно велик. Эти тексты частично представлены в указанных нами исследованиях Р. Тименчика, И. Кукулина и др. Нас интересует в этом материале локальная зона: что происходит с героем-поэтом тогда, когда он не достигает телефонной близости с возлюбленной. Такая «нон-телефония» особенно выразительно воссоздана в текстах В. Набокова «Телефон» (1921), А. Тарковского «Звездный каталог»

¹ Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. С. 137.

(1945), Н. Заболоцкого «Голос в телефоне» (1957), И. Бродского «Сонет» (1967), «Элегия» (1962).

Обращает на себя внимание следующая структурная общность в реализации телефонной темы в названных стихотворениях: большинство из них созданы не как диалоги с возлюбленной (только у Набокова есть графическая маркировка диалога, однако «реальность» разговора сильно подорвана трансцендентностью героини), а как посланные в пространство и не услышанные монологи¹. Если в этих монологах и появляется голос возлюбленной, как в текстах Набокова и Тарковского, то он не столько соединяет миры (женский и мужской), сколько свидетельствует об их непреодолимой разности. У Набокова в стихотворении, написанном в письме к матери из Кембриджа, звук голоса предстает как «глухой», как «плач летучий», как «рыдание чудовищных ландышей»². У Тарковского — вместо живой возлюбленной «отвечает альфа Ориона»:

Я в дороге, я теперь звезда,
Я тебя забыла навсегда.
Я звезда — денница сестрица,
Я тебе не захочу присниться,
До тебя мне дела больше нет.
Позвони мне через триста лет³.

Стихотворение Н. Заболоцкого, входящее в цикл «Последняя любовь», непосредственно создает воспоминание о голосе возлюбленной. Время здесь четко разграничивается на «раньше» и «потом». Раньше голос был как «птица», «родник», «изливался в сиянии по стальному проводу», потом — стал, как «рыданье», «прощанье», «покаянье». Теперь —

¹ Кстати, у Маяковского в поэме также не приводится ни одного слова из телефонных переговоров героя и его возлюбленной. О вербальном содержании бесед читатель может только догадываться по эмоциональной реакции героя.

² Набоков В. Телефон // Набоков В. Стихотворения. URL: <http://lib.rus.ec/b/416216/read> (дата обращения: 8.12.2013).

³ Тарковский А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. СПб., 1993. С. 86.

И кричит душа моя от боли,
И молчит мой черный телефон¹.

Приведенные финальные строки воспроизводят танатологическую функцию телефона, непосредственно реализованную в стихотворении О. Мандельштама «Телефон» (1918), где телефонный аппарат становится мотивом суицидального поведения.

Наконец, в стихотворениях И. Бродского «Сонет» («Как жаль, что тем, чем стало для меня / твое существование, не стало / мое существование для тебя...») и «Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос...») телефон воплощает ущербность человеческих (любовных) отношений, что выражено как через мегапространство космического континуума («проволочный космос»), так и через приватное пространство человеческого тела: звонящий заранее знает, что не получит ответа, осознает, что звонит «в послезавтра», где откликнется уже не возлюбленная, а «лишь инвалид» — продукт эволюции любовных (не-любовных) отношений:

...мы — только части
крупного целого, из коего вьется нить
к нам, как шнур телефона, от динозавра
оставляя простой позвоночник; но позвонить
по нему больше некуда, кроме как в послезавтра,
где откликнется лишь инвалид — зане
потерявший конечность, подругу, душу
есть продукт эволюции. И набрать этот номер мне
как выползти из воды на сушу².

И в том, и в другом тексте Бродского меняется антропологическая сущность героя: телефонное свидание (так и не состоявшееся) похоже на встречу с призраком на спиритическом сеансе («Сонет») или на ошибку эволюции («Элегия»).

Человеческие «расширения» в *ухо и голос*, которые протягиваются в пространстве за счет протезов-проводов — это те же органы восприятия, что нужны для создания поэтического искусства.

¹ Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М., 1989. С. 266.

² Бродский И. Малое собр. соч. СПб., 2010. С. 347.

Поэты не раз воссоздают истоки собственного дара — как правило, звуковые (А. Ахматова в цикле «Творчество», О. Мандельштам в первом стихотворении сборника «Камень» и др.). Именно аудиальное восприятие становится онтологически значимым для поэтической речи: ухо ловит звуки и перерабатывает их в «голос» (Ахматова), в «топот губ» (Мандельштам), у Маяковского — это звук шагов по комнате, порождающий ритм («Как делать стихи»).

Однако если у творца его слушающее ухо и порождает собственно поэзию, то голос, услышанный в телефоне или посланный по телефону (в данном случае мы говорим об обычной — нетворческой личности), остается в пределах неписьменной речи. Письмо может породиться только телом — рукой, в частности. При телефонном общении реализация «коммуникативных» потребностей и способностей все же происходит, выплескивая вербальные таланты личности. Таким образом, создатель телефонной речи «умирает», не закрепившись на бумаге.

Интересно, что в избранных текстах моменту «отсутствующих» любовной коммуникации, как мы показали, сопутствует определенная поэтическая сюжетность — неразделенная (точнее, не-соединенная) любовь. Эта невозможность соединиться с возлюбленной может трактоваться, на наш взгляд, как 1) онтологическая невозможность полноты вербального высказывания (тютчевское «Мысль изреченная есть ложь»), когда всякое слово уже ущербно, оно не соединяет, а разделяет; 2) металитературная невозможность соединения не только с возлюбленной, но и с читателем как основным участником уже не любовной, но текстовой коммуникации в целом.

Такая коммуникативная неудача (не-соединение) — уже эстетического, а не только любовного свойства — порождает различные катастрофические эффекты. У Маяковского — пущенное слово создает взрыв и землетрясение (причем, они распространяются именно по телефонному кабелю, соединяющему квартиры Маяковского и Брик); у Мандельштама — телефон несет суицидальную смерть; у Набокова — рыдание «чудовищных» ландышей; у Тарковского — вневременность (и полную недостижимость); у Заболоцкого — расставание тела и души; у Бродского — смену онтологической сущности (живой/мертвый) или эволюционный сдвиг.

Таким образом, телефон, изначально размывающий контуры *зримого* слова, обостряет проблему поэтической идентичности, так как телефон «творит» человека говорящего, но не пишущего. Телефон, порождающий паутину человеческих разговоров, как ни парадоксально, все более погружает человека в творческое бессилие. В поэтическом тексте (особенно в том, где телефон вводится в ряд поэтической образности) имманентно обостряется конфликт вербального и визуального слова, часто возникает тема потенциальной эстетической непонятости (для современников) или нечитаемости (для потомков).

Но вернемся к тексту Маяковского. Именно возможная творческая «гибель», вернее, пути ее преодоления постепенно становятся главной темой поэмы и (сеем предположить) других «телефонных» текстов русской поэзии, базирующихся на событии голосового не-свидания. Во фрагменте, заканчивающем поэму, — в «Прошении на имя...» (прошение как тип письменной речи становится своеобразным способом борьбы против устности телефонных бесед) к химику тридцатого столетия — Маяковский просит сначала воскресить возлюбленную, потому что она красива, а потом — себя, потому что он ждал ее, будучи поэтом:

Воскреси

хотя б за то,

что я

поэтом (выделено Маяковским. — Е.Х.)

ждал тебя,

откинул будничную чушь! (196)

Его главная роль в жизни — быть *поэтом*, беспощадным по отношению к себе и той «телефонности» (устно-мелочной пошлости) жизни, что истребляет пишущего Человека. В конечном счете, не-любовь по телефону компенсируется поэтическим выражением любви к посмертной славе. Принесение себя в жертву, виктимическое поведение поэта становятся залогом этой любви и способом строительства нового себя, новой высококультурной государственности. Смысл поэмы — в обретении поэтом творческого бессмертия (а это залог литературоцентричности), но не личной любви = телефонной близости.

В конечном итоге, противостояние вербального и электрифицированного аудиального слова проблематизирует способы литературной презентации: усиливается конфликт между невидимостью устного слова и письмом (необходимостью писать); видоизменяется образ самого пишущего, который вынужден «самодостраиваться» после каждого телефонного разговора, его деантропологизация чревата потерей способности к письму (чаще всего — временной); наконец, телефон частично меняет концепцию любовной лирики, когда связь/не-связь с возлюбленной приравнивается к эстетическому бессмертию/смерти для потомков-читателей.

*Анна Разувалова
(Санкт-Петербург)*

«Влияние литературы и искусства на человеческое общество... преувеличено».

Виктор Астафьев: «Литература» vs. «Биология»

Литературоцентризм традиционно рассматривается как важная характеристика русской культуры, но природу его исследователи объясняют различным образом — связывая литературоцентризм с имманентными отечественной культуре качествами либо историзуя контекст возникновения и существования явления. Во втором случае литературоцентризм трактуется как производное от национального варианта модернизационных процессов, результат специфичных для российского контекста институционализации публичного поля и взаимодействия различных групп политической и культурной элиты. Выявляя специфику литературоцентризма, современные исследователи пишут о российской ситуации:

К середине XIX в. словесность <...> наделяется значениями национальной культуры в целом (истории, философии, богословия), литературные вкусы приравниваются к мировоззрению... В социальном плане литература как бы компенсирует отсутствие публичной сферы, фактически принимая на себя функции не существующего общественного мнения и даже “общества”. <...> Носители образцовых достижений в литературе ключевого периода российской модернизации — литературные классики XIX в. — получают статус символических фигур, конституирующих само национальное сообщество как таковое... Происходит историческое для литературной культуры в России, оказавшееся устойчивым на протяжении десятилетий сращение идеологии развития, письменно-образованных слоев авторов и публики и, наконец, формы выражения их взглядов и коммуникации между ними — толстого журнала “с направлением”...¹

¹ Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. С. 65.

По мысли этих же исследователей, «достаточно узкая и идеологически перегруженная»¹ форма существования литературы и культуры в России получила значение образцовой. Именно поэтому в дальнейшем отступления от нее обычно расценивались как явления кризисного порядка.

При социологическом понимании литературоцентризма мы имеем основания связывать его с процессами самоидентификации интеллектуальных групп, претендующих на роли производителей и экспертов культурной продукции. Взгляд на литературоцентризм как на своего рода конструкт, а не эссенциальную сущность, позволяет иначе осмыслить причины его кризиса. Их можно отыскать не только в глобальных процессах, выражающих «объективные закономерности» развития социума и культуры, не в изменении баланса сил в политическом, идеологическом и литературном полях, но еще и в изменениях индивидуальных культурных стратегий. Можно предположить, что литературоцентризм вступает в фазу постепенной эрозии, когда неписаные правила и договоренности о том, что есть литература и кто есть писатель, каковы их институциональные роли и принципы коммуникации с читателем, теряют прежнюю убедительность для участников литературного процесса, когда появляются группы, готовые играть по новым, тут же изобретаемым правилам. Поэтому — в духе *case studies* — имеет смысл остановиться на анализе частных случаев проблематизации представлений о литературе как решающем факторе в конструировании личности и национальной общности, представлений, восходящих в аспекте «истории идей» к Просвещению и романтизму, но в рассматриваемом варианте несущих на себе еще и отпечаток советской культуры. Попытку такой проблематизации можно обнаружить в творчестве Виктора Астафьева — автора, которого принято со всеми на то основаниями причислять к наиболее традиционалистски ориентированной группе писателей, опознававшей себя в категориях литературоцентричной культуры. Случай Астафьева интересен тем, что позволяет проследить масштаб и степень влияния литературоцентризма, сформиро-

¹ Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. С. 65.

ванных им риторических схем и «образцов» писательского поведения, во-первых, на процессы творческого самоопределения автора, а во-вторых, на историософскую концепцию, складывавшуюся в публицистических и художественных текстах прозаика. В статье на материале публицистики, эпистолярия и прозы Астафьева будут выявлены причины и алгоритмы проблематизации представлений об эффективности художественной словесности в деле преобразования личности.

Примечательно, что Астафьев, чей культурный и социальный опыт формировался в обстоятельствах, в высшей степени далеких от общепринятой нормы (сиротство, беспризорная жизнь в Игарке, столкновение с насилием на фронте и, как следует из поздней прозы писателя, послевоенное существование в почти экстремальных условиях), был склонен к мифологизации и метафоризации своего творческого пути как «приобщения к культуре». По признанию писателя, первый же опыт чтения, и, стало быть, причастности к литературе, обернулся потрясением. Его вызвало чтение учителями вслух повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник»: «И я с тех пор это произведение никогда не перечитываю и перечитывать не буду, потому что я пережил буквально потрясение»¹, — говорил Астафьев. Позднее он вспоминал, что деревенскому ребенку учеба в школе, в частности, овладение навыком чтения, представлялись процессом захватывающим, отчасти потому, что он был ранее недоступен, ошарашивающе нов². В среде (сначала крестьянской, потом рабочей), к какой принадлежал Астафьев, образование и приобщенность к культурным благам оставались желанным, но дефицитным ресурсом, овладение которым давало шанс изменить социальный статус и, в конечном счете, судьбу. Но возможность учиться он получил только в возрасте 35 лет, когда уже начал профессиональную писательскую карьеру и, как многие областные авторы, попал в 1959 г. на организованные при Литературном институте

¹ Астафьев В. Правда — она огромна (Из встречи в Концертной студии Останкино, 1979 год) // 15 встреч в Останкине. М., 1989. С. 9.

² На встрече в телестудии Останкино Астафьев объяснял: «Я думаю, что в тридцатых годах ребята учились — и часто учились очень хорошо, несмотря на недостатки, — из-за открытия какого-то чуда. Ведь для них сама школа, само приобщение к грамоте было каким-то чудом». См.: Там же.

им. М. Горького Высшие литературные курсы. Учебу Астафьев воспринял как возможность «обколотить с себя <...> провинциальную штукатурку»¹, избавиться от долго его преследовавшего комплекса собственной «непросвещенности» (XII, 207)². Позднее Астафьев упоминал о «духовном просветлении» (I, 45), пережитом во время учебы на ВЛК: «Во время учебы на Высших литературных курсах раздвинулись рамки моей окружающей среды. Москва с ее театрами, концертными залами, выставками, несколькими первоклассными преподавателями, единомышленниками и друзьями... — все-все способствовало духовному просветлению и нравственному усовершенствованию...» (I, 45) В данном случае растражированная метафора «просветления», даруемого приобщением к культуре, выразила совершенно конкретный опыт соприкосновения с другой реальностью, отличной от той, где «существует человек, как деревянная игрушка на нитке — в подвешенном состоянии...» (VII, 418). Упомянутые выше обстоятельства социализации Астафьева в известной степени объясняют его пиетет в отношении литературы, особенно классической, и культуры в целом. В 1963 г. он пишет Александру Борщаговскому: «Нет у меня слов и чувств, которыми можно было бы выразить мое отношение к Достоевскому. Благоговение! <...> Я иной раз гляну на полку с книгами, и мне заплакать хочется. Кто я такой? А обладаю таким сокровищем! Вот могу запросто подойти и притронуться рукой, а это ж святыня!»³ В трактовке писателя литература и искусство оказываются противопоставленными жестокой социальной действительности, где человек обречен на потери и страдания, где он унижен, поработан, раздавлен. Они не просто дают иллюзию приобщения к иному бытию⁴, но в конечном счете удерживают человека в собственно человеческом, неживотном состоянии, выводят его за рамки существования, где главной ценностью является биологическое выживание. Прин-

¹ Астафьев В.П. Зрячий посох // Астафьев В.П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск, 1997. Т. 8. С. 83 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы).

² Ср.: Астафьев В.П. Нет мне ответа. Эпистолярный дневник 1952–2001. Иркутск, 2009. С. 278.

³ Там же. С. 54.

⁴ См. об этом в затеси «Счастье»: Астафьев В.П. Счастье. (VII, 415–423).

ципиально важно, что заключенная в пределы традиционного «романтического двоемирия» антитеза жизни и литературы/искусства вырастает у Астафьева из глубоко личного травматического опыта страдания, унижения и их преодоления.

Уверенность в способности литературы преобразовать человека, судя по всему, некоторое время воодушевляла писателя в его деятельности. В 1960-е годы в публицистических статьях он утверждает, что самосовершенствование через приобщенность к культуре и чтение классики являются главной задачей личности и оправданием мировой истории. Иначе говоря, культура, куда, естественно, входит и литература, возвышающая и просвещающая человека, превращена Астафьевым в ключевой фактор эволюции. В статье «Беседы о жизни» (1967) возникает пассаж в духе, казалось бы, мало свойственного писателю футурологического оптимизма, актуализирующего популярную в 1960-е годы тему «человека будущего»: «Я верю, что рождается и скоро появится художник, который будет так умен и велик, что ему будет по силам творить не только на ходу, но и на лету, и, возможно, гением своим он наконец образумит людей...» (XII, 81–82). Очевидно, что астафьевская проповедь активно-заинтересованного, сознательного отношения к культуре и самообразованию, идея прогресса, ведущего к рождению «человека будущего», содержит легко опознаваемые топосы советской идеологии культуры (генеалогически связанной с Просвещенческой доктриной)¹. Столь же очевидно, что публичные выступления, наподобие статьи «Беседы о жизни», были ритуализованной формой подтверждения общественного и педагогического статуса писателя в советском обществе, но в рассматриваемом случае они поддерживались еще и вполне успешной профессиональной самореализацией, открывавшимися в связи с этим перспективами.

¹ Ср.: «Достижения развития предыдущих поколений воплощены не в нем (человеке. — *А.Р.*), не в его природных задатках, а в окружающем его мире — в великих творениях человеческой культуры. Только присваивая эти достижения в ходе своей жизни, человек приобретает подлинно человеческие свойства и способности; это как бы ставит его на плечи предшествующих поколений и высоко возносит над всем животным миром». См.: Леонтьев А.Н. Человек и культура // Наука и человечество. Т. II. М., 1963. С. 80.

«Долгие 1970-е», в контексте которых следует воспринимать приведенные астафьевские высказывания, вообще стали пиком позднесоветского литературоцентризма. Высокий символический статус русской классической литературы, поколебленный в 1920-е годы и восстановленный в культуре сталинского национал-большевизма (Д. Бранденбергер), в 1970-е годы был закреплен уже окончательно. Апроприированная советскими идеологическими институтами в форме «великого наследия» русская классика и преемственные ей, с точки зрения критики, направления современной литературы задавали систему эстетико-идеологических приоритетов, причем не только в области литературы. Писатель, особенно с репутацией честного и талантливого художника, в качестве культурной фигуры был весьма востребован в интеллигентской читательской аудитории — не только как литератор, но как эксперт по широкому кругу вопросов — от экономических до этических. Кстати, Астафьев не раз подчеркивавший, что для него писательство есть не что иное, как способ заработать на хлеб¹, вовсе не игнорировал роли правдолюбца и обличителя общественных пороков.

Правда, при ближайшем рассмотрении очевидно, что торжествующий литературоцентризм «долгих 1970-х» уже подтачивался воздействием различных культурно-коммуникативных практик. На «долгие 1970-е», к примеру, пришелся бум экранизаций русской классической литературы². С одной стороны, это свидетельствовало о том, что оптика классики, ее сюжетики, предложенные ею поведенческие модели по-прежнему имели для современности образцовый характер, а с другой стороны, что «книга» как модус существования классического наследия утрачивала прежнюю бесспорность. Дискуссии о критериях «хорошей» экранизации классики, которые в 1970-е шли не-

¹ См. самоаттестацию в статье «Выбрал бы ту же самую» (1984): «Я лично отношусь к своей работе, как мой дед — к пиленюю дров, заготовке сена, строительству дома. И это избавляет от излишнего кокетства» (ХП, 135).

² Примерно с середины 1960-х годов начинается волна экранизаций классической литературы: в СССР с 1968 по 1985 гг. их было создано около трехсот. См.: Хомякова Ю. Книжное кино. Экранизация литературных произведений (1968–1985) // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 74.

скончаемым потоком¹, в целом были подчинены инерции литературоцентричного мышления: в них периодически громко декларировалось несомненное первенство авторской интенции и читательской рецепции по отношению к интенции интерпретатора и рецепции визуальной/зрительской. Однако каким бы обидным ни казалось традиционалистски ориентированным интеллектуалам нарушение сложившейся иерархии искусств, в которой литература теряла прежнее лидирующее положение, идея безусловности доминирования литературоцентристского (или, как выразился в дискуссии 1976 г. «Взаимодействие науки и искусства в условиях НТР» киновед Кирилл Разлогов, «нарративно-центристского»²) мышления уже была запущена.

Позднесоветский литературоцентризм деформировался и универсальными для модернизирующихся обществ тенденциями к дифференциации читательских вкусов и литературного рынка. Риторической репрезентацией скрытых процессов перестройки литературной культуры стали дискуссии о массовой литературе/массовой культуре, которые на протяжении «долгих 1970-х» также велись практически непрерывно. Примечательно, что в 1973 г. в русле обретшего к тому времени в СССР культурную легитимность интереса к кибернетике³ вышел перевод книги французского социолога, психолога и лингвиста А. Моля «Социодинамика культуры». Ее автор полагал, что на смену «отжившей»⁴ «гуманитарной культуре», приобретаемой в процессе образования, приходит «культура мозаичная», представляющая собой «итог ежедневно воздействующего на нас непрерывного, обиль-

¹ См.: Литературная критика ранних славянофилов // Вопросы литературы. 1969. № 5, 7, 10, 12; Классика: границы и безграничность // Литературная газета. 1976. № 12, 16, 22, 23, 28, 30, 32, 34, 36, 37; Литература и НТР // Вопросы литературы. 1976. № 11; Литературоведение: мера точности // Литературная газета. 1977. № 1, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 19; Культура: народность и массовость // Литературная газета. 1982. № 19, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 42.

² Разлогов К. Динамика искусства в эпоху НТР // Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 48.

³ См.: Богданов К.А. Физики vs. лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // Новое литературное обозрение. 2011. № 111.

⁴ Моль А. Социодинамика культуры. 3-е изд. М., 2008. С. 37.

ного и беспорядочного потока случайных сведений»¹, поставляемых, в основном, средствами массовой коммуникации. Сам по себе такой подход, расширявший представления об образно-символическом «материале» культуры, обладал немалым деиерархизирующим потенциалом, и в его рамках рассуждения о целенаправленном строительстве собственной личности посредством чтения книг, прослушивания классической музыки и т.п., об исправлении общественных нравов (что было так важно для Астафьева) утрачивали какую бы то ни было актуальность. Неудивительно, что Астафьев, который свое профессиональное и человеческое самоопределение ставил в прямую зависимость от накопления культурного капитала, понаблюдав за активным массовым потреблением современным человеком суррогатов культуры, описывал происходящее по большей части посредством метафоры «кризиса», «вырождения», «распада». В его трактовке история культуры — это облагораживающая человечество деятельность выдающихся творцов прошлого, «гениев», «титанов мысли» (XII, 275), совершавших мучительную и жертвенную духовную работу («Все кажется, что они рано родились, не в то время мятежно и дерзко мыслили, шли на эшафот и костер за нас, за наше будущее» (XII, 275)²), и встречавших со стороны «масс» лишь редкий отклик на свои усилия.

¹ Моль А. Социодинамика культуры. 3-е изд. М., 2008. С. 45.

² В свойственном Астафьеву стремлении описывать усилия выдающихся творцов прошлого при помощи понятий с семантикой борьбы, преодоления, жертвования можно усмотреть влияние советской романтико-героической парадигмы, диктовавшей подобный способ нарративизации «жизни и творчества» художника. Но в не меньшей степени их возникновение обусловлено пониманием творческого акта как результата пережитого психофизического напряжения, делавшего зримыми для читателя усилия (иногда сугубо мускульного свойства), которых, с точки зрения внешнего наблюдателя, писательство лишено. Во всяком случае, коннотации, связанные с усилием и напряжением, устойчиво сопровождают астафьевские описания литературного труда: «Так никто и никогда не узнает, как, преодолевая свои недуги, я садился за стол и заставлял себя работать и в кровь разбивал морду об стол. Вот почему я ненавижу всех, кому легко жилось и живется в писательстве, для меня сей труд был и остается каторгой». См.: Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 271.

Процитированное выше избыточное романтическими штампами патетичное определение миссии художника выражает совершенно не банальную для Астафьева идею теснейшей связи культуры с ценностными основаниями бытия и потенциальным преобразованием человека. В свете этого становится понятной реакция писателя на многочисленные свидетельства сопротивления людской природы воздействию культуры. В статье «Постойте — поплачем!» (1986), которая стала откликом на случай избияения девушками-подростками своей сверстницы, писатель патетично и одновременно простодушно вопрошал: «Вот тут вольно или невольно возникает вопрос: а зачем я работал и работаю? Зачем оглох от перенапряжения сил своих и могучего таланта гениальный Бетховен? Зачем было не менее гениальному Рубенсу, когда у него отнялась правая рука, учиться писать левой? Зачем явились миру Моцарт, Вивальди, Бах, Верди, Чайковский? Неужели напрасно, впустую, не ради спасения чести и духовного возвышения народа русского шли под пули Лермонтов, Пушкин?» (XII, 287). Обидой за высокое искусство, оставшееся, как ретроспективно кажется Астафьеву, невостребованным, вызваны в цитируемой статье и энергичные обличения «массового человека», и призывы посадить на скамью подсудимых творцов культурного суррогата¹. Таким образом, утрированно романтическое оправдание культуры в астафьевской статье оборачивается столь же утрированно романтическим, максималистским развенчанием человека, и, как следствие, в писательской публицистике все более масштабной и концептуально значимой становится критика антропоцентризма и современной цивилизации.

О непонятном ему увлечении человечества «мутным пойлом» (VIII, 121) массовой культуры Астафьев высказался в «программном» фрагменте «Зрячего посоха»². Фраза, вынесенная в заглавие

¹ См.: XII, 288.

² Наиболее громким и составившим Астафьеву в молодежной аудитории прочную славу ретрограда было его участие в коллективном письме «Рагу из синей птицы», где в рамках пропагандистской кампании по развенчанию массовой культуры критиковалась группа «Машина времени». См.: Комсомольская правда. 1982. 11 апреля. Несмотря на отсутствие ясности в вопросе об авторстве письма, можно утверждать, что предполагаемые расхождения Астафьева с автором (авторами) статьи имели, скорее всего, стилистический, а не концептуальный, характер.

нашей статьи («...влияние литературы и искусства на человеческое общество у нас, как и во всем мире, преувеличено...» [VIII, 120]), взята именно оттуда. Сама по себе она является свидетельством литературоцентричности астафьевского мышления: в понимании писателя литература, собственно, представляет за культуру. Литературоцентризм в определениях Астафьева, выработанных не без влияния советской риторической культуры, есть не что иное, как «гражданственность» художественной словесности (VIII, 120), т.е. все то же прямое ее воздействие на умы и нравы. Однако общество, по логике Астафьева, до подлинной «гражданственности» литературы и искусства еще не возвысилось, поскольку оно дезориентировано самим направлением развития цивилизации — в сторону замены «естественного» «искусственным» (от материалов до культурных артефактов): общество приучено «потреблять» культуру, которая отныне делается одним из элементов консьюмеристского стиля.

Кроме того, ограниченность влияния литературы на социум объясняется автором «Зрячего посоха» ее природой и природой культуры в целом. С одной стороны, культура была для Астафьева важнейшим инструментом социализации. Отсюда, например, бурное негодование по поводу нежелания внука слушать классическую музыку, т.е. «образовываться»: «Дед ногти в кровь срывал, чтобы хоть к какой-то культуре прибиться... а эти, наоборот, от культуры, как черт от ладана, в содом, в пещеру, в помойку»¹. С другой стороны, в отношении писателя к культуре дает о себе знать характерная для крестьянского сознания смесь уважения и недоверия: Астафьев соединяет культуру с представлениями о рафинированности, утонченности, наивной устремленности к книжным идеалам (в результате она уподобляется некой «надстройке» над обычной жизнью с ее простыми ценностями). Антитезой мифологизированной Культуре с большой буквы оказывается культура, основанная на интериоризации традиционных этических норм, не требующая образования, знания Пушкина и чтения Шекспира, но предполагающая определенность моральных ориентиров («внутренняя культура», «порядочность»): «Ничего [внучка Поля] читать не хочет, пишет, как слышит, а я говорю — и пусть не читает, и пусть голову свою легкую не отяжеляет разной трухой и опил-

¹ Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 466.

ками так называемой культуры, любит лошадок, хочет ветеринаром быть и учиться в сельхозинституте, пусть любит лошадок и учится, где хочет, да деда с бабой почитает и понимает, больше и не надо. Многие знания — многие скорби... и лучше уж радоваться без этих самых знаний, чем быть несчастным, угрюмым и нелюдымым со многими знаниями»¹.

При ближайшем рассмотрении очевидно, что такой же двойственностью было отмечено и отношение Астафьева к вершине национальной культуры — русской литературной классике. Глубочайший пиетет перед ней сочетался у писателя с констатацией того факта, что классика не «схватывает» трагического социального опыта современного человека и соответственно не может его передать. Так, в письме, адресованном критику Игорю Дедкову, в ответ на упреки в натурализме и использовании бранной лексики в романе «Прокляты и убиты» Астафьев эмоционально объясняет:

...Вы судите за натурализм и грубые слова, классиков в пример ставите. Вы-то хоть их читали, а то ведь многие и не читали, а в нос суют. Не толкал плот посуху, грубой работы, черствой горькой пайки не знал Лев Толстой, сытый барин, он баловался, развлекал себя, укреплял тело барское плугом, лопатой, грабельками, и не жил он нашей мерзкой жизнью, не голодал, от полуграмотных комиссаров поучений не слышал, в яме нашей червивой не рылся, в бердской, чебаркульской или тоцкой казарме не служил... Иначе б тоже матерился. Пусть не духом, но костью, телом мы покрепче его, да вот воем и лаем. А он, крутой человек, балованный жизнью, славой, сладким хлебом, и вовсе не выдержал бы нашей натуральной действительности и, не глядя на могучую натуру, глубинную культуру и интеллектуальное окружение, такое б выдал, что бумага бы треснула...²

Понятно, что Астафьев, отставив свою правоту, трансформирует образ Толстого в зависимости от целей заочной дискуссии с критиком, поэтому здесь Толстой — обязательно-цитируемый классик, которого все «в нос суют», и барин, сформированный

¹ Там же. С. 599.

² Там же. С. 618—619.

иной культурной и социальной средой. Но даже учитывая запальчивость цитированной реплики прогрессирующее осознание напряжения между «литературой» и «жизнью», т.е. горьким травматичным опытом, который не может и не должен быть «литературен», во-первых, очень симптоматично для Астафьева, во-вторых, косвенно определяет направление его идеологической и эстетической эволюции.

Интересно, что первые сомнения в способности литературы воздействовать на человека высказаны Астафьевым в письмах примерно тогда же, когда в публичных выступлениях он — в полном согласии с советским официальным дискурсом — пророчит рождение нового человека и призывает заниматься самовоспитанием — «овладевать» культурой, читать классиков. В 1964 г. в письме Ивану Степанову он раздраженно замечает: «Вон у меня на полке стоит двести книг из серии “Жизнь замечательных людей”, стоят сочинения титанов — Толстого, Достоевского, Бальзака и многих, многих страдальцев “за будущее”, за человека. И что? Лучше стал человек? Жизнь его устроенней сделалась? Он высвободил ум и себя от забот о насущном хлебе для творчества и великих дел? Да ни хрена подобного! Все стало хуже и человек тоже. Эта двуногая скотина сама себя поставила к стенке и не понимает этого»¹. Литература и историко-культурный опыт персонажей «ЖЗЛ» здесь оказываются средством верификации просвещенческого прогрессистского дискурса, в результате чего Астафьев вынужден признать, во-первых, отсутствие явного духовно-культурного прогресса, во-вторых, неоправданность надежд, в том числе и собственных, на преобразующую роль литературы. В 1967 г. в письме Александру Макарову он высказывает идею отказа от писательства: «А как бы хорошо было набраться мужества и бросить писать не от трусости, а от полного сознания бесполезности этого занятия»². Культурно-психологической подоплекой таких признаний является, во-первых, крушение иллюзий неопита, пришедшего в литературу, преодолев серьезные препятствия и воспринимавшего ее ни больше ни меньше как инструмент спасения человечества, а во-вторых, крах модели писательства, исходившей из отождествления

¹ Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 60.

² Там же. С. 101.

«слова» и «дела» и предполагавшей активное воздействие литературы на жизнь. Не касаясь сейчас вопроса о генезисе этой модели, стоит заметить, что именно в советском культурно-политическом контексте идея преобразующего воздействия литературы на жизнь приняла гипертрофированную форму (достаточно вспомнить недоуменное признание предтечи «деревенщиков» В. Овечкина: «Пишешь, пишешь и — ни хрена, ни на градус не повернулся шар земной»¹). В общем, Астафьев мог быть сколь угодно саркастичен в оценке технократического определения писателей как «инженеров человеческих душ», но его отношение к литературе и писательству, опосредованное опытом бывшего газетчика, все-таки складывалось внутри советской культуры. Ожидание отклика, реакции, достаточно сильной для того, чтобы побудить читателя измениться самому и изменить мир вокруг себя, было уже встроено в его представления о писательской деятельности. Нетрудно догадаться, что эти ожидания оказались обманутыми.

Приведенный отрывок из письма Степанову об отсутствии духовного и нравственного прогресса или, скажем, реплика из письма 1993 г. Алексею Бондаренко («Все классики нашей литературы <...> жизнью своей и твореньями пытались хоть что-то изменить к лучшему, но толоконный лоб так и не пробили...»²) лишний раз подтверждают, что ответственность за ограниченное влияние литературы на общество Астафьев в большей степени возлагал на читателя. Другими словами, утратив веру в способность литературы изменять человека, писатель также поставил под вопрос значение самого человека. Причем сделал это радикально, усомнившись в нем как в жизнеспособном и продуктивном антропологическом виде. Таким образом, рефлексия «слабости», «недостаточности» литературы, оказалась, на мой взгляд, в прямой корреляции с вниманием Астафьева к той области советской культуры, где наиболее очевидно сказался дефицит ее знания о подлинной природе человека.

Дело в том, что советская культура смотрела на индивидуума как на существо по преимуществу социально детерминированное, однако прошедший фронт писатель полагал, что под тонкой плен-

¹ Цит. по: Атаров Н.С. Дальняя дорога: Литературный портрет В. Овечкина. М., 1977. С. 167.

² Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 527.

кой культуры в человеке кроется неустранимое животное начало. Не случайно проявления агрессии в обыденной жизни, особенно институционализированные, ставшие традицией и «нормой», у него, травмированного зрелищем военного насилия, вызывали болезненное неприятие. Так, в 1960 г. он пишет жене: «На бокс сходили. Зрелище это пробуждает в человеке зверя, низменные, жестокие его инстинкты. Люди кричат: “Добивай!” Кровь с лица не дают утереть. <...> Московские психопаты и смотрят, и визжат с горящими глазами, аж судороги их берут! <...> Зрелище это адски захватывающее, жестокое, бесчеловечное»¹.

В 1970-е годы искусственное возбуждение кровью, жестокостью, нагнетание военно-мобилизационной риторики в повседневных обстоятельствах² он будет все так же бескомпромиссно числить по разряду психических аномалий. В прозе 1980-х годов, решительно раздвинувшей границы допустимого в изображении насилия и побудившей Виктора Ерофеева констатировать разрыв Астафьева с русской «философией надежды»³, писатель укажет на неизбывное присутствие в глубинах человеческой природы агрессивности и жестокости, хотя углубленной аналитики их истоков, биологических или метафизических, не предложит:

Это вот что? Все тот же, в умиление всех звергающий, провинциальный русский характер? Или недоразумение, излом природы, нездоровое, негативное явление? Отчего тогда молчали об этом? Почему не от своих учителей, а у Ницше, Достоевского и прочих, давно опочивших товарищей, да и то почти тайком, надо узнавать о природе зла? В школе цветочки по лепесточкам разбирали, пестики, тычинки, кто чего и как опыляет, постигали, на экскурсиях бабочек истребляли, черемухи ломали и нюхали, девушкам песни пели, стихи читали. А он, мошенник, вор, бандит, насильник, садист, где-то вблизи, в чьем-то животе или в каком другом темном месте затаившись, сидел, терпеливо ждал своего часа, явившись на свет, пососал мамкиного теплого молока, поопрастывался в пеленки, походил в детсад, окончил школу, институт, университет ли,

¹ Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 38.

² Ср.: Там же. С. 81, 310.

³ Ерофеев В. Русские цветы зла. М., 2001. С. 13–14.

стал ученым, инженером, строителем, рабочим. Но все это в нем было не главное, поверху все. Под нейлоновой рубашкой и цветными трусиками, под аттестатом зрелости, под бумагами, документами, родительскими и педагогическими наставлениями, под нормами морали ждало и готовилось к действию зло» (IX, 42).

Стоит уточнить, что проблематику столь заинтересовавшей Астафьева биологической предрасположенности человека к агрессии и насилию счесть «слепым пятном» позднесоветской культуры вряд ли возможно. В специфической для «долгих 1970-х» форме критики буржуазных концепций она так или иначе рефлексировалась в публичной сфере. Астафьева в этом отношении можно сблизить с рядом активно критиковавшихся в СССР западных исследователей-этологов (Конрадом Лоренцом, Нико Тинбергеном, Десмондом Моррисом), усматривавших корни цивилизационных проблем в отставании естественно-исторической поведенческой приспособляемости человека от культурно обусловленных изменений. Человек, полагали они, — существо, до конца непознанное в своих реакциях, не свободное от спонтанных проявлений насилия, провоцирующее вспышки внутривидовой агрессии в масштабах, грозящих физическим уничтожением себе подобных, его агрессивность детерминирована биологически и вряд ли может быть побеждена воспитанием и образованием¹. В СССР эти дискуссии, эхом отозвавшиеся в газетной полемике, обществоведческих и философских работах², не получили самостоятельного

¹ См.: Тинберген Н. Люди, эти непознанные существа... // Литературная газета. 1969. 9 июля. С. 11.

² См.: Денисов В.В. Социология насилия (критика современных буржуазных концепций). М., 1975; Румянцева Т.Г. Критический анализ концепций «человеческой агрессивности». Минск, 1982; Холличер В. Человек и агрессия (З. Фрейд и К. Лоренц в свете марксизма): пер. с нем. М., 1975. В советском публичном пространстве многообразие концепций и точек зрения на агрессивность, по сути дела, было суммировано лапидарным редакционным заглавием, которое получила заочная дискуссия между голландским этологом Н. Тинбергеном (его статью из журнала «Science» перепечатала в 1969 г. «Литературная газета») и советским ученым Ф. Бассиным: «Агрессивность: биологическое свойство “homo sapiens”? Нет, социальная черта империализма!». См.: Литературная газета. 1969. 9 июля. С. 11.

творческого продолжения хотя бы из-за культивируемого марксистской доктриной стремления объяснять неконтролируемые проявления человеческой природы, вроде внезапной агрессивности, патологиями социального устройства. С работами Лоренца или Тинбергена, которые выходили на русском языке, Астафьев, судя по всему, знаком не был, но тем показательнее его единодушные с названными авторами в утверждении взаимозависимости между поведением современного человека, которого они воспринимают, несколько огрубляя, как «испорченное животное», и кризисом современной цивилизации.

В Советском Союзе начала 1970-х годов имелся и свой прецедент обращения к теме насилия, оправданный ее разработкой на материале первобытного общества. Речь идет об исследовании историка и философа Б.Ф. Поршнева «О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии)» (опубл. 1974). Вопреки идее Ф. Энгельса о ведущей роли труда в антропогенезе Поршнев полагал, что в истоках человеческой истории лежат страх перед себе подобным и принуждение. Разумеется, как и в случае с учеными-этологами, речь не идет о сознательном усвоении Астафьевым идей Поршнева (которого он, конечно, не читал), а лишь о типологически близком стремлении ученого и писателя в разных типах дискурса — научном или художественном — легитимировать понятия насилия, агрессии и принуждения в разговоре о природе человека.

По Астафьеву, сознательное игнорирование советской литературой проблем зла и насилия — свидетельство ее инфантильности («это от недоразвитости, <...> от всеобщей глухоты и слепоты»¹). По существу, у нее нет языка для передачи «расчеловечивания», она демонстрирует полную неготовность к проблематизации гуманистического антропоцентричного дискурса, необходимость которой подсказывал писателю пережитый социальный опыт. В этом смысле Астафьев гораздо очевиднее, чем другие «неопочвенники», выразил ключевую и до сих пор не описанную интенцию «деревенской прозы» — найти язык для выражения травмы насилием в условиях подцензурной культуры. Тот же Астафьев, пытавшийся последовательнее и сознательнее многих иных решить

¹ Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 493.

эту задачу, в какой-то момент своего творческого развития посчитал наиболее эффективным шагом в данном направлении отказ от конвенционального знака в пользу иконического. По сути, он, если прибегнуть к его собственным дефинициям, превращал «литературу» в «антилитературу»¹, мотивируя возникновение последней диаметрально противоположным образом: он считал ее порождением «антижизни», морализировал по поводу проповеди зла в современной культуре² и в то же время допускал критически-натуралистическое изображение действительности в силу того, что оно способно оказать шоковое воздействие на реципиента. Иначе говоря, способность влиять на аудиторию Астафьев изначально атрибутировал художественной словесности, хотя характер этого воздействия («облагораживающий», как у русской классики³, или шокирующий) мог быть различным.

Словно компенсируя невнимание советской литературы к проблемам зла и агрессии, Астафьев в «Зрячем посохе» мировую историю попытался напрямую связать с насилием. С его точки зрения, человечество руководствуется не природным (благим и мудрым)⁴, а «казенным законом»: «...возник он, должно быть, еще до появления письменности, а может быть, даже и мысли, и суть его состоит в том, чтобы кто-то кого-то подминал и заставлял работать, добывать пропитание, защищать его от врагов — главный, древний и дикий порядок человеческих отношений: кто не работает — тот ест, да и пьет тоже» (VIII, 120). А в 1985 г. прозаик дорисовывал после разговора со знакомым генетиком картину глобальной инволюции: «Жизнь совсем с планеты не исчезнет, останутся

¹ Там же. С. 459.

² Ср.: «Вот читаю я в “Звезде” Юза Алешковского прозу и Иосифа Бродского так называемую поэзию и вижу, что гениям среди нас уже делать нечего, мы у края жизни, морали, и вот пришли певцы и проповедники этого края, осквернители слова, надругатели добра, люди вялой, барахольной мысли и злобного пера. Еще никогда так открыто не проповедовалось зло в его омерзительном облике, и только так возможно восприятие этих, к сожалению, передовых художников, совершенно точно выражающих распад времени и морали совершенно разнужданными средствами». См.: Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 489.

³ См.: Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 459.

⁴ Ср.: Там же. С. 101.

частицы растений, водорослей и мелких, но самых стойких животных, скорее всего крысы, которые, доедая нас, ролят тех, кто поест их, потом через миллион лет снова явится миру существо с комиссарскими мозгами и сообразит, что кто не работает, тот лучше и дольше проживет. И все начнется сначала. <...> Надежда — на Вселенную, на иные структуры и иное, не агрессивное устройство разума. Во что я, грешник, лично на исходе жизни совершенно не верю...»¹. Судя по всему, подчинение себе более сильными особями менее сильных и уничтожение непокорных Астафьев воспринимал в качестве инварианта развития человеческой истории, отклонения от которого почти невозможны. Это трагическое знание для него не было чем-то умозрительным, ибо было укоренено в событиях биографии (зрелище расстрелов в Игарке, участие в войне, и все то, что писатель назвал обилием ««смертного» материала»²), поддержано ими. Проблема лишь в том, что ему — как литератору и как человеку — оставалось делать с этим знанием и с этим опытом? На мой взгляд, Астафьев пытался, пользуясь терминами психологии, интегрировать травматичный опыт, однако успешность такого рода интеграции сомнительна. Последний его роман «Прокляты и убиты», в котором он сознательно избывал военные впечатления, мучительные для него психофизиологически и экзистенциально, подтверждает наблюдение Сергея Ушакина об отсутствии у травмы собственного языка³. Астафьев здесь, с одной стороны, стремился «без изъятий» показать страшную реальность войны. Как следствие, создаваемый им текст, изобилующий натуралистическими подробностями, трансформировался в отдельных и иногда довольно пространственных своих фрагментах в не подчиненное литературным условиям макабрическое описание страдающей и гибнущей человеческой плоти — зрелище, которое художнику и участнику описанных событий невозможно ни объяснить, ни оправдать. С другой стороны, очевидно, что оформить в сюжетное единство этот безысходно трагический опыт без композиционно-риторических «протезов» он не мог (отсюда обращение автора к «памяти жанра», в частности, к «Воине и миру» Л.Н. Толстого).

¹ См.: Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 352.

² Там же. С. 241.

³ См. об этом: Ушакин С. «Нам этой болью дышать?» О травме, памяти и сообществах // Травма: пункты. М., 2009. С. 14–16.

В общем, парадоксальность астафьевской версии литературоцентризма проявилась в том, что литература, напрасно пытавшаяся внушить человечеству идею губительности насилия и жестокости, в итоге все же осталась главным символическим и риторическим ресурсом для выражения опыта переживания зла.

В начале своего творческого пути Астафьев полагает, что литература — пространство преобразования личности и спасения от жестокости, заключенной в социуме и человеке. Но размышляя о бесплодности усилий классиков литературы и искусства изменить человека, он убеждается в существовании в нем таких глубин, которые не могут быть подчинены культуре. Крах советского политико-культурного проекта, участником и свидетелем которого писатель был, кризис в 1990-е годы личного проекта только усиливают его разочарование в человеке, но окончательно расстаться с идеей просвещающего воздействия литературы Астафьев не хочет и не может, ибо идея эта, даже после ее многократной ревизии, по-прежнему структурирует его писательскую идентичность. В 1995 г. в частном письме он заметит: «...пишу для того, чтобы если не обуздать, так хоть немножко утишить в человеке агрессивное начало»¹. Наличие в природе человека склонности к агрессии и насилию для него уже бесспорны, но оправдание собственного творческого проекта требует наделения литературы и писательства сверхсмыслом, и такой сверхсмысл Астафьев им вновь придает.

¹ Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 564.

*Татьяна Маркова
(Челябинск)*

Интермедиаальный код в новейшей русской прозе (роман «Быть Босхом» А. Королева)

В переходные историко-культурные эпохи (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) закономерно и неизбежно возникает стремление к синтезу искусств, сегодня именуемое интермедиаальной эстетикой. Предельно усиливающаяся тенденция к реализации творческой свободы художника выражается в смешении и скрещении жанров и родов литературы, художественной и нехудожественной словесности, типов организации художественной речи и видов искусства. Постмодернизм осуществил переоценку предыдущих эпох, увидев мир как текст и единую знаковую систему. Именно постмодерн, назвав все мироустройство текстом, стал различать однородные и интермедиаальные тексты. Однородными считаются тексты, принадлежащие к одному виду искусства, а значит, в постмодернистском видении мира любые музыкальные, хореографические, живописные и др. произведения тоже являются текстами, только написанными на разных художественных языках. Смешение художественных кодов порождает гетерогенные тексты.

Понятие интермедиаальности, появившееся сравнительно недавно (в 1980-х годах), призвано служить инструментом для определения различного рода взаимодействий разных видов искусств. Под интермедиаальностью мы понимаем особый тип построения литературного произведения, основанный на взаимодействии разных художественных кодов. В системе интермедиаальных отношений сначала осуществляется перевод одного художественного языка на другой, вследствие чего происходит взаимодействие и на смысловом уровне. Применительно к художественной словесности интермедиаальность можно рассматривать, с одной стороны, как способ создания текста, подразумевающий ассимиляцию, скрещение, смешение приемов разных искусств, а с другой — как инструмент считывания смыслов, код прочтения.

Теория интермедиаальности, восходящая к теории интертекстуальности, сегодня находится в стадии становления. Она опирает-

ся, прежде всего, на исследования, ставшие классическими в гуманитарной сфере: Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж. Женнета, О. Ханзена-Леве. Теория интермедialности прочно связана с теорией медиа, создаваемой в работах М. Маклюэна, В. Беньямина, Ф. Киттлера, И.П. Смирнова. С опорой на идеи М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана продолжаются исследования синтеза и взаимодействия искусств в отечественной науке — Н. Тишуниной, А. Сидоровой, В. Чуканцовой¹ и др.

Интермедialность как универсальный художественный принцип сегодня видится доминирующей характеристикой актуального искусства. Использование понятия интермедialности для понимания и концептуализации авторских стратегий художественной культуры рубежа XX—XXI вв. представляется в высшей степени целесообразным и эффективным. Интермедialность как художественный принцип способна стать основанием для выявления принципиально новых художественных моделей.

Современная отечественная словесность предъявляет разнонаправленные художественные стратегии, обнаруживающие, однако, общую тенденцию преодоления аутентичности и перехода к медialности (коммуникативности) и интермедialности. Это означает, в частности, что литература все чаще и активнее демонстрирует способности имитировать посредством слова-образа любые другие виды искусства и в первую очередь — зрелищные. Перенос визуальных элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект. Вербальная картина не может быть тождественна живописной, скажем больше — вербальный образ картины часто противоположен живописному, так как статика живописного произведения сменяется динамикой литературного образа и сюжетной изменчивостью.

Эпоха постмодерна с ее деструкцией актуализировала опыт «жестокое искусство», связанный с именами И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи. Можно назвать ряд текстов, содержащих отсылки к живописи голландского художника конца XV — начала XVI в. Ие-

¹ Тишунина Н. В. Методология интермедialного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: мат-лы междунар. конф. СПб., 2001. С. 153—163; Чуканцова В.О. Картина и текст: композиция и ее элементы // Детская литература как предмет компаративистики. Вып. 3. СПб., 2009. С. 27—33.

ронима Босха. Среди них: «Город палачей» Ю. Буйды (2003), «Быть Босхом» А. Королева (2004), «Сад наслаждений» Л. Елистратовой (2005), повести «Школа Босха» А. Звягинцева (1997), «Уткомесь, или моление о Еве» (2000) и «Мальчик и девочка» (2001) Г. Щербаковой. Можно припомнить и произведения первой половины и середины XX в., скажем, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Король дама, валет» и «Камера Obscura» В. Набокова.

«Текст Босха», как именует его А. Сидорова, в литературе нулевых являет, по мнению исследователя, особый тип художественного сознания¹. В нем проявляются элементы необарокко, тенденция к ассимиляции фантазмагорических образов и обыденной действительности, псевдобιοграфического и автобиографического текстов.

Избранный нами для анализа роман А. Королева «Быть Босхом»² был в числе финалистов Букеровской премии 2004 г. и удостоился премии Аполлона Григорьева. Книга получила высокие оценки критиков³, в частности, А. Агеев квалифицировал ее как самое яркое произведение из списка выдвинутых на премию Букера. Известный писатель В. Аксенов, выступая в телепрограмме «Ночной полет», назвал А. Королева удивительным эзотериком и мощным сюрреалистом, одним из самых любопытных явлений в современной русской литературе. Член Букеровского жюри Н. Елисеев, отметив тематическую близость «Зоне» С. Довлатова⁴, подчеркнул коренное отличие романа А. Королева — его «барочную пышность». Действительно, между текстами Довлатова и Королева есть явные переключки⁵. Дело не только в предьявлении

¹ Сидорова А. «Текст Босха» в современной прозе // Наука и образование: проблемы и перспективы: мат-лы региональной науч.-практ. конф. Бийск, 2005. Ч. 2. С. 130—133.

² Королев А. Быть Босхом // Знамя. 2004. № 2. С. 7—92.

³ ПермЛитЦент: Анатолий Королев. URL: http://liter.perm.ru/reg_korol.htm (дата обращения: 18.11.2013).

⁴ Елисеев Н. Рецензия на роман А. Королева // Эксперт. Северо-Запад. URL: http://liter.perm.ru/reg_korol.htm (дата обращения: 07.09.2009).

⁵ С «Зоной» книга А. Королева соотносится и с точки зрения ее структуры: это цикл новелл, скрепленных, однако, не письмами издателю, как у С. Довлатова, а набросками романа о голландском художнике, который молодой лейтенант пишет по ночам.

картин лагерной жизни глазами надзирателя или дознавателя, гораздо убедительнее в пользу тезиса о художественной близости свидетельствует утверждение, что ад, находящийся внутри человека, неизбежно приводит к хаосу вовне. Поэтому совершенно не случайно Королев избирает в качестве «проводника» именно Иеронима Босха.

Как полагают критики (М. Абашева, А. Агеев, Н. Елисеев, А. Сидякина, С. Чупринин и др.)¹, мотивы живописи, кинематографа, архитектуры, т.е. визуальных искусств, характерны для многих романов и повестей А. Королева. Строй его мыслей насквозь литературен и культурологичен. В диссертационных исследованиях А. Сидоровой и А. Климудиной² говорится о том, что экфрастические или другие интермедийные формы, становясь выражением творческой саморефлексии писателя, одновременно служат эстетизированным языком описания неэстетического материала, призванного дарить наслаждение, передавая ужас.

Роман «Быть Босхом» в своей сюжетной основе — это биографическое повествование, возвращающее читателя в 1970-е годы. Молодой филолог, только что закончивший университет, за связь с пермскими диссидентами-правозащитниками направлен служить в качестве военного дознавателя в уральский дисциплинарный батальон, куда и прибывает с томиком Камю, сборником новелл Кафки в портфеле и черновиками собственного романа «Корабль дураков» о средневековом художнике Иерониме Босхе. «Роман с биографией» написан много позже описываемых событий, это как бы покаянно-просветительская ретроспекция, на что и указывает

¹ Абашева М. Автоконцепция русской литературы рубежа XX—XXI вв. // Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2003. Т. 1. С. 74—75; Чупринин С. Встречным курсом // Знамя. 2005. № 6. С. 155; Сидякина А. Анатолий Королев // Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы). Челябинск, 2004. URL: <http://abursh.sytes.net/Marginaly/Korolev.htm> (дата обращения: 07.09.2009); Елисеев Н. Право на саспенс // Знамя. 2004. № 6; Ремизова М. Новое русское барокко // Независимая газета. 2002. № 15. С. 7.

² Сидорова А. Интермедийная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.; Климудина А.С. Проза Анатолия Королева: текст и реальность: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009.

авторское предуведомление: «Признаюсь, что в последнее время — впрочем, как и многие, — охладел к вымыслу, что львиная доля моего чтения сегодня — это мемуары и прочая внехудожественная словесность. Однако сам я практически всю писательскую жизнь избегал трогать пером свой жребий. Почему? Не потому ли, что в основе этого запрета лежит одно прегрешение и... и не потому ли оно все сильнее сверлит мою память! Ну почему, скажи, оказавшись в начале судьбы в дисбате, в уральской зоне, офицером среди заключенных солдат, ты ни полслова правды не записал на клочке бумаги. Почему промолчал, не написал ни одного честного письма друзьям о том, чем была твоя жизнь, а с маньякальным упрямством сочинял грозное готическое облако — роман-химеру о голландце Иерониме Босхе? Почему от лая сторожевых овчарок не дрогнула ни одна строчка? Тем более что тебе выпала участь шагнуть в край, откуда великие вынесли на руках оружие благим матом “Записки из Мертвого дома” и “Архипелаг Гулаг”?»¹(7).

В одном из интервью о причинах написания романа автор признается: «Наверное, одна из причин — недавняя смерть моей мамы. Я когда-то утаил от нее службу в дисбате, хотя не скрывал, что служил в армии следователем. Но живописать тогдашний кошмар в зоне не считал нужным, иначе б мать извелась от тревоги. Смерть отменила запрет. И роман вырвался, словно джинн из бутылки. Кроме того, мне надоел художественный вымысел. А тут все за меня сочинила судьба. И сочинила круто. Пылкий романтический филолог, выпускник университета, поклонник Кафки и Камю — и раз! Мордой в грязь. Но надевать на себя после Достоевского и Солженицына венец мученика было бы недостойно. Они-то сидели, а я лишь надзирал. Потому я постарался написать о зоне с черным юмором, и в первую голову вспомнить трагикомическое»².

Действительно, после произведений, основанных на феерической фантазии или, по крайней мере, вымысле («Голова Гоголя», «Эрон», «Человек-язык»), писатель обратился к собственному пережитому лагерному опыту. Роман о художнике Средневековья был для молодого интеллектуала своего рода спасением от зоны,

¹ Королев А. Быть Босхом // Знамя. 2004. № 2. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

² Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом». URL: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

от работы дознавателя. Об этом говорит и сам автор: «Я с упоением выдумывал жизнь человека, о котором практически ничего неизвестно, кроме нескольких фактов»¹. Оказавшись в дисбате, наблюдая ад дедовщины, молодой лейтенант А. Королев пишет роман о художнике, замороженном идеей греха, предъявляющем ужасы адских мук.

О жизни Иеронима ван Акена, называвшего себя Босхом, известно немного². Он считается одним из самых таинственных мастеров мирового искусства. Из исторических сведений о художнике сохранились только церковные записи о его бракосочетании в 1480 г. и отпевании спустя 36 лет в капелле собора Святого Иоанна в Хертогенбосе, тем не менее, выбор Босха для романа, параллельного описанию принудительной службе в дисбате, очень понятен. На это указывает и сам А. Королев: «И там, в Хертогенбосе, и здесь, в Бишкеке, мелется жерновами вся злоба мира»; «после Хертогенбоса даже такая дыра как Бишкек кажется подходящим местом для жизни»; «Мой тогдашний Босх — башня слоновой кости, встающая из пучин бишкекского потопа»³.

Королев оценивает самого себя, свои мысли и поступки тридцать лет спустя, при этом он достаточно самокритичен и, обличая человеческие грехи, не упускает случая и себя назвать грешником, искушаемым властью, превосходством над солдатами дисциплинарного батальона. Бегство в позднее средневековье от настоящих, подлинных человеческих страданий вызывает авторское самоосуждение: «Кто пожалеет этих баб и этот народ жалостью XIX века? — думаю я сейчас и тогда. — Где художник, который кинется рисовать “Прачек” или тройку детей, тянущих вдоль монастырской стены обледеневшую бочку воды на салазках? Где “Кочегар” или “Смерть переселенца”? Где столовые для голодных, которые построил граф Толстой, где лечебницы, открытые на деньги разночинца Чехова? Кто напишет эков за решеткой вагона с сочувствием Ярошенко? Почему ты спятил на Босхе и Джойсе, лейтенант? Один твой дед — алтайский шахтер, другой — уральский крестьянин...» (70). Между тем он вновь и вновь принимается за

¹ Там же.

² Блинова О. В. Алхимия и ее символика в творчестве Иеронима Босха // Науковедение. 2000. № 1. С. 82–127.

³ Королев А. Быть Босхом // Знамя. 2004. № 2. С. 7–92.

роман о Босхе. Ежедневно сталкиваясь с армейским идиотизмом и жестокостью, упрекает себя за примиренчество со свинцовыми мерзостями окружающей жизни, и снова погружается в свои inferнальные сны.

В интервью по поводу романа «Быть Босхом» читаем:

«Мой роман рождался из чего-то похожего на видения. Или сновидения. Так я уносился из зоны судьбы в царство свободы. Заслоняясь страничками мистического романа от тягот уральской жизни, я между тем уверенно возомнил, (или внушил себе) что в прежней жизни был среди подмастерьев Босха и заодно с другими юнцами писал фон к его триптиху известному как “Сад земных наслаждений”. Но, разумеется, никаких прочных доказательств этому у меня нет, только смутные видения. Нечто вроде клубов дыма в памяти.

Но вот что интересно, спустя 35 лет после той попытки написать роман, я, поколебавшись, решил не затушевывать свои юношеские претензии на причастность к великому мастеру и в этом смысле остался в рамках факта. Пусть факта самообмана. Я понимал, что “подставляю” себя под удар скептиков, не верящих в реинкарнацию и прочие благоглупости... но скрыть свои тогдашние юношеские мечтания я счел не допустимым в биографическом тексте. Я был реальностью, телом, мозгом, который сочиняет и переживает иллюзию. Так художник рисует перспективу на полотне, чтобы придать плоскости впечатление глубины»¹.

Композиция романа «Быть Босхом» выстраивается на монтажном чередовании глав и фрагментов, действие которых происходит то в 1970-е, то в средневековье. Связь между этими частями организуется по принципу «текста в тексте» (Ю.М. Лотман). Так выстраивается двухуровневая архитектура романа: две включенные одна в другую истории, два романа и два автора (отсылка к автору романа «Быть Босхом» и к его герою — автору романа «Корабль дураков») и два текста — биографический и «босхианский».

¹ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом». URL: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

В сюжетной структуре романа просматриваются три уровня: 1) автобиографический сюжет службы лейтенанта А. Королева в дисбате, представленный как эпизоды-воспоминания и комментарии повествователя, 2) сюжет жизни Босха, предъявленный в виде рассказов из жизни художника, авторских размышлений над природой его дарования и сновидений как следствия творческого вхождения автора в пространство жизни Босха, 3) экфрастические описания картин средневекового художника и комментарии библейских сюжетов.

Описывая полотна Босха «Муки Св. Юлии», «Сад земных наслаждений», «Детские игры в Вифлееме», «Увенчание Тернием», «Святой Христофор», «Смерть Иоанна Крестителя», писатель проводит ассоциативную связь с жизнью в Бишкеке. Каждая картина, обличающая какой-то человеческий порок и изображающая страдания человеческие, соответствует определенному эпизоду из жизни автора-героя в дисбате. Сочетая три линии повествования, роман выходит к проблеме устройства бытия, которое предстает абсурдным.

Биографический текст романа Королева соотносится с современной неонатуралистической прозой — чернухой. Он содержит ужасающий перечень чудовищных изуверств и насилий, для описания которых, действительно, нужно «быть Босхом». Это «солдаты с наколками “раб КПСС”, солдаты, пришившие в знак протеста пуговицы от формы кровавой суровой ниткой прямо к коже, самоубийства, побег, изнасилования, членовредительство, кражи, стрельба, овчарки, избиения, массовые драки, садизм охраны, психушки, сифилис, грязь, вонь, хлорка, пьянство, ужас, тоска» (60). Писатель намеренно стремится утяжелить ношу своего читателя, транслируя через текст тот ужас, в котором пребывает душа его героя.

В книге Королева мы наблюдаем смешение барочного стиля средневековья и жаргонной солдатской лексики. Практически после каждой лагерной сцены автор дает толкование неизвестных читателю слов. Например:

«Побег из зоны. Ушли с божницы два переменника с АКа. Лежат где-то в поле под балдой, суки. Рвут в кильдым на Бишкеиль. Был бы ты в форме, кадет, откушал маслин. Твой фарт.

Тезаурус: АКa — автомат системы Калашникова

Божница — унитаз.

Кадет — неопытный сотрудник уголовного розыска.

Кильдым — притон.

Маслина — пуля.

Переменник — заключенный за преступления в дисциплинарный батальон солдат срочной службы, т.е. солдат переменного состава.

Под балдой — в состоянии наркотического опьянения.

То есть в переводе на русский литературный язык фраза капитана звучит так:

Беда, два заключенных солдата, завладев в сортире автоматом охранника дисциплинарного батальона, сбежали из зоны и пробираются полями в притон на станцию Бишкиль. Оба под кайфом. Был бы ты в форме, а не в пиджачке, лейтенант, они могли б тебя с перепугу и злобы расстрелять в открытом поле из автомата. Считай, что тебе повезло» (10).

Между тем натурализм в романе сочетается с авторской культурологической, искусствоведческой рефлексией — собственно «текстом Босха». Псевдобиографической составляющей «текста Босха» становится авторский миф о средневековом художнике, подтверждаемый устными преданиями, легендами, средневековыми суевериями. Это средневековые манускрипты, карнавальные шествия и уличные зрелища. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений Страшного Суда на стенах старых церквей и в народном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья.

Фантастические образы, населяющие картины Босха и приводящие в смущение зрителей, вступают в явное противоречие с религиозностью художника, в которой убеждают редкие косвенные свидетельства, имеющиеся в исследованиях о жизни и творчестве Босха. Королев подчеркивает: «Босх был аристократом теологии, изощренным мистиком, ироническим комментатором Священного Писания, в догматах которого он порой сомневался. У него, например, было свое отношение к Христу, порой отдающее свя-

тотатством. Его картины — это исполинский алтарь горьких иронесок по поводу человека, христианства и католической церкви, тайнопись мистической ереси»¹. Искусствоведческая, аналитическая составляющая представлена интерпретацией основных мотивов живописи голландского художника и описанием наиболее значимых его картин: «Брак в Кане», «Искушение св. Антония», «Несение креста», «Муки святой Юлии», «Сад земных наслаждений», «Страшный Суд», «Увенчание терновым венцом». Помимо названных, автор романа реконструирует историю создания и мотивы картин, авторство которых специалистам видится сомнительным («Детские игры в Вифлееме», «Пляска смерти», «Бегство в Египет»).

Представление об устройстве ада Босх заимствует из средневековых литературных источников: он разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; части (или круги) отделяются друг от друга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так была сконструирована преисподняя и у Данте. «Странные создания Босха, — как пишет А. Лосев, — находят себе двойников на полях средневековых манускриптов. Еще одним источником босховского мира могли стать карнавальные шествия и уличные представления. В подобных спектаклях разыгрывались сценки из жизни святых, искушаемых дьяволом, а карнавальная жизнь предполагала системы масок — и часто необычных масок. Нелишне будет заметить, и то, что средневековый человек воспринимал дьявола совершенно реальным существом, а его живое присутствие ощущал буквально на каждом шагу»².

Названия центральных картин Иеронима Босха («Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смертных грехов», «Извлечение камня глупости») повторяются в названиях глав романа А. Королева. Их содержанием, однако, становятся не экфрастические описания того или иного художественного полотна, а жуткие истории из жизни дисциплинарного батальона. Так, от-

¹ Королев А. Россия как государство-выставка // НГЭХЛИБРИС. URL: http://exlibris.ng.ru/fakty/2004-03-11/1_korolev.html (дата обращения: 07.09.2009).

² Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Модифицированное Возрождение. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=49342> (дата обращения: 18.11.2013).

сылка к самой известной картине Босха «Корабль дураков» иронически освещает историю прибытия филолога-дознавателя в военную часть и первого его дела, связанного с нелепой, «дурацкой» гибелью рядового Ноготкова. В день счастливого дембеля солдат, не дожидаясь электрички до Чебаркуля, запрыгнул на крышу товарного вагона и «снял разряд электричества из низко нависшего высоковольтного провода» (12).

Самая знаменитая картина Босха «Корабль дураков» считается вершиной раннего периода творчества художника; пассажиры его корабля, плывущие в страну Глупляндии, олицетворяют человеческие пороки. Сама же картина Босха содержит аллюзию на одноименную поэму немецкого сатирика XV в. С. Бранта, основная идея которой формулируется так: «Глупость — мать пороков. Люди, погрязшие в пороках, слепы и глухи, а, следовательно, глупы. Они не понимают, что греша против Бога, выигрывают немного, но проигрывают Благодать, ибо “ровно погибнуть суждено нам”, признает автор, но что останется в душе — этот вопрос его и волнует больше всего»¹. Персонажи поэмы Бранта лишены индивидуальности, каждый наделяется одной всепоглощающей страстью и выступает в сообществе ему подобных. Галерея образов многолика: это и дурачки-старички, обучающие молодых всякому вздору, это и волокиты, готовые терпеть любые издевки Венеры, это и сплетники, интриганы, склочники и т.п. На корабле находятся и самовлюбленные нарциссы, и подхалимы, и игроки, и врачи-шарлатаны. Поскольку глупость персонажей предельно гиперболизируется, то образы получаются шаржированными, карикатурными. Брант часто именуется то одного, то другого персонажа Гансом-дурнем. (Заметим, что в тексте А. Королева с этим именем резонирует «солдаты-гнусы» — так называет своих подчиненных старшина Стонас).

Другая картина Босха — «Сад земных наслаждений» — сообщает абсурдистский, иронический код истории о проникновении в лагерь проститутки-нимфоманки и безуспешной борьбе с нею военного начальства. Солдатскую «мамку» искали, заставив на плацу всех заголиться, и безрезультатно.

¹ Белфорт Н. «Корабль дураков» Бранта. URL: <http://www.proza.ru/2009/04/08/855> (дата обращения: 07.09.2009).

Картина Иеронима Босха «Семь смертных грехов» предшествует истории солдат из медсанчасти, чьи болезни и страдания явились результатом их собственной глупости или греха. Лейтенант Королев видит больных сифилисом, стукачей, предателей и ловит себя на том, что испытывает отвращение и ярость. «Глупцы растут без полива», — говорит автор, продолжая рассказ о своем путешествии по преисподней Советской Армии.

Дознаватель Королев отправляется в психиатрическую больницу недалеко от Бишкиля по делу симулирующего сумасшествие солдата Драницкого. Встречаясь с ним, филолог-диссидент находит прекрасного собеседника, сочувствует ему, пытается помочь. Атеиста Королева буквально потрясает жажда молитвы и страстное желание солдата попасть в храм. Оставив истово верующего в заброшенном храме наедине с Богом, он в ужасе обнаруживает, что Драницкий пытается искалечить себя. Его религиозность оказывается прикрытием глупой затеи «косить под сумасшедшего», чтобы избежать наказания за преступление.

Параллельно Королев приводит эпизод из «фантастической» жизни Босха — его игру в шахматы со смертью. В этой игре Босх выигрывает лишний день, на что Смерть отвечает: «Ты выиграл свой лишний день потому, что разгадал суть игры — это жизнь, где правила игры скрыты у Бога, который их волен менять сколько захочет, а человеку остается только методом тыка вслепую и на ощупь узнавать малую толику из тех быстрых тайн, потому что у Господа нет долгих правил» (62).

Подобная история происходит в санчасти дисциплинарного батальона с солдатом-самоубийцей. В санчасть он угодил из-за того, что его желудок отказывался принимать пищу, и каждый поход в столовую сопровождался приступом рвоты. Причину странной болезни обнаружило вскрытие: «Этот несчастный симулянт проглотил свинцовую пулю на леске, кончик которой привязал вокруг зуба. ...под действием желудочного сока леска стала растягиваться и ушла из желудка в тонкий кишечник, где запуталась в складках. Теперь он действительно не мог принимать пищу, а когда узнал, что его направляют в госпиталь, где обман будет раскрыт, повесился...» (49). Таково было заключение врача. И снова перед нами абсурдная ситуация, трагедия как следствие человеческой глупости.

Но больше всего молодого филолога поразило случившееся с солдатом Кукиным, который сбежал «на похороны матери». Чтобы не получить дополнительный срок за побег, он выдумал смерть матери и очень убедительно просил у нее — якобы умершей — прощения. Когда дознаватель прибыл в родной город солдата, его на пороге квартиры встретила со слезами и расспросами любящая мать. Артистически исполненный мерзавцем-сыном спектакль вызвал у начинающего сочинителя двойственное чувство — смесь брезгливости и восхищения.

Глава «Извлечение камня глупости» — «сатирическая эпопея» об охоте на лис и о «деле» Грудина, который по ошибке вместо лиса ранил из винтовки рыжего спаниеля — любимую собаку полковника Охальчука. В военном городке разворачивается грандиозный скандал. Полковник готов расстрелять виновника, требует завести уголовное дело, расследовать которое должен лейтенант Королев. Грудин вынужден скрываться от мести полковника, хотя собака уже идет на поправку. Тем временем дознаватель, осознавая глупость ситуации и уголовного дела по этому факту, все же отправляется в прокуратуру, где отмахиваются от этого «смешного преступления». Абсурдность ситуации подчеркивается и на уровне стиля:

«Я только заснул — звонок.

Кто говорит?

Носорог.

Что случилось?

Беда, беда,

Бегите скорее сюда...

Что там?

Джерри ранен! Вскричал шофер начштаба отчаянным криком Помпеи, угодившей под гнев Везувия.

Как? Мое сердце ухнуло в пропасть.

Поднять руку на любимого спаниеля полковника Охальчука?

Во всем подлунном мире не было более страшного преступления!» (70)

Этой абсурдной лагерной истории предшествует эпизод из жизни Иеронима Босха — история о говорящей собаке. В ней со-

бака пострадала из-за своего хозяина — нищего, который, зная, что ему не подадут милостыню, умело прятался, а прохожие были уверены, что это говорит собака. Собаку обвинили в сговоре с дьяволом.

Ситуации автобиографического и «босхианского» текстов сознательно рифмуются автором. Так, рассказ об абсурдной, глупой и жестокой облове на Грудина, по ошибке принявшего пса за разбойницу-лису, соотносится со средневековой историей о двух глупых братьях, собирающих груши на дубе, с анекдотом о муже, принявшем любовника жены за свинью, с байками о крестьянах, забивших камнями встретившегося им рака (неизвестного чудища), и о горожанах, изгоняющих беса из пса, пойманного на паперти. Автор последовательно проводит параллели между изображением пыток на картинах Босха («Сад земных наслаждений») и пытками арестантов (гнуса) на губе, изобретаемыми старшиной Стонасом. Деятельность дознавателя лейтенанта Королева в отношении старшины Стонаса соотносится с действиями средневековой инквизиции в отношении Иеронима Босха.

Казалось бы, отступлением от устойчивого художественного принципа предстает глава «Посох святого Христофора, или видение Тундала». Ее название отсылает к картине Босха «Святой Христофор», но эта единственная якобы сохранившаяся глава из романа лейтенанта «Корабль дураков» вовсе не содержит бишкильских эпизодов. Она строится исключительно на вымысле, в ней повествуется о сошествии живописца вместе с королем испанским Фердинандом и королевой Изабеллой в ад, расположенный в окрестностях города Толедо.

Однако интермедиаальный код сохраняется. В аллегорическом сюжете путешествия по Аду проводником художника оказывается сатана. Пластическое решение картины (святой Христофор с младенцем Христом на плече) дублирует король Испании Фердинанд Арагонский, который несет на плече гадкого карлика. На это обращает внимание вымышленный Босх, сопровождающий короля: «Вы невольно кощунствуете над священным преданием, а ваш шут-карлик, сидючи на плече короля, глумится над тяжестью Господа, которой уравнивает на весах вселенной весь модус лундус, чтобы миру не пасть в бездну» (80). Король оборачивается князем тьмы, несущим в будущее беса-Антихриста. В итоге доми-

нирует апокалипсическая интерпретация А. Королевым живописного полотна в стиле самого Босха.

Действительно, в поздних работах художника границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться: «...ад словно выплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи человеческой жизни, чуть ли не ее конечным результатом»¹. По примеру Босха, обнажая земной ад, ад внутри человека, который неизбежно тянет его на дно, писатель начала XXI в. кричит о том, что так не должно быть, что люди сами должны ужаснуться своему падению.

Сюрреалистическая трансформация темы картины И. Босха происходит в финале главы: «Карлик нахохленной орущей соевой тьмы сидел у него на плече в виде хохочущей пастью зла обезьяны, пустившей корни в плоть человека» (84). Художник, принимающий страшную ношу Сатаны, в мучениях погибает. Однако факт смерти превращается в фантазмагорию и отменяет сам себя. «Благополучно» возвращающийся из ада Босх на два дня опаздывает на заупокойную мессу по себе.

Роман А. Королева «Корабль дураков» остается неоконченным. Завершением «бишкильского» сюжета становится арест ряда лагерных начальников, самосуд бывших узников гауптвахты над своим недавним мучителем и трибунал. Но говорить о торжестве справедливости не приходится: на место Стонаса, Фрунджяна и его банды приходит «мелкая саранча», «рой кровососущей нечисти». Количество зла в мире остается величиной постоянной.

Финал романа «Быть Босхом» Королева также принципиально открыт: служба подошла к концу, лейтенант ликует, и лишь всеведущий автор знает, что радость освобождения иллюзорна: «Ты слышишь сквозь березовый шумок рощи, как колонну зеков автоматчики гонят по пыльной дороге в зону, но тебя это уже не касается. Ах, какое сладкое слово свобода...» (91). В интервью писателя показателен следующий комментарий к финалу романа:

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Модифицированное Возрождение. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=49342> (дата обращения: 18.11.2013).

«Глядя на самого себя с высоты прошлого, на то, как ликует молодой лейтенант, вырвавшись на свободу, я — автор — горько думаю, что в этой радости много наивности. Свобода совсем не то, что ты думаешь. Страдания далеко не кончились. И вольность предъявит тебе не меньший счет, чем зона. Хотя тут нет безнадежности. Все залито солнцем. Тернии — это нормальное (творческое) состояние для писателя. Он ищет бури»¹.

Совершенно очевидно, что в романе Королева последовательно выдержан принцип, в котором предельно натуралистический, «чернушный» сюжет сплетается с сюжетом романа о художнике. Между тем главной задачей писателя было отнюдь не изображение кошмаров и ужасов окружающей действительности, а уяснение концепции искусства. Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника. У Королева он предстает жестоким творцом, вершащим суд над несправедливым миром. Терзаемый комплексами, он претворяет свои собственные слабости и пороки в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики.

Именно Босху Королев приписывает слова о «творческой силе греха»: «Для достижения подлинной силы в живописи ученик должен мысленно стать грешником и даже убийцей. Святые не пишут картин, а спасаются в аравийских пустынях. Ты должен быть способен убить, прелюбодействовать, украсть и лжесвидетельствовать» (86). Этот приснившийся лейтенанту Босх специально подталкивает подмастерья к краже, чтобы отяготить его грехами и тем самым разбудить в нем художника, способного «творить в полную силу раскаяния». Примерно, то же самое говорит юному лейтенанту пронизательный гебист: «Поверьте, лет через двадцать вы будете вспоминать лагерь как подарок судьбы» (56).

В целом функция «текста Босха» в романе состоит в переводе натуралистического регистра образов в эстетический. Кошмарные подробности из жизни дисбата озаряются inferнальным светом картин средневекового художника. Интермедийные формы служат эстетизированным языком описания неэстетического

¹ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом». URL: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

материала, средством дарить наслаждение, передавая ужас. Писателю важно понять, почему зло так привлекательно для людей: «Странное дело, но словарь добра не расширился со дня творения. К “милосердию” и “состраданию” не добавилось ни одного нового слова <...>, а вот тезаурус зла неуклонно растет. Почему зло красиво, а добро квашня квашней? Почему зло так завораживает, как мефистофельский профиль, как приталенный рисунок Бердслея, а добро мило, пузато и близоруко, как Пьер Безухов?»¹.

А. Королев обнаруживает и предъясляет предметно-метафорическое объяснение, квинтэссенцию социального абсурда и русского космоса, сравнивая две системы колокольного звона:

«В Англии звонят, раскачивая сам колокол, а русские звонари раскачивают язык. Если перевести этот принцип отношения между государством (колокол) и гражданином (колокольный язык), то в Англии государство раскачивается, приспосабливается, приближается к индивиду, который остается неподвижным — суверенным! — неизменным центром и целью звучащего космоса. Иное у нас, человек-язык опутан узами, притянут за веревки и продет за язык сообразно потребностям государства-колокола. Но вот что удивительно, колокольный звук Англии однообразен, ударные комбинации вызваниваются в одном ритме, а у нас издавна звон отличается богатством мелодий и разнообразием ритмического рисунка. Выходит, муки дороже искусству, чем скучное джентельменство? И крик раненой птицы мелодичней для слуха музыки?»².

Искусство постмодерна, как и живопись Средневековья (в лице И. Босха) производит шокирующий эффект — люди должны опомниться, проснуться от летаргического сна, понять, что мир лежит во зле и зло в нас самих. Думается, именно код Босха помогает писателю послать свой зашифрованный месседж. Ему важно сказать о роли искусства, об ответственности Слова и картины, ответственности художника перед современниками и потомками. Писателю А. Королеву присуще понимание книги как своего рода

¹ Королев А. Интервью о романе «Быть Босхом». URL: <http://anatoliy-korolev.ru/?p=60> (дата обращения: 18.11.2013).

² Там же.

храма, где человек честен, прежде всего, перед самим собой, где он не боится быть «другим», переживать не свою жизнь, не боится быть свободным: «И хотя книгу можно открыть в любом месте и так же в любом месте из нее выйти, существо дела не меняется — и в храме, и в книге ты переживаешь время, в котором тебя почти нет»¹. В этом смысле символичен фрагмент романа: «Свободен! Ура! Ты выбежал от переизбытка чувств из зоны и кинулся в ближайший лесок, и вот улелся спиной на траву-мураву, глядя в облака знойного августа, и всякие маленькие мушки, и разные насекомые оплетают тебя, как древо познания Добра и Зла на левой створке “Сада наслаждений”» (89).

Искусство Босха рассматривается А. Королевым как близкое к идеалу, что заявлено императивом «быть Босхом», вынесенным в название романа. Стратегия Босха — погружение в реальность, усугубление ее абсурда через творчество, тогда как Королев сравнивает себя с Робинзоном, бегущим от реальности. Важно различие предмета творчества: для Босха это современная ему реальность (даже на картинах с библейскими сюжетами он изображает своих современников), Королев же обходит стороной опыт реальности, погружаясь в средневековье. Его герой настаивает на том, что его индивидуальность выше ценностей общества, выше обстоятельств и важнее самой жизни. Он не уступает ни на йоту давлению судьбы и выходит из ада советской зоны именно таким, каким был в начале. Никто в современной литературе не настаивал на ценности своего Я с такой силой вызова. Пропуская через свою душу ужас и отчаяние лейтенанта Королева, читатель, порой узнавая себя в каких-то пороках, обретает очищение и осознание собственной греховности, терпимости ко злу. Однако пройдя вместе с писателем сквозь фантастический ад Босха и реальный ад дисбата, можно научиться ценить свою собственную жизнь и жизнь как таковую.

Роман «Быть Босхом», как и другие тексты А. Королева, ставит философско-эстетические вопросы о соотношении «ужасного» и «прекрасного», о красоте зла и непривлекательности добра, об отношении человека и религии, о муках творчества и призвании художника, о значении текстов культуры, о сущности искусства, его возможностях в познании реальности и воздействии на нее.

¹ Там же

*Ирина Плеханова
(Иркутск)*

Литературоцентризм социальной лирики (В. Емелин, А. Родионов, М. Степанова)

Литературоцентризм, т.е. вера в особое призвание литературы, существует в связке с логоцентризмом и антропоцентризмом — верой в миссию слова и в развитие человечности. То и другое составляет природное назначение поэзии. Призвание реализуется социально, но сама социальность в условиях разобщения остается проблемой — содержательной, коммуникативной, художественной. Отсюда два вопроса: 1) что такое современная социальная лирика? 2) каков характер ее творческой рефлексии? Вместе они складываются в проблему: как участвует прошлый литературный опыт в формировании языка современного поэтического высказывания об актуальной действительности? Материал для решения вопросов — разные типы социальной лирики: игровая публицистика (Всеволод Емелин), балладная новеллистика (Андрей Родионов) и парафольклорная лироэпика (Мария Степанова). Поиск общего в различном даст материал для описания самосознания человека, представляющего современное общество, — это и есть первая социальная миссия лирики.

Социальность лиризма как самоопределение поэзии по отношению к жизни

Социальная лирика — не обязательно гражданская поэзия, ни в традиционно пафосном, ни в коммерциализированном варианте, как суперпроект «Гражданин Поэт». Хотя у каждого из поэтов есть свои прямые высказывания в характерной для них форме. Вс. Емелин с ерническим пафосом отозвался на политические игры февраля 2012 г: «Надевай пугачевский тулупчик, / Вынимай пару верных нунчак, / Выбирай — ты с Кристиной Потупчик / Или все-таки с Ксюшей Собчак? // Выдвигайся сурово и мощно / На последний решительный бой, / Где схлестнется Болотная площадь / С полусырой Поклонной горой» («Реак-

ция Вассермана» 9 февраля 2012)¹. А. Родионов не менее непреклонен и апеллирует к самым высоким авторитетам: «Девушки в масках пели в церковном хоре: / “Богородица, выгони Путина вон!” / У Нади Толоконниковой плакал ребенок, / а Достоевский не велел, чтобы плакал он. / И храм был страшен, как панкмолебен, / а после их увели в тюрьму, / красиво одетых нежных царевен, / под маской слез не видать никому. / И плач был тихий, но вой был жуток, / и лишь далеко, в кирпичном Кремле, / причастный к тайнам, плакал Путин, / на что Федор Михайлович как раз положительно смотрел»². М. Степанова не иронична, но тоже непримирима в инвективах власти: «Зачем вы напоили почву / Противочувствием своим? / Зачем, как донорскую почку, / От нас вы отделили Крым? <...> И над теснинами Урала, / Как тромб, блуждающий в крови, / Плывут Аляска и Курилы, / Не испытывавшие любви» («Зачем вы напоили почву...»)³. Действительно, нелюбовь власти к собственной стране становится проблемой для их сосуществования и существования вообще. Но главная проблема, которую решает социальная лирика, — это отчуждение искусства от реальности.

Ее тема — жизнь людская, увиденная без пафосной заданности, в очевидных и внеэстетичных проявлениях. Но от живописания в прозе ее отличает, разумеется, поэтический акцент. Это встреча поэта с действительностью, участие авторского слова в ее осознании-оформлении, мимесис поэзии тому существованию, которое даже не предполагает участия искусства в естественных процессах, поскольку и искусство устранилось от ответственности. Об этом говорит «Вампирочка с выходом» Вс. Емелина с подзаголовком «Раздумья о добре, зле и последних днях, иницированные просмотром худ. фильмов “Ночной дозор” и “Дневной дозор”». Стихотворение строится как ироническое обыгрывание контраста ужаслика и ужасного — «потрясения» от созерцания «метафизического» боевика и собственного прогноза о реальных угрозах. Мнимый резонанс с ки-

¹ Емелин В. Болотные песни. М., 2012. С. 46. Далее: (Емелин 2012)

² Андрей Родионов в студии «Дождя» // Телеканал «Дождь». URL: http://tvrain.ru/articles/poet_andrey_rodionov_chitaet_stikhi_o_pussy_riot_i_evgenii_royzmane-324890/ (дата обращения: 30.10.2013).

³ Степанова М. Киреевский. Книга стихотворений. СПб., 2012. С. 16. Далее: (Степанова 2012).

нострашилкой усугубляет кошмар: «И откуда мы все пели / Среди чумного пира, / Появился Казус Белли / Светлых и вампиров. // Что жуете рукава / Над слезой ребенка? / Щас накроется Москва / Черною воронкой»¹. Резюме в P.S. — грозная речь поэта-пророка: «Вой техногенных катастроф, / Крах миллиардных инвестиций / Покажутся игрой в “Зарницу”, / Когда всплывет из тьмы веков / Спор темножопых с светлолицыми» (Емелин 2010. С. 341). Социальная интерпретация соотношения сил мрака и света ближе к телу и к делу — и к правде жизни. Поэт у Емелина — камертон нарастающей боли и гнева, смеющаяся злоба дня, неполиткорректное и неличеприятное самосознание социума.

Поэт у А. Родионова погружен в беспросветную обыденность как в естественную среду обитания, и его ирония по поводу несоответствия прозы жизни и поэзии тоньше и элегичнее. В микроновелле «На день поэзии» описано одиночество алкоголика после 8-дневного запоя, его надежда на чудо из ночного магазина («там в маленькой водке таилась бездна»), раздраженные отношения с невнятной девушкой. Персонаж оказался художником в глубоком кризисе, на пределе сил: «на листе фанеры пришилен ватманский лист, / да рисовать нечего, разве что крест // единственный момент радости — именно / что маленькая водка оказалась не маленькой, / а большой и только ополовиненной / и такой мягонькой, Господи, такой мягонькой»². О том, что бутылка «мягонькой», т.е. душевной (в отличие от тщедушной девушки), — это Кастальский ключ, можно говорить с большой натяжкой, хотя катарсис состоялся: существование еще продолжается, сосуд судьбины пуст лишь наполовину. О поэзии как таковой нет ни слова — ни в тексте, ни в подтексте событий, поскольку очередной календарный «праздник» существует параллельно с выхоленной жизнью и никак с ней не соприкасается. Но название «На день поэзии» традиционно поэтично — как отклик на событие (как «Ода на взятие Хотина»). Это ответ на вопрос — какова тема и модус современного лирического высказывания? Тема — бесформенность как бессмысленность, помраченность существования. Модус «бесформен-

¹ Емелин Вc. *Götterdämmerung*: стихи и баллады. М., 2010. С. 334. Далее: (Емелин 2010).

² Родионов А. *Новая драматургия*. М., 2010. С. 107. Далее: (Родионов 2010).

ности»: тягучая «безобразность» — как облик безобразной жизни с неакцентированной символикой (крест на чистом листе), немногословной и многоглагольной вследствие немоты (обиженная девушка «собирала, плакала, обратно легла»), интонация акцентного разговорного стиха — резонанс сопереживания неровному пульсу неутоленной жажды. Социальная лирика Родионова — в данном случае отчужденная, персонажная — это поэзия отточенной бесформенности, мимесис безобразию как образ выживания в проигранной, но длящейся жизни.

Поэзия у М. Степановой не противоречит прозе жизни, обыденности и нищете — она входит в мир для преодоления боли, но не как священнодействие, а как другая, спасительная сторона жизни. Боль есть сознание общей муки, беды, неустроенности жизни. Метафора исцеления предельно снижена, чтобы отождествить миссию с существованием в массе людской и сообразно ее стихийным формам. Так начинается творчество — со сравнения: «Как на Киевском вокзале, / Загружали поезда: / Все узлы перевязали / И музыка повезла»¹. Разыгрывается аллюзия на «Муху-цокотуху», плененная душа жаждет спасения: «В яме сидючи пахучей, / Жду, пока под потолком / Будут люстр глаза паучьи / Наливаться молоком». Исцеление приходит как явление музы, подобной кровососущему спасителю: «И, треща коротким телом, / Выступающим из мглы, / Доктор, врач, противутенор / Тыкать голосом в углы — / Где-то есть от боли грязный, / Намагниченный кружок / Синий, желтый, безобразный /» (Степанова 2010. С. 78). Исцеление буквально: целое — телесное и духовное, поскольку многоточие укулов — знак акупунктуры на «синяке» как средоточии боли, а «противутенор» — не только голосовой регистр комара, но и отказ поэта быть неземным существом, «трагическим тенором эпохи». Детские образы в программном триптихе «Синяк (стихи о р. п.)» знаменуют наивную, но непреклонную надежду на спасение: «Снится ветхий и заветный, / Размещенный вместо масл / В каждой формочке сонетной, / Еле зримый здравый смысл. <...> И пока не околеет, — / Добрый доктор Айболеет / Опыт эволюционный / Ставит в операционной. / Режет, шьет, перемножает, /

¹ Степанова М.М. Стихи и проза в одном томе. М. 2010. С. 78. Далее: (Степанова 2010).

Совершенствует оружие — / И смоковница рождает / Человечье и оруще» (Степанова 2010. С. 79). Так социальная лирика метаморфозами слов превозмогает бесплодность общей жизни.

Сочувственно-коммуникативные модели резонирования лирики с общим болезненным существованием артикулированы поэтами со всей отчетливостью. Все они связывают осознание нераздельности судьбы с образом высказывания — деперсонализацией лирического «я» и обращением к самому демократичному жанру лирики — песне. Так Вс. Емелин буквально запел с горя: он датирует свое рождение как поэта началом 90-х и обуславливает экзистенциальным потрясением от крушения надежд и послевкусием от победы над СССР. Текст, который открывают его сборники, это баллада-плач уличного певца, чья жалоба на измену жены вырастает в метафору предательства самой истории: «Победа пришла, / вся страна кверху дном, / У власти стоят демократы. / А мне же достался похмельный синдром / Да триста целковых в зарплату» («Песня ветерана защиты Белого дома 1991 года») (Емелин 2010. С. 18). А. Родионов связывает отказ поэта от субъективности с поражением человека: «девяностые и нулевые — никакие в смысле лирики времена. Поэтому — подчеркну, те, кого я знаю, и в том числе я сам, проблему “Я” старались обойти по объективным причинам: внутренняя духовная жизнь ушла. Все стало слишком зависеть от внешних обстоятельств. Грубо говоря, все и вся стало зависимым. Страна зависима от нефти. Невероятно выросла зависимость человека от разного рода наркотиков. <...> Но поэт, чувствуя всеобщий тренд, вынужден был в силу таланта либо плыть по течению, отдаваясь его власти, либо опережать его. И, опережая время, убивать последние крохи своего “я”. Искусство стало бесчеловечным. В нулевые мне было гораздо интереснее писать о других людях, истории их жизни. Не о себе. Хотелось искать и ритма вовне. А это и есть зависимость»¹. Поэтическая иллюстрация — стихотворение «Песня»: «Песня знакомая у кассира / Пакет нужен? Карточка есть? / так внезапно поет моя лира / и я забываю, зачем я здесь // ты надо мною как дым повисла / рожденных убивать косяков / все мои самые красивые мысли / казнила как

¹ [Родионов А.]. Чупринин С. Приглашение к дискуссии. Андрей Родионов, Иван Волков, Ирина Роднянская, Алексей Алехин, Бахыт Кенжеев, Алексей Улюкаев, Артем Скворцов, Станислав Львовский, Лев Оборин, Мария Степанова. Стихи без героя? // Знамя. 2012. № 11. С. 198.

майор евсюков» (Родионов 2010. С. 48). Мир стал супермаркетом, где разыгрываются кошмары, а форма стиха почти равна дешевой упаковке, и благодать поэзии — не выше дисконтной карты. Но примечательно: интерес не к себе, а к другому, убогому и угрюмом замкнутому, стал условием новизны поэзии Родионова.

Так и М. Степанова видит в деперсонализации не кризис личности, а императив гуманистической эволюции лирики — как неизбежность самоотречения в пользу слияния с общей жизнью: «Похоже, на нынешнем этапе — а я подозреваю, что поэзия сохраняет себя только так — путем самоуничтожения, отсечения всего, что только что составляло ее неотъемлемую принадлежность, а то и самую суть — смысл лирики, ее новое *дело жизни* состоит в попытке покушения на то, без чего она не может обходиться: на личность поэта. <...> То, что меня интересует сейчас, стоит где-то в пустой зоне между необходимостью автора (проводника, посредника <...>) и потребностью в тексте как в чистой и общей чаше»¹. В стихах выбор деперсонализации обоснован натурфилософски — желанием быть продолжением природы: «*Я так одна. Никто не поднимает / Ни на вершок, ни на еще немножко <...> Перенимала образ огорода / И не гордилась жребием единым: / Задрав копые, скакать за господином — / На рукомышцы-мельницы природы!*» («*Я так одна...*») (Степанова 2010. С. 67–68). Миссия героического самоумаления обусловлена призванием поэзии — поддержать волю жизни к осуществлению: «Между нежить и выжить, между жить и не жить / Есть секретное место, какое / Не умею украсть, не могу заслужить, / Не желаю оставить в покое. <...> Каждый грузчик, любая невеста — / В сфере действия этого места. // Я стою у него часовым на часах. / На незримых руках, на земных небесах, / На кладбище, где вечные роды: / Встречи-проводы новой природы» («Автобусная остановка Israelitischer Friedhof») (Степанова 2010. С. 115).

Во всех трех случаях поэт — посредник, медиатор, сторож брату своему, выразитель витальности и проводник жизненной силы. Женский тип социальной лирики, владея таинством архетипической сопричастности жизни и смерти, акцентирует именно эту

¹ [Степанова М.]. Чупринин С. Приглашение к дискуссии. Андрей Родионов, Иван Волков, Ирина Роднянская, Алексей Алехин, Бахыт Кенжеев, Алексей Улюкаев, Артем Скворцов, Станислав Львовский, Лев Оборин, Мария Степанова. Стихи без героя? // Знамя. 2012. № 11. С. 212. Далее: (Степанова 2012а).

миссию — актуализацию общей воли к жизни, воля осознается как диктат бессмертного знания о должествующем, подлинном, неизбывном: «Исчерпанность и конечность “я” (при объеме задач, которые стоят перед человеком и текстом) представляются мне главной ловушкой, в которой обнаруживает себя лирика, подошедшая к очередной финальной черте — где, чтобы выжить, поэту нужно стать *хором*» (Степанова 2012а. С. 213). Очевидна полемика с утверждением И. Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор»¹. Цель социальной лирики — преодоление трагизма конечности и обреченности.

Итак, общий знаменатель трех поэтических стратегий — потребность стать голосом других, выразителем опыта большего, чем собственный, носителем смыслов и условий здешнего существования. Так мыслится творческое призвание — продолжение жизнестроительной миссии русской поэзии, если понимать эту миссию как умножение содержательных основ существования: «Ответ нынешнего дня — точка необщего, но все-таки согласия, в которой нахожу себя и я, — формулируется примерно так: мы заняты *производством* (или, в другой версии, *приращением*) *смыслов*. Мне больше нравилось бы (очень уязвимое) словосочетание *добыча нового*, но в принятой формуле есть много правды и сколько-то надежды. И потому что “мы смысловики” — т.е. фокус переносится с музыки на кто и что говорит, на дело письма-сообщения, которое только и дает речи поэта нужную настоятельность, интенсивность. И потому что поэзия <...> действительно наращивает объем человеческого знания (другое дело, что это за знание, какого оно рода и можно ли им воспользоваться)»². Формула «приращение смысла», рожденная лингвистами (В.В. Виноградов)³, и любимое выраже-

¹ Бродский И.А. Нобелевская лекция // Бродский И.А. Избранные стихотворения. М., 1994. С. 472. Далее: (Бродский 1994).

² [Степанова М.]. Говорят лауреаты «Знамени» // Знамя. 2012. № 3. С. 156.

³ Орехова Е.Н. Приращение смысла через прецедентные феномены в политической коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 114. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/priraschenie-smysla-cherez-pretседentnye-fenomeny-v-politicheskoy-kommunikatsii-na-materiale-angliyskogo-yazyka> (дата обращения: 10.11.2013).

ние Дм. Кузьмина, культуртрегера и редактора поэтического журнала «Воздух»¹, стала, очевидно, теоретическим жаргоном, обеспечивающим переход интеллектуальной поэзии от деконструкции к поиску некоей безусловности и новизны. Однако сами смыслы и средства остаются предметом полемики.

Вс. Емелин реагирует на теоретизирование болезненно — как на забалтывание и отчуждение содержательности от естественных жизненных оснований: «Поэты послушно сидят, “приращают / смыслов”, / Патронные фабрики заняты производством / макарон. / “Дайте водки два ведра и коромысло!” — / Как сказал знаменитый Андрей Родионов» («Теплый декабрь 2008 года») (Емелин 2010. С. 461). Цитируется ерническое рассуждение А. Родионова о «поэтессах в черных кофтах», подвергаемых всяческому насилию, отчего они «по ночам жалобно воют», но вдруг поменявших цвет одеяний: «И понял я, что жизнь более штука сложная, / Чем я мог даже когда-либо предполагать: / Если поэтессы перестали одеваться в черное — / Что уж теперь говорить, о чем мечтать. // Наверное, теперь нету смысла / Ни в чем, абсолютно ни в чем. / Дайте водки два ведра и коромысло, / Ну а мы уж как-нибудь донесем»². Ирония указывает на источник смысла — он не в перемене литературной моды, не в переоблачении дискурса, а в горьком знании — оно доносит те смыслы, без которых невозможно продолжение самой жизни и, следовательно, поэзии. «Два ведра водки» Емелина и Родионова и «чистая и общая чаша» Степановой — все-таки общающиеся сосуды, поскольку возвращают поэзию к живой воде непосредственности: подлинно здравого смысла, неспекулятивного слова, естественной интонации, суггестивной в силу ее органичности. Но эта непосредственность мобилизует опыт всей русской поэзии.

Вопрос в том, как участвует в жизненно необходимой актуализации смыслов и, по возможности, их умножении русская класси-

¹ «Приращение смыслов» (Школа злословия, Бьенала поэтов и Всеволод Емелин) // Живой журнал. URL: <http://zhdanov-vaniok.livejournal.com/335850.html?thread=904938> (дата обращения: 10.11.2013).

² Родионов А. Портрет с натуры. Екатеринбург, 2005. С. 89–90. Далее: (Родионов 1995).

ческая литература, если диалог с ней ведется не с личных позиций, а от лица имперсонального «я».

Парафольклорный образ рефлексии — литературное слово как сверхсознание

Степень насыщенности имперсональной социальной лирики поэтическими аллюзиями настолько высока, что это указывает на включенность литературного опыта и слова в жизненный опыт и сам образ мышления. Именно установка на социально значимое и надсубъектное высказывание не позволяет отождествить цитатность с игрой в интертекст, т.е. сугубой условностью, вторичностью смысловых отношений. Исходя из особенностей имперсонального лиризма, обращение к авторитетным текстам можно толковать так, как понимал центонность Всеволод Некрасов — как общую память, духовную атмосферу, а творчество как извлечение поэзии из воздуха, как проявление смыслов в пространстве, открытие неизбежности созвучий: «Я помню чудное мгновенье / Невы державное течение // Люблю тебя Петра творенье // Кто написал стихотворенье // Я написал стихотворенье»¹. Пушкинские стихи не присвоены — они живы сами по себе и принадлежат всем, как нынешний фольклор, как сверхсознание, диктующее слова и образы для нового контекста.

С той же неизбежностью являются хрестоматийные строки в остросоциальных стихах Вс. Емелина, но, разумеется, в самой неприличной переогласовке. Такова непосредственная реакция на результаты последних выборов в Думу — строки «4 декабря 2011 года», датированные тем же *4 декабря 2011*: «ЖЖ лежит / ЕдРо ликует / И результаты подтасует. // Я не могу войти в свой блог / Се вид отчества. Лобок» (Емелин 2012. С. 14). В первоисточнике у И. Бродского: «Холуй трясется. Раб хохочет. / Палач свою секиру точит. <...> Старуха чешет мертвый бок. / Се — вид отчества, лубок» («Набросок») (Бродский 1996. С. 224). Комическая растерянность лирического героя перед перверсией выбора вызывает из памяти отчаянное вопрошание О. Мандельштама: «Стою, бумажку мятую дрожа, / Испытывая стыд и липкий ужас. / Читателя, советчика, врача! / Врача-сексопатолога к тому же»

¹ Некрасов Вс. Стихи 1956—1983. Вологда, 2012. С. 139.

(«Эректильная дисфункция» 4 декабря 2011) (Емелин 2012. С. 16). У Мандельштама в январе 1937 г. положение было катастрофическим: «И, спотыкаясь, мертвый воздух ем, / И разлетаются грачи в горячке, // А я за ними ахаю, крича / В какой-то мерзлый деревянный короб: / — Читателя! Советчика! Врача! / На лестнице колючей разговора б!» («Куда мне деться в этом январе...»)¹. Ернический пафос Емелина эксплуатирует фразу, игнорируя ее мученический ореол, — и точно так же смысл любого фольклорного присловья подчинен контексту. В игровой социальной лирике контекст определяет маска лирического «я». Ядовитый комментарий выдается за ламентации поэта-простака, которым все время кто-то и что-то (власть) цинично-бесцеремонно пользуется в своих интересах. Высокая эрудиция имитирует пафос умиления, а игра в простодушие восхищает неожиданными рифмами: «Выбираем президента мы честно, / На ТВ все объективно и смело, / Покрывают всю Россию оркестры, / Как мечтал Иванов Вяч., и фимелы²» («Постпраздники» 5 января 2012)» (Емелин 2012. С. 23). Затертой строчке из Маяковского возвращается убийственная сила, когда она указывает на революционный пыл ораторов: «Выступали отставные политики <...> Выступали музыкальные критики, / Промолчал лишь товарищ маузер» (Емелин 2012. С. 22). Разочарование в вожде достигает трагизма почти маяковской судьбы: «Я себя под Путиным чистил, / В стихах прославлял как мог. / А оказалось, я хипстер / И еще бандерлог» («Думы») (Емелин 2012. С. 24). Микс из цитат и актуальных бранных определений тут же и отрефлексирован: «Для одних я пингвин, / для других бандерлог / (Нашлись буревестник и Каа!)» (Емелин 2012. С. 26). Так стихи выполняют функцию социальной сатиры: демонстрируется культурный потенциал «литературоцентричной» брани — bestiарий имен нарицательных, но признается и коммуникативная эффективность политического жаргона, поэт подхватывает ассоциации и возвращает их, подчеркивая независимость в истолковании названных смыслов.

¹ Мандельштам О.Э. Избранное. Таллин, 1989. С. 293. Далее: (Мандельштам 1989).

² «Страна покрывается оркестрами и фимелами». См.: Иванов Вяч.И. Лик и личины России. М., 1995. С. 154.

Социальная поэзия А. Родионова разрабатывает образ асоциального героя — маргинала, изгоя, обитателя дна. Персонажи изначально существуют вне культуры и политики, поэтому литературные ассоциации в новеллистических текстах редки, но тем более выразительны. Автор настаивает на достоверности описываемых картин, установка на современный фольклор проявляется в том, что тексты-баллады ориентируются на устные рассказы. Такова быличка «В июльскую ночь 1989 года...» об исчезновении обитателей пансионата, построенного на месте сгнувшей в болоте деревни. Причина — расплата за надругательство над русалкой — сначала буквальное, потом — вербальное: панно в столовой рассказывало о местном предании, «и видимо кто-то сказал про эту картину слово, / и словно в третий раз изнасиловали»¹. Знаменательно, что причиной катастрофы оказалось не изображение — несчастную русалку «*словно* в третий раз изнасиловали». Так демонстрирует себя природный логоцентризм национальной культуры — не осознание, но признание действительной природы слова и неминуемой ответственности: «это наша привычка. (У русских это практически / всеобщее) / Связанная с большой добротой и маленькой страшной / тайной / не знать ничего не для того, чтобы жить было проще, / а лишь для того чтобы не сгинуть случайно» (Родионов 2007. С. 81). Автор добавляет к этому комментарий еще и аллюзию на тему оскорбленной вечной женственности: «сейчас зима, под сень веток черных и голых / вглубь мертвого пансионата уводит липовая аллея / еще безутешней под снегом площадка для волейбола / еще неприятней статуя (Пионерка или Психея)» (Родионов 2007. С. 81). Отголосок бунинских «Темных аллей», отсылающих к стихам Н. Огарева («стояла темных лип аллея») с темой предательства любви, умножается на искаженный образ подменной вечной женственности, очевидный для автора и негативно влияющий на подсознание непросвещенного обитателя неблагоприятных здешних мест. Так фольклорная мораль, не исполняемая, но императивная, резонирует с рефлексией культуры.

¹ Родионов А. Игрушки для окраин. М., 2007. С. 80. Далее: (Родионов 2007).

Собственные поэтические ассоциации асоциальных персонажей тоже приоткрывают катастрофическую бездну. Таков смысл уродливой картинки о встрече у «гнилого барака» алкоголичек с таджиками: «покосившегося барака мхом покрытые стены / падал загадочный свет на ночную улочку / так, что одна из шлюх крикнула оглядевшись / а здесь все прямо как про Снегурочку! // глумилась глупая дура над сказкой / какое же злое в словах веселье! / двум снегурочкам из берендеева царства / вышли навстречу четыре Леля» («Здесь я увидел однажды...») (Родионов 2007. С. 74). Случилось все почти как у Островского — чудо развоплонилось: «ручеек в канаве, заасфальтированная тропинка / и зачем мне жалеть эту пьяную дурочку / в грязи у дороги след от ботинка / и все, в общем, и вправду, как про Снегурочку» (Родионов 2007. С. 74). Поэт обычно завершает свои истории резюме, но на сей раз авторская рефлексия констатирует: сказка стала грязной былью.

М. Степанова тоже приветствует спонтанность поэтических рефлексов: «Вот этот способ обращения с поэзией мне больше по душе: стихи могут становиться естественной реакцией, первым ответом на тот или иной раздражитель»¹. Пример — первый сборник парафольклорных «Песен северных южан» (1999), дерзко отсылающий к «Песням западных славян» П. Мериме — А. Пушкина. В нем интересны сами рассказы об ужасных событиях: разыгрывается драма слов в сознании повествователей и живое участие поэзии в работе наивного сознания. В балладе «Муж» свидетель описывает трагедию оскорбленной ревности. Разыгрывается классический примитив — взрыв нечеловеческих страстей: «Ну, он пришел, а там, того, они. <...> Да солнце третьим просится в кровать. / Да пышет — не любовью, не духой, / Не разберешь, пока еще бухой, / Но непременно надо убивать» (Степанова 2010. С. 11). Ситуация усложняется, как сонный кошмар: спящие любовники не убиваются и не реагируют даже на орудие против нечисти. Усложняется и речь, вот описание наготы: «У ней и так особенная стать, / Душечувствительная, как романс...» (Степанова 2010. С. 12). За тютчевской аллюзией следует пушкинская: «Но он ревет,

¹ Нечто неслыханное. Переписка публициста и поэтессы о стихах. А. Тимофеевский и М. Степанова // Известия. 2010. № 121. 6 июля. С. 11.

как витязь¹ под бугром², / И колет, рубит, режет³ серебром» (Степанова 2010. С. 12). Апофеоз чудовищного абсурда — цитата из А. Блока: «Наверное, я что-то пропустил. / Сияло солнце. Расточилась мгла. / Любовники давали храпака» (Степанова 2010. С. 13). Смех и страх — залог коммуникативного успеха, эмоциональной и художественной заразительности текста. В первоисточнике строка «Опять над полем Куликовым / Взошла и расточилась мгла...»⁴ венчала кровавую картину боя и обещала новые испытания, что и произошло с несчастным то ли убийцей давно уже мертвых, то ли жертвой собственного бреда: «Он был вот здесь, и весь он был как воск / Когда тогда приехал перевозк» (Степанова 2010. С. 13). Отсутствие диссонанса между поэтизмами и разговорным контекстом обеспечила равная странность всех слов в рассказе о жутком событии, внутренняя рефлексивность и свежесть инверсированной речи.

Эффект фантазмагорического смешения разговорного и поэтического переводит классику в статус фольклора, «нисхождение» высокого слова и образа в народный обиход, а также плодотворность избранной М. Степановой творческой стратегии — обращение к песенному лиризму как архетипической форме сохранения общезначимых смыслов, в том числе и смысла самого творчества. Такой декларацией завершается цикл «Киреевский», давший название последнему сборнику: «Собираются последние песни, / Бойцы невидимого фронта: / Выходят из окруженья, / По две-три строки бегут из плена, / Являются к месту встречи, / Затравленно озираясь. // Как они зачерствели, / Уже не размочить водою! // Как они одичали, / Не могут сказать по-русски. / Но старыми умелыми руками / Они раздадут патроны, / До света зрячими перстами / они “калашников” перебирают, / Извлекают, охнув, из раны /

¹ Так Руслан вызывает на поединок Черномора: «Уж витязь под горой стоит, / Призывный рог, как буря, воеет» («Руслан и Людмила»). См.: Пушкин А.С. Соч.: в 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 697. Далее: [Пушкин 1986].

² Возможно: «За Изюмским бугром / побурела трава, / был закат не багров, / а багрово-кровав» («За Изюмским бугром»). См.: Соснора В. Возвращение к морю. Лирика. Л., 1989. С. 21.

³ «Швед, русский — колет, рубит, режет» («Полтава»). См.: Пушкин А.С. Соч.: в 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 120.

⁴ Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1967. С. 500.

Глубоко засевшие буквы» («Собираются последние песни...») (Степанова 2012. С. 38). Метафора «старого, но верного оружия» по Маяковскому очевидна не как цитата, а как органично рождающийся образ действенного участия поэзии в борьбе за существование. Их назначение стать насущным хлебом — «Как они зачерствели» — и средством исцеления душевных ран, в том числе и от книжности слишком «глубоко засевших букв». Фольклорно-литературный симбиоз обеспечивает архетипическую живучесть обновленной форме и речитативной метрике стиха, ориентированного на устное звучание.

Определение литературы как сверхсознания основано, во-первых, на присутствии классических строк и образов в оперативной общей памяти, что обеспечивает эвристическую и даже катарсическую коммуникацию. Во-вторых, сами по себе образы, словосочетания, отрывки и даже тексты существуют свободно, вне стилевой или дидактической заданности, они поливалентны и легко контаминируются, образуя калейдоскопические сочетания смыслов. В-третьих, игровая природа поэзии первична по отношению к цели высказывания — индивидуально или объективно значимой, сама перенасыщенность семантики стихов литературным материалом говорит о действенном участии поэзии в создании общенациональной культурной матрицы. Узнаваемость строк обеспечена не столько школьным багажом, сколько их органичностью, неизбежностью. Но диалог со сверхсознанием, в отличие от настоящего фольклора, предполагает рефлекссию.

Литературоцентризм как рефлексия над темой «призвание поэта»

Имперсональность не отменяет самобытность, настолько очевидную, что каждый поэт опознается буквально по первой строке. При этом статус собственно *поэта* приходится постоянно доказывать только Вс. Емелину вследствие яркой брутальности текстов и неполиткорректности литературной позиции. А. Родионов, напротив, активный участник поэтических мероприятий, любимец интеллектуального издательства «Новое литературное обозрение». М. Степанова тоже лауреат молодежной премии «Триумф» и автор, публикующийся в престижных издательствах. Диалог с поэтическими предшественниками и современниками есть самоопре-

деление родства или независимой позиции. А также восприятия определенных текстов как эталонов поэтической выразительности, которые, как стигматы, проступают в собственном стихотворном пространстве. Литературоцентричность в данном случае проявляется как присвоение образа и как общение на современном поэтическом идиолекте. В целом литературоцентризм в поэзии — это логоцентризм, когда логос принадлежит самим поэтам. Это не божественный Логос, а игровой — как игра рефлексов и изменений смыслов.

Литературоцентризм Вс. Емелина ироничен. Это уничтожение паче гордости. Лирический образ поэта-страдальца, продолжив тему маленького человека, появился не сразу, а в 2002 г. — после выхода из литературного небытия к читателю и, соответственно, на арену, в публичное и простреливаемое критикой пространство, где проблема общественного отклика, признания означает не только личный успех, но и статус того вектора социальной поэзии, который он развивает. С этого же времени стихи приобрели полемический литературный акцент — пародийный или перифразистический. Первое автопредставление, судя по наиболее полному сборнику «Götterdämmerung» (2010), еще не поэтическое — это условно биографическая характеристика «Судьба моей жизни. Автобиографическая поэма» (2001). Имя поэтическое — как имя собственное — названо в 2002 г. в самоуничужительном, как обычно, контексте, но сюжет обыгрывает конкретный литературный образец — «Рождественский романс» И. Бродского: «И из какой-то подзаборной щели / В подсвеченной, “Бабаевской” Москве / Зачем Петру работы Церетели / Я пальцем погрозил: “Ужо тебе!” // С тех пор, куда бы я, Емелин бедный, / Своих бы лыж в ночи не наострил, / За мной повсюду навигатор медный / Под парусом с тяжелым плеском плыл» («“Рождественский романс” Из цикла “Времена года”. Зима») (Емелин 2010. С. 151). Покушение на «медного навигатора» смехотворно, как соревнование Церетели с Фальконе. Название отсылает к стихотворению 1962 г. и полемично по отношению к надеждам поэта на новую жизнь, тема «бедного Емелина» — обреченность маленького человека не XIX, а XXI в., «типичного представителя» расхристанного, вымирающего народа. Так перифразированы строки: «и мертвецы стоят в обнимку с особняками» (Бродский 1994. С. 24) — «Они

в обнимку не с особняками, / А с гаражами рядышком стоят» (Емелин 2010. С. 151).

Соотнесение судьбы «бедного Емелина» с судьбой Нобелевского лауреата проводится последовательно в стихотворении с ерническим названием «Римейк» (2004) — парафразе «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980) и, видимо, тоже юбилейном резюме на 45-летие: «И я тоже входил вместо дикого зверя в клетку <...> Забивался в чужие подъезды на ночь, / До тех пор, пока не поставили коды, / И не знаю уж как там Иосиф Алексанч, / А я точно не пил только сухую воду. <...> Что сказать мне о жизни? Что оказалась / короткой, / В ней опущен я был и опидорасен, / Но покуда рот мой глотает водку, / Из него раздаваться будет хрип: / “Не согласен!”» (Емелин 2010. С. 221—222). Смысл снижения метафор Бродского — не ревнивый «разговор с небожителем» (название «Римейк» указывает на вторичность), но демонстрация творческого принципа — «опущения» поэзии до тождества с существованием. Строка «Я входил...» — у Емелина абсолютный лидер по сниженному пародированию: «Да, я входил вместо кошки в ее кювету» («Римейк римейка римейка») (Емелин 2010. С. 244). Прием развивается до полного самоуничтожения — скрещения строчки Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети...» с финалом «Осеннего крика ястреба»: «...Я щемящий испытываю ре-сентимент. / И оттого, что такой я по жизни плачевный / убог, / Что-то по типу Горлума из “Властелина / колец”, / Я так люблю смотреть, как рушатся / небоскребы, / И дети бегут и кричат по-английски: / “пиздец... пиздец...”» (Емелин 2010. С. 244). Понятие «ресентимент» введено Ф. Ницше для характеристики унтерменша, Емелин нашел ему краткий русский эквивалент, описывая зрелище 11.09.11. глазами персонажа из «Записок из подполья». Так поэтический вызов перекрыл самый жестокий образец эпатажа ради игры в демоническое убожество.

Совмещение парафраз и цитат в центоны совершается легко и непринужденно по звуку, ритму и по смыслу. Бродский и Хлебников встречаются в рефлексии времени: «...даже макаронные фабрики заточены / здесь под производство патронов¹. // Вышел

¹ «Даже стулья плетеные держатся здесь / на болтах и на гайках» («Конец прекрасной эпохи»). См.: Бродский 1994. С. 178.

на улицу. Голая черная земля, / Из нее торчат бессмысленные деревья / без листьев. / На дворе декабрь. Температура +10, бя. / Леса лысы. Леса обезлисили¹. // Что же пишут в газете, в разделе “Из зала суда”?² («Теплый декабрь 2008 года») (Емелин 2010. С. 460). Дружеское послание скрещивает строки Я. Смелякова и Н. Гумилева: «Покидая твой сайт, дозвонюсь я тебе, / Родионов, / Когда точно почую — подходит / реальный пиздец. / Постели мне асфальт, занавесь мои / окна неонem, / В изголовье воткни, как иглу, трубу / Северной ТЭЦ³. <...> Я ушел представляться новой императрице, / Она ждет меня с остро отточенной косой»⁴ (Емелин 2010. С. 209—210). Влияние Т. Кибирова, мастера центонных контаминаций, Емелин не отрицает⁵ и даже написал стихотворение «Желание быть демоном. Подражание Т. Кибирову», указывая названием на цель и на «демонизм» классика раннего постмодерна.

Можно было бы предположить, что так указана типологическая общность: если не сам московский концептуализм, то ирония постмодерна. Но модель текста отсылает к «Ламентациям» С. Черного, которые, в свою очередь, перепевают «Дорожные жалобы» Пушкина, общая тема — конфликт мечты и низкой действительности, недоступность идеала, гармонии, свободы. А. Пушкин: «То ли дело быть на месте, / По Мясницкой разъезжать, / О деревне, о невесте / На досуге помышлять! // То ли дело рюмка рома, / Ночью сон, поутру чай; / То ли дело, братцы, дома!.. / Ну, пошел же, по-

¹ «Леса лысы. / Леса обезлосели. Леса обезлисили» (В. Хлебников). Цит. по: Паронимия // Словарь литературных терминов. URL: <http://litterms.ru/p/195> (дата обращения: 01.11.2013).

² «Что же пишут в газетах в разделе “Из зала суда”?» («Конец прекрасной эпохи»). См.: Бродский 1994. С. 179.

³ «...постелите мне степь, / занавесьте мне окна туманом, / в изголовье поставьте / ночную звезду» (Ярослав Смеляков «Если я заболею...») (Смеляков Я. Если я заболею... // Стихи.ру. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Smelyakov/14.htm> (дата обращения: 01.11.2013).

⁴ «Я же с напудренной косой / Шел представляться императрице» (Н. Гумилев «Заблудившийся трамвай») (Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: антология. М., 1993. С. 441. Далее: (Русская поэзия 1993)).

⁵ Куда бы я, Емелин бедный... // Божемный Петербург. URL: <http://bogemniypeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/e/emelinVsevolod.htm> (дата обращения: 01.11.2013).

гоняй!..» (Пушкин 1986. С. 451) — С. Черный: «Хорошо при свете лампы / Книжки милые читать, / Пересматривать эстампы / И по клавишам бренчать. <...> Но подчас, не веря мифам, / Так событий личных ждешь!.. / Заболеть бы, что ли тифом, / Учинить бы, что ль, дебош?» (Русская поэзия 1993. С. 659—660) — Вс. Емелин: «Хорошо быть Прометеем, / Приколоченным к скале / И Дионисом Загреем, / Эвоэ, бля, Эвоэ. <...> Эх, сидел бы лучше дома / Да с канала на канал, / Выпив пару реладорма, / Телевизор бы гонял. // Чтобы сон здоровый, чтобы / Ежедневный вязкий кал. / Хорошо бы, хорошо бы, / Хорошо... Да Бог не дал» (Емелин 2010. С. 234—235). Так Емелин указывает на генетическое родство — принцип жизненной органичности стиха, сформулированный С. Черным: «Я имею смелость думать, что если даже в одном стихотворении сольются юмор и сатира и лирика, то и пусть (в жизни это на каждом шагу)» (Русская поэзия 1993. С. 657).

Особенность органичной позиции Емелина — отречение от трагического образа поэта: трагизм, скорбь, отчаяние неплодотворны, когда настаивают на исключительности своего опыта, сосредоточены на неразрешимости противоречий существования, погружены в себя как в последнюю истину. Смех как витальная энергия шутовства заразителен и обеспечивает насущный минимум жизненной свободы. Смеховое «Желание стать демоном» — ироническое испытание маски героического имморализма и отречение от нее в пользу героического трагикомизма, самоосмеяния, самонизложения: «Пили огненную граппу, / Пили сладостную узу. / Я потом в штаны накакал, / Тяжко бремя Заратустры» (Емелин 2010. С. 234). Отвращение от трагизма и исключительности — при испытании полной меры унижения и поругания — поступок нового Теркина, который не оценен просвещенным сообществом, как и призыв выйти из литературного гетто в жизнь, сформулированный уже открыто и прямо в статье, где, как в стихах, досталось и поэтам, и теоретикам литпроцесса: «Для защиты поэта от черни манифестировались и создавались литературные направления, такие как “актуальная” поэзия и Новый эпос»¹. Смысл отречения от

¹ Емелин Вс. Хватит шакалить, товарищи поэты // Независимая газета. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-04-02/5_poetry.html (дата обращения: 01.11.2013).

трагизма не в игнорировании беспросветности, а в демократизации поэзии и в особом катарсисе — витальной свободе внедискурсивного, интеллектуально-площадного высказывания.

Принцип универсален и работает даже в любовном объяснении: «Была ты всем в моей судьбе¹. / И, старый пес в облезлой шкуре, / Как будто Цезарю, тебе / Я салютую, моритури» («Прочел Уэльбека. Много думал *Любовная лирика*») (Емелин 2010. С. 314). В припадке недетской тоски возникает контаминация Андерсена с Достоевским: «Герда, сестренка, оторвись от теплой печки, / Приезжай скорей за поседевшим братцем / Каем. / А не то он сложит из льдинок слово “вечность”, / И окажется, что это банька с пауками» («Новогоднее депрессивное») (Емелин 2010. С. 303). Политическая сатира играет звуком и знаком, буквализирует пафосную метафору: «Хипстеры сидят в модных барах, / В ХХС сатана хохочет, / А я дышу перегаром, / Словно судьба и почва²» («Чужие» 16 марта 2012) (Емелин 2012. С. 76). В самоаттестации русского поэта смешивается цитата из Маяковского и одесский выговор: «Я ведь русский поэт, этим и интересен, / А не какая-нибудь хуйня. / И если вам надо хороших песен, / Обращайтесь, их есть у меня³» («Открытое письмо мэру Москвы Ю.М. Лужкову по вопросу неприглашения меня (Вс. Емелина) на V Московский международный фестиваль “Биеннале поэтов”») (Емелин 2010. С. 406). Емелин находится в диалоге со всем Серебряным веком, иронически апеллирует к шестидесятникам — к Б. Ахмадулиной («А напоследок я скажу...», где скептически оценивается авангард Г. Айги и А. Драгомощенко) и подзабытому самим классиком стихотворению «Пролог» (1967): «Чую как Вознесенский Кучума» («Реакция Вассермана») (Емелин 2012. С. 46). Современники удостоены едких пародий (Д.А. Пригов) и дружеских посланий, как родной А. Родионов.

¹ Обращение к Христу в стихотворении «Рассвет»: «Ты значил все в моей судьбе». См.: Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 428. Далее: [Пастернак 1990].

² «И тут кончается искусство, / И дышат почва и судьба» («О, знал бы я, что так бывает...»). См.: Пастернак 1990. С. 351.

³ Цитата из фильма «Интервенция» (1968): «Вы просите песен? Их есть у меня!» [Электронный ресурс] // Викицитатник. URL: <http://ru.wikiquote.org/wiki> (дата обращения: 04.11.2013).

Итак, литературоцентризм Вс. Емелина — это преданность поэзии как делу жизни, возвращение ей права говорить правду, т.е. собственного голоса в контексте «дискурсов» и «языковых практик». Грубое искусство правды обусловлено непосредственностью отклика и яркой точностью оценок, обценная лексика называет вещи своими именами, физиология обеспечивает подлинность чувств, поэтизмы высокой классики присвоены по праву поэта.

Литературоцентризм А. Родионова органичен. Он не менее ориентирован на жизнь, но мягче акцентирован и проявляется, когда лирический герой сближается с автобиографическим и ищет поэтический аналог для идентификации. Самоирония позволяет себе любую дерзкую ассоциацию, хотя бы потому, что она просто просится в руки. Такова параллель поэтической миссии, открывшаяся в ходе пьяных подвигов давнего друга: «Он был весь в кровоподтеках, / Но он победил всех! / И тогда, упав на одно колено, / И поднявшись с трудом, / Он произнес: / — Андрей, напиши об этом правду! / ...И тогда я вспомнил, как Анна Ахматова / Стояла в очереди, чтобы / Отдать передачу своему сыну, / В тюремном дворе в Ленинграде. / Какая-то женщина, узнав ее, спросила, / Может ли она все это описать, / И Ахматова сказала: — Могу. / И я тоже сказал, что — ДА! / ...И тогда нечто, похожее на улыбку, тронуло то, / Что когда-то было / Губами / Филиппова» (Родионов 2005. С. 35). Этот пример — еще одно подтверждение перехода литературного текста, оваянного мифом, в фольклорный — эталонный в своей выразительности и провоцирующий на игру.

Но Родионов принадлежит уже поколению новой культурной формации, поэтому в его сознании литературные ассоциации смешиваются с кинематографическими, с космическими, фантасийными, галлюциногенными: «Андалузские волки, пьяные вепри — / В дебрях дубовых, далеко-далеко... <...> Смотри, Достоевский, как я умираю. / В какую рулетку теперь я играю...» (Родионов 2005. С. 132). Русский мальчик отдается уже не духовным, а телесным разрушительным страстям, когда психоаналитическое толкование человека камня на камне не оставило от высоких тайн и романтических ожиданий. Отчужденный лирический персонаж находится под постоянным давлением урбанистической неприглядности, отравлен физиологической откровенностью как жизни, так и культуры, ее истолковывающей: «Вот это жизнь вот это счастье, / вот

это праздник непрерывный, / вот это Снежная королева и ее мальчик, / Кай, который ее символический клитор¹) («Когда непрерывным забором кончает...») (Родионов 2005. С. 26). Романтические идеалы и пафос по Горькому перестали действовать не потому, что выродились в клише, а потому, что исчезла почва — эмоциональная, духовная, языковая: «Правда, есть у такого имиджа / одно очень грустное правило — / в такой жизни нет места подвигу, видишь ли, / но это еще никого не останавливало» (Родионов 2005. С. 27). Самосознание нового поколения ассоциирует себя с совсем иными героями. Так представляется конфликт культур в родном городе: «Каменный гость асфальта / Убивает пожатием рук. / Перед ним его вечный противник — / Голубой Человек-паук» («Битва каменного гостя с человеком-пауком») (Родионов 2005. С. 49). Ассоциация с пушкинским «Каменным гостем» практически стерта отождествлением камня с новой почвой — асфальтом: «Рожденный из трещин асфальта / В районе ВДНХ, / Вскормленный бронзовой женщиной, / У которой серпом кончается рука, / Скульптора Мухиной могучим творением, / Идет человек, / Созданный из асфальта урбанистическим гением» (Родионов 2005. С. 49). Но и он сохраняет готовность к любви и жертве: «Для монстра нет большего счастья, / Чем стать этого города частью» (Родионов 2005. С. 51).

Маска монстра — одна из лирических самоидентификаций, это мышление поверх поэтики, предполагающей антитезы прекрасного и безобразного, ибо каменный гость и человек-паук равно чудовищны. Но хтонический образ уже не облика, а сознания, возвращенного не в средоточии природно-государственного плодородия (что должна была символизировать ВДНХ), а под знаком скопления (так воспринимается женщина с серпом, «бронзовая», а не

¹ Ср.: «Святость девственности и ценность пениса в некоторые эпохи приобретали особенное значение <...> (Можно было бы обратиться и к сказке «Снежная королева», где героиня предпочитает похитить чужого ребенка, но сохранить свою девственность.)». См.: Шувалов А.В., Шувалов С.А. Архетипы в сказочном творчестве Ханса Кристиана Андерсена // Здоровье человека: физические и психические аспекты: сб. науч. тр. Рязань: Ряз. гос. мед. ун-т им. акад. И.П. Павлова, 1999. С. 113–121. URL: http://www.characterology.ru/patographia/artists/item_4092.html (дата обращения: 13.11.2013).

из нержавеющей стали, как в оригинале), мотивирует эстетику обратного как пронзительной искренности. Она не знает запретов и говорит на собственном языке, который складывается в песню. Такова жуткая фантазия из стихотворения «На дне реки Язуы»: «ЭТО ИНОЙ СВЕТ / и иной / здесь / прикол. / И слышно пение тихое, / отвратительное. / Это поют мохнатые суки / С хвостами, как у ротанов, / И с глазами, / Как раковины рапанов» (Родионов 2005. С. 179). Поэт представляет работу своего подсознания, буквализируя образ его темных глубин в хтоническом alter ego: «Мои ночные ужасы и фобии / Под водой поют песни в транспортных переходах, / И поют, наверное, они о самом том же. <...> Пусть любым гуманистом / Смысл этих песен будет отторгнут, / Но и там и здесь мы поем песни. / Это наш мост» («Под океанскими толщами есть что-то...») (Родионов 2005. С. 187–188). Песня предполагает искренность выговаривания себя, именно это — ее главное жанровое определение, а не вытесненная речитативом мелодия. В финале драма раздвоения резюмируется совершенно неожиданной аналогией: «И больше мы ничем не похожи / С этой подводной расой. / Мы далеки друг от друга, / Как поэты лианозовской школы и / Постмодернизм» (Родионов 2005. С. 188).

Ни с эвристическим формотворчеством первых (Вс. Некрасов, И. Холин, Г. Сапфир), ни со смеховой деконструкцией вторых (Дм.А. Пригов, ранний Т. Кибиров) новеллистические песни Родионова ничего общего не имеют. Ироническая концовка указывает на такую степень антиномичности собственного сознания, что никакой другой и более убедительной иллюстрации, как несовместимость духовных установок двух школ, не нашлось. В то же время сравнение помещает отчужденную лирику Родионова в контекст современной поэзии, которая в целом воспринимается саркастически. В стихотворении «как ведущим литературных шоу, конкурсов...» дан обзор знаковых и здравствующих на то время персон, апофеоз наступает, когда задумавший программу «Лучший поэт России есть!» куратор после блужданий по кухням и именам наконец увидел своего героя: «между тринадцатым и четырнадцатым днем / алкоголизации / ночью, когда все спали, а он проснулся, дрожа / увидел — напротив сидит лучший поэт русской нации / и он стал отмахиваться от поэта как от миража // ты хотел меня видеть? ты звал меня, дурень? / вот он я здесь, чего ж не нра-

вится тебе? / глупый куратор убогой литературы / я явился и уже не уйду теперь!»¹. Адское видение² венчает и перечеркивает список из Л. Лосева, А. Вознесенского, А. Кушнера, А. Витухновской, Б. Ахмадулиной, М. Степановой, О. Николаевой, Е. Шварц, Е. Евтушенко. Шарж, тем не менее, настаивает на адекватности облика «лучшего поэта» российской традиции духовной бескомпромиссности, когда поэзия и подлинность безоглядного высказывания — синонимы, юродство и искренность — двуголосое пение души, игра с ужасным до погружения в него — образ существования.

Собственная поэтика Родионова строится на противоречии безобразия мира и непафосного ему сострадания: «И пусть уже пусто, и нет просвета, / Потянулись заборы и гаражи, / Ты продолжаешь вкладывать душу в предметы, / В предметы, у которых нет своей души» («Проезжая мимо помойки...») (Родионов 2005. С. 150). Закономерно, что ассоциации с Маяковским и аллюзии на его строки первенствуют среди откликов на иных поэтов. Дореволюционный Маяковский — лирический прототип Родионова. Его образ, судьба его поэзии стали темой размышлений: в балладе «Бывает так: под кофтой-сеточкой...» — о миссии поэта, в балладе «в июне очень дождливое началось лето...» — о превратности поэтических жизнестроительных утопий. Рассуждение о личности поэта сразу начинается с главной проблемы — у певца революционного насилия нежное «сердце поэтино»³ (Родионов 2010. С. 45). Противоречие в первых строках решается в пользу сердца, несмотря на иронические ассоциации: «Бывает так: под кофтой-сеточкой / как бумага из-под строчек просвечивают сиськи, / белую грудь революции северной / еле прикрывают расстрельные списки» (Родионов 2010. С. 45). Поэт урбанистической нежности XXI в. («Теперь, когда нежность над городом так ощутима...») (Родионов 2008. С. 5)) защищает поэта в желтой кофте-сеточке — изъязвленной, мнимой броне грубияна-главаря.

¹ Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. М., 2008. С. 25. Далее: (Родионов 2008).

² Возможно, это «портрет» Вс. Емелина, которому А. Родионов посвятил стихотворение «Нарядившись хулиганом, / Я хожу по кабакам. / Пристаю там к полупьяным / Одиноким мужикам» (Родионов 2005. С. 182).

³ «Все вы на бабочку поэтино сердца / взгромоздились, грязные, в калошах и без калош» (В. Маяковский «Нате!»). См.: Русская поэзия 1993. С. 562.

Баллада строится на апелляции к собственному слову поэта — автобиографии «Я сам» и расшифровке строчек и образов. Трагический масштаб поэта революции измеряется открытиями детства и типологическим родством с западной рок-поэзией конца XX в. (что значимо для Родионова как певца рок-группы «Окраина»). Противоречие Маяковского — конфликт Солнечного (в детстве «сердце заходится / от непонятого солнечного блаженства» (Родионов 2010. С. 46)) и Света-социума: «приучавшиеся к Свету (Свет помог им своей подлостью) / сожгли в себе это божественное отчество¹ — / Солнечный — Солнечный полностью» (Родионов 2010. С. 46). Голос солнечного поэта — «голос человека², но человека не нового — / а очень древний, постоянно забываемый, прорвавшийся / вопль³» (Родионов 2010. С. 46). Крик боли — о вечном антропологическом несоответствии духовной жажды и социального потенциала творчества, об обреченности человеческого как страдающего, ищущего любви. Это крик самой природы — и потому он не артикулируется, как это было у Маяковского: «Людям страшно — у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик» («А все-таки») (Русская поэзия 1993. С. 564). Он выражен рефлексам боли: «как спрашивал Джим Моррисон об этом вопле — / Где же праздник, который нам обещали? / Почему все куда-то уходит? — говорила Джей Джоплин, / озадаченная происходящими в двадцатом веке вещами» (Родионов 2010. С. 46). Очередное поражение утопии любви и справедливости приобрело масштаб уже не творческой, а социальной катастрофы: «Третья революция, революция Духа⁴, / между белыми и красными кровавое ралли, / все кончилось одной поэзией, звуком для уха, / соединенного с желудком — и дальше / с чем-то историческим, анальным. Просрали» (Родионов 2010. С. 47). Смерть поэта трактуется не как самоубийство, а как замалчивание его боли: «а Маяковскому

¹ «Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай!» (В. Маяковский «Я» 4. «Несколько слов обо мне самом») (Русская поэзия 1993. С. 562).

² Поэма В. Маяковского «Человек» (1917).

³ «Нате!», «Послушайте!», «четыре крика четырех частей» поэмы «Облако в штанах».

⁴ «Да здравствует третья Революция, Революция Духа!» (Бурлюк Д., Каменский В., Маяковский В. «Манифест Летучей Федерации Футуристов» 1918) // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 628.

зажали рот и тихонько задушили» (Родионов 2010. С. 47). Судьба Маяковского видится как трагедия несостоявшегося, заболтанного, преданного самыми любимыми, близкими людьми мессии.

Наследники выродились, и в их сознании искажаются поэтические смыслы. Когда лучезарное слово Маяковского сравнивается с нынешним контекстом, оказывается, что оно все еще присутствует в сознании как действенная, но превратная сила. Об этом рассказывает баллада «в июне очень дождливое началось лето...», герой которой жил «недалеко от Акулово, неподалеку от тех мест, о которых Маяковский / написал “Вот лозунг мой и солнца!”» (Родионов 2010. С. 40). Герой болен метаморфозой пространства, слов и людей: «люди там жили страшно худые, как насекомые, / а комары напротив — были как страшно худые дети, / учившие в маленькой школе по соседству стихи / Маяковского / “Светить и никаких гвоздей!” / почему Маяковский / повсюду упоминает гвозди эти? // или еще помните: “гвозди бы делать из этих людей!”» (Родионов 2010. С. 40). Смещение со строчками из «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова стилистически вполне органично, сила слов такова, что метафора превратилась в жизнь, но не так, как того хотели поэты, представлявшие образ железного человека как знак стойкости и непреклонности воли, а метафорически превратно — люди-гвозди стали комарами. Баллада тоже превратилась в притчу о связи поэзии и действительности, о последствиях лого- и литературоцентризма.

Сюжет третьей баллады «женское пульсирует нежное, чувствуй...» смешивает мистику слов с абсурдом литературщины. Герои пользуются поэтическими словами и образами по своему усмотрению, но с неожиданным продолжением. Так задумавший самоубийство не верит в спасение любовью: «женское пульсирует нежное, чувствуй / в ее теле добром мягком¹ / так говорил он зловещим утром / полный черным ядом, смертельным ядом» (Родионов 2010. С. 112). История разворачивается как наркотический бред в кинотеатре, захватывающий героя и его подругу в фантазматическое смещение «Бани» и «Мастера и Маргариты». «Нежное женское» неожиданно для самоубийцы настраивается на резонанс

¹ «Ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое, / в женское» (В. Маяковский «Облако в штанах»). См.: Маяковский В. Избранные произведения. М.; Л., 1963. Т. 1. С. 153.

с ним — и попадает в пространство надежд на коммунистическую утопию всеобщей лучезарной любви, на которую так надеялся Маяковский: «начало ее переть очень сильно / и водку еще она пьет — как в романе “Елтышевы” Романа / Сенчина / вдруг видит перед собою группу рабочих в блузах синих / и те рабочие кричат: фосфорическая женщина! / фосфорическая женщина!» (Родионов 2010. С. 112). Залетевшая в ауре мерцающего сознания в наивные 20-е годы, она сначала изумлена: «какой позитив! думает моя милая, а вслух — / я посланец института всего прикольного» (Родионов 2010. С. 113) — и быстро справляется с селекцией кандидатов, достойных будущего. Она летит спасать самоубийцу, попадая в его бред, в котором тот уже расстрелян, но жив и, как советский зомби, обрекает, в духе времени, спасительницу на уничтожение. Но преданность возлюбившей по-прежнему не знает сомнений: «я выбрала лучами белыми сожжение / ночью, когда звезды будут падать / какой, любимый, прекрасный тебе откроется вид / твоей душе с ее черным ядом, смертельным ядом / станет приятнее оттого, что разум победит» (Родионов 2010. С. 113–114). Самоотверженная любовь разыгрывается по иронико-романтическому канону: если звезды зажигаются или гаснут, значит, это кому-нибудь нужно. В балладе любовь, разумеется, побеждает смерть, хотя смерть остается в силе, поскольку сам герой измениться не может. Зато формула вечно спасающей женственности, подхваченная Маяковским от символистов и доведенная до гротеска, работает во все времена и во всех обстоятельствах.

Суть — в спасительной миссии поэзии, какой бы эстетически травмирующей она ни была. Поэтому сумрачно-ернический А. Родионов не стесняется самой высокой ассоциации — классики мифа: «кто-то андрей или орфей / готовился спуститься в аид / чтобы найти в царстве теней / допустим эвридику — душа, блин, горит» («это неторное пространство страха...») (Родионов 2007. С. 94). Аид с его асфоделевыми лугами — хтонический, рокочущий мегаполис: «и надо было тогда запеть / но петь было страшно, петь было нельзя / следили за ним сто тысяч успеть / змеею из фар по тверской скользья» (Родионов 2007. С. 95). Так трактуется классический эпизод с оглянувшимся певцом — его слабость от недостатка веры в себя и в призвание. На сей раз Эвридика сама подсказывает условия спасения — это погружение поэта в ад: «ты сделай так чтобы я

могла / с тобою поговорить сама / войди во все окна во все зеркала / во все машины во все дома» (Родионов 2007. С. 95). Призвание поэта-спасителя — требование российской традиции, несоответствие которой переживается как предательство: «нужен Пушкин, но тут Пушкина нет, / Пушкин с его в воздух выстрелом / в мае / все еще может замерзнуть, если упасть в снег / все еще можно влюбиться, бессмысленно, бессмысленно» («Новая драматургия») (Родионов 2010. С. 63). Спасение — в пониживании жизни присутствием поэта, его слова освещают мир и открывают новые горизонты тем, «кто снова стал ничем¹» («Забор») (Родионов 2007. С. 7).

Присутствие Пушкина сказывается в характеристиках персонажей, с литературой никак не связанных. Случайно встреченная девушка стала героиней стихов, но «ее взяли в связи со смертью хозяина магазина / (показали репродукцию “Юдифь и Олоферн”) / и один мой товарищ сказал — с Ярославки дивчина, / а другой, что она похожа на Анну Керн» («Из железных дверей магазина “Хороший”...») (Родионов 2007. С. 39). Так обыгрывается известная нелицеприятная пушкинская характеристика той, за кем закреплен статус адресата «Я помню чудное мгновенье...». Тип романтического героя, оказывается, до сих пор существует в жестокой обыденности — как тот, кто «так и не сознался в преступлении чужом // было в нем что-то, чем Пушкин наделил образ Ленского / возвышенная упертость» («Раз в месяц он дрался или его били...») (Родионов 2007. С. 15). Пушкинские ассоциации работают, когда лирик снимает маску отчуждения и отдается воспоминаниям детства, рефлексии природы: «Яуза ты моя черная речка <...> Маленький человечек на мостике / Евгений Онегин в смешной куртке <...> Яуза — необходимое черное дополнение / К замечательному в общем-то литпроцессу» («И вот я вернулся назад...») (Родионов 2007. С. 68). Поскольку Яуза стала и символом темных импульсов подсознания поэта («Подводные / Жители / Яузы / НЕ УМЕРЛИ» ...)» (Родионов 2005. С. 180)), эпитет «черная речка» приобретает смысл не только трагической историко-литературной ассоциации, но и лирической исповеди. В этих строках скрещиваются пушкинско-

¹ «Кто был ничем, тот станет всем!» («Интернационал») // Музей русских гимнов. URL: <http://www.hymn.ru/internationale.html> (дата обращения: 14.11.2013).

маяковские ассоциации — маленький Евгений Онегин и человек на мосту из «Про это», искупитель любви: «ведь не услышит черная Яуза / Песню твою в такую метель // Подумают — может он закаляется / Может это флешбэк и сцена из фильма / Жуткая метель над незамерзшей Яузой / Человек упал с моста — всплеск воды чернильной» (Родионов 2007. С. 69). Эпитет «чернильный» позволяет трактовать Яузу как Иппокрену — источник письма, материю вдохновения, стояние на мосту — как творчество-сострадание, миссию посредника и искупителя убийственного безобразия мира, ибо изживание разрушительного происходит сначала внутри себя.

Для А. Родионова поэзия — трагическое и мистическое действо, каковым остается и сотворение, и чтение стихов, даже сугубо иронических. Назначение поэта — поддержание гуманистической традиции, когда поэзия выполняет роль обмирщенной религии — сама и милосердие, и таинство, и радость, и самопознание, и катарсис, и диалог с неизменно присутствующими смыслами. Слово поэта оказывается неуничтожимым, неистребимым, даже в уродливом контексте. Литература в творчестве А. Родионова продолжила движение в сторону жизни ради максимально возможного отождествления с ее естественными формами и духовного наполнения физиологии существования в сопротивлении катастрофе.

Литературоцентризм М. Степановой условно стихийен, как сами стихи. Лирика социальна и интровертна, художественная программа глубоко осмыслена, приемы теоретически обоснованы, простодушие балладного повествования и песенного лиризма разыграно в соответствии с жанровым канонами — и в чрезвычайно сложной форме. Насыщенность смысловой игры, в том числе литературной, призвана разогнать энергию лирического самосознания до выхода из собственной органики и ограниченности и развернуть его до хорового многоголосия. В хор включаются голоса русской поэзии. Имперсональность остается средством выйти за пределы «я», преследуя свои насущные интересы. Теоретические рассуждения признают мнимость самоотрешения: «Какие бы задачи ни решал поэт на поверхности собственного письма <...> в главном он все равно обречен на себя. Как вокруг взрывной воронки, все его силы стянуты к границам огромной проблемы, с которой он пытается иметь дело (ответом на которую, собственно, является все, что он делает) — собраны воедино, как намотанная на

кулак ткань. Перед ее лицом собственный голос имеет не больше и не меньше прав, чем голоса соседей, заместителей, свидетелей, живых или кажущихся живыми. <...> В некотором смысле поэты этого типа есть *то, что их ест*: боль, масштаб превышает их когнитивные возможности — до такой степени, что, оставаясь только собой, себе не поможешь» (Степанова 2012а. С. 214). Очевидно, смысл игры в имперсональность — организация некоего духовного поля как действия, которое актуализирует общую память и целительную энергию уже выговоренных поэтических строк и слов. Боль М. Степановой — пограничность со смертью личного и общего существования, вроде бы здешнего, но не уверенного в своей подлинности. Такова тема последнего сборника «Киреевский» — близость смерти и охранительная сила стиха.

Архетипический образ общей судьбы — поезд, поэт — бродячий певец, его миссия — пробуждение сознания, убаюканного внешне благополучным движением: «Едет поезд по целой России...<...> По его населенным вагонам, / Как спасенные души в раю, / Я хожу в одеяле казенном / И взволнованно песни пою. <...> Голым горлом под женские ахи / И негромкий убористый мат / Я пою про дорожные маки / И что гибнет батяня-комбат. // Тонкий голос, как острое шило, / Протыкает вагонный уют, / И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре бьют» («Едет поезд по целой России...») (Степанова 2012. С. 15). Действительно, современное обыденное сознание погружено в актуальность настоящего времени и защищается от темы смертности, поскольку утратило эпическое и религиозное к ней отношение. Тема смертности — предмет интеллектуальной рефлексии таких поэтов, как И. Анненский, или метафизических опытов И. Бродского. М. Степанова как поэт берется скрестить народное с интеллектуальным: «И не пою я: “Купите папиросы”, / И не веду азартную игру, / А я решаю неотложные вопросы / В расчете, что сегодня не умру. <...> А то, что я немного не готовый, / Изглядится за первые часы» («И не пою я...») (Степанова 2012. С. 21). Явление себя в облике «немного не готового» певца — отождествление лирического «я» с миссией поэта как антропологического существа, говорящего за всех и за всех решающего тайну преодоления границы между живыми и мертвыми.

Наглядный пример соединения в сознании фольклорного, религиозного и интеллектуального опыта переживания смертожиз-

ни — стихотворение из цикла «Подземный патефон» «Ох, лучина, моя лучина...». «Подземный патефон» — это пение умерших, чья любовь бессмертна и требует выговаривания: «Под дубовую крышкой светло¹ / От едва выносимой любви» («Подойди, не гляди, подойди...») (Степанова 2012. С. 41). Обращение к «Лучинушке» меняет акцент в любовной теме, превращая изначальный сюжет ожидания милого² в семейно-бытовой лирике во встречу с гостем из иного мира. Именно ему принадлежат слова, смешивающие песню с молитвой: «Ох, лучина, моя лучина, / Ты сгорать без сожаленья / Не научила. // Свете тихий нездешней славы³, / Вы на этом свете правы, / А мы неправы» (Степанова 2012. С. 43). В фольклоре мотив встречи с покойным возлюбленным однозначно опасен, и поэт указывает на эту «неправоту», защищая ее переакцентированными словами православной вечерни. Игра смыслов — ипостаси священного: жар любовного чувства (лучина) и сияние божественного Логоса⁴. Так обусловлена метаморфоза пре-

¹ «Я хочу, чтоб услышала ты, / Как тоскует мой голос живой. <...> Мне в холодной землянке тепло / От моей негасимой любви» (А. Сурков «В землянке», 1942). См.: Сурков А. В землянке // Советские песни. Советский человек. Советская песня вчера и сегодня. URL: <http://www.norma40.ru/chd/v-zemlyanke.htm> (дата обращения: 11.11.2013).

² «Лучина, лучинушка березовая! / Ах, что ж ты, лучинушка, не ясно горишь, / Не ясно горишь, не вспыхиваешь? <...> Аль тебя, лучинушка, свекровь подлила? <...> А мне молодешеньке всю ночьку не спать, / Постелюшку стлать, мила дружка ждать». См.: Лучинушка // Webkind.ru. URL: http://webkind.ru/text/50399753_928324298p901596072_text_pesni_luchinushka-1908-russkaya-parodnaya-pesnya.html (дата обращения: 04.11.2013).

³ К истории гимна *Свете Тихий* // LiveInternet. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/isolopheu/post104951345/> (дата обращения: 04.11.2013).

⁴ «Христиане, воссылая благодарность Богу Истинному, при наступлении вечернего света (т.е. времени, когда возжигали светильники) воспевали: $\Phi\acute{\omega}\varsigma \acute{\iota}\lambda\alpha\rho\acute{\upsilon}\nu$ к. т. λ., возводя таким образом свою мысль от света естественного (светильничного), который освещает ночную тьму, к Свету духовному, Свету Божественному — Сыну Божию, воплотившемуся Логосу — Христу Спасителю. Свету, просветившему нас благодатию божественной, Свету просветившему тьму языческую. Этим и объясняется христологический, по преимуществу, контекст гимна Свете тихий» (Там же).

вращения речи inferнального вестника в поэтические строки: «Войду неслышно, / Войду невидно, / Как злое слово. / Взойду на женскую половину / С первого зова. // И просыплюсь / Серою пылью по ткани белой, / И никогда тебя уж не покину, / Что ты ни делай» (Степанова 2012. С. 43). Фольклорный призрак действительно должен рассыпаться прахом от слов молитвы, однако «серая пыль» не только пепел лучины, но и письмо по «ткани белой». Как сказано у Бродского: «Так родится эклога. Взамен светила / загорается лампа: кириллица, грешным делом, / разбредаясь по прописям вкривь ли, вкось ли, / знает больше, чем та сивилла, / о грядущем. О том, как чернеть на белом, / покуда белое есть, и после» («Эклога 4-я (зимняя)») (Бродский 1994. С. 366). Превращение «злого слова» в текст, побеждающий время, совершается по воле поэта.

Аллюзия на И. Бродского не случайна и важна как органическое самопроявление стиха в нестиховом контексте. Поэт открывал одно из последних посвящений своей мучительной любви обращением: «Дорогая, я вышел из дому поздно вечером / подышать свежим воздухом, веющим с океана» (Бродский 1994. С. 431). Баллада о встрече с русалкой также начинается со слов участника экспедиции на край земли: «Дорогая, я вышел из дому поздно вечером» («Рыба») (Степанова 2010. С. 39). Когда поэт Мария Степанова пытается вжиться в образ капитана баскетбольной команды Марии Степановой, тезки и потому уже двойника, перефразируются уже хрестоматийные строки, чтобы передать радость от успешного пролета-прорыва к кольцу: «И тогда ты кричишь. По-английски: зима, зима! / Приближается звук¹. И на склоны холма, холма, / На немой океан, на квадраты пустынь и веток / Осыпается порох и прах безымянных клеток²» («Мария Степанова, сборная России») (Степанова 2010. С. 120). Так точный удар мяча входит в резонанс с безусловностью поэтических строк и

¹ «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку, / Молодеет душа» (А. Блок «Приближается звук...»). См.: Блок 1967. С. 507.

² «Мы слышим: что-то сверху звенит <...> И на мгновенье / вновь различаешь кружки, глазки <...> бывший привольный узор пера, / карту, ставшую горстью юрких / хлопьев, летящих на склон холма. / И, ловя их пальцами, детвора / выбегает на улицу в пестрых куртках / и кричит по-английски: “Зима, зима!”» («Осенний крик ястреба»). См.: Бродский 1994. С. 328.

производит то же потрясение в мироздании, что звук и слово. Теме посмертного превращения Бродского в стихи посвящен диптих «3 июля 2004» о посещении кладбища, в котором легко узнается о-в Сан-Микеле. Смысл встречи — осознание преемственности и необходимости писать заново после того, кто познается «едва ли по одной строке, / И в каждой строчке больше цифр, чем литер, / Тем более — чем литер языка, / Что мне темнеет, влажный как доска, / Какую вытер» (Степанова 2010. С. 72).

Особенность Степановой — все-таки метафизика любви, а не отчуждения. Любовь, а не мысль, как у Бродского, объединяют все сферы и все этажи этого мира. Так рассказ об Алексее, человеке Божии, непринужденно соединяется с восточной сказкой в сюжете, доказывающем, что нет ни эллина, ни иудея, ни гастарбайтера — все люди, все человеки: « — Ах, мама, что у нас за дворник / Живет в подвальном этаже? <...> — Ах, дочка, мы с тобой не знали, / Что наш пропавший Алексей / Живет в нетопленном подвале, / Полузабытый от людей. <...> А что желтее апельсина, / Его нерусские черты, / Так это тоже объяснимо: / И мы с тобой давно не те. // Мы устарели, как трамваи, / Мы дотянулись до седин. / А он, как лампа восковая, / В подвале светится один» (« — Ах, мама, что у нас за дворник...») (Степанова 2012. С. 13—14). Лампа Аладдина и восковая свеча — метаморфозы чудесного света в виде ореола или нимба, эту связь открывает поэт — если не медиум, то медиатор.

Соответственно, для лирической самоаттестации избран образ белки — классического мифологического медиатора¹, снующего по мировому дереву: «Высоко, / По раскачивающемуся дереву, / Ходящему навесу, / Прямоком / Во весь его широкоствольный скрип — / Туда, где ветер да я², поднимается молодая белка, / Кистеперая, нагретая рыжим ворсом, / Туго-натуго натянутая на собственный бег» («(белка)») (Степанова 2012. С. 59). Поэтическая ассоциация отрефлексирована, архетипический ореол образа подчеркнуто архаичен, акцентирован праисторический синкретизм: поэт подобен летучей белке и глубоководной кистеперой

¹ Мелетинский Е.М. Игдрасиль // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 478.

² В поднебесную сферу свободы и поэзии: «Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..». См.: Пушкин 1985. С. 288.

рыбе латимерии, кисть его руки переходит в перо и в письмо. Так он связует живых и мертвых поэтическим словом, более древним, чем христианское милосердие: «“Кирие елейсон”¹ белки не говорят. / Стволы говорят, вода не молчит, воздух не неподвижен. / Но белка, / Мой братший брат, / Моя сестра, гимназистка с лицом, как трюфель, / Она и есть помилование и милость, / Весть о милости, / И елей, и сон: / Отмена тяжести, усмирение приговора, / И быстрым промельком скороговорка жизни» (Степанова 2012. С. 59). Знаменательно чудесное отождествление русского перевода-переогласовки «помилования» в «елей и сон» — в миропомазание, прозрение и в «скороговорку жизни».

Поскольку смысл творчества — просветление мира, то в нем участвует не только знание, но и чудо: «Наша склонность рассматривать стихи как вид полезной деятельности, свидетельство, научный эксперимент — как рычаг, помогающий сделать мир лучше, — естественна и, кажется, морально обоснованна. / Но что, если реальный смысл поэтического делания — в другом: не описать новое, а дать ему возможность произойти? <...> акт поэзии не называет безымянную звезду, а вызывает ее: чиркает собой как спичкой, вот и зажглось. И результатом, побочным, этого акта становится новый язык: язычок огня, ощупывающий контуры нового»². Таким «язычком огня» можно представить «нагретую рыжим ворсом» белку, тем более что орешки, которые она грызет, не простые: «Что же делать с новоявленным знанием, / Не этим, любим, еще, как орех, нетвердым? / А незнание, к чему его применить, / Разве брызнуть, как водой изо рта, / На сморщенную ткань прирученной жизни, / Задравшей от страха складки, / Пока по ней прокладывают пути, / И дышит жар, и железо берет свое. <...> И, как белка, бежишь безоружным живым голышом» (Степанова

¹ *Kyrie eleison, Κύριε ἐλεῖσον/ἐλέϊσον* (от греч. Κύριε ἐλέησον, *Господи, помилуй*) — молитвенное призывание, часто используемое в молитвословии и богослужении (как песнопение) в христианских церквях. Восходит к молитве иерихонских слепцов, зафиксированных в Новом Завете: «ἐλέησον ἡμῶς, Κύριε» (Помилуй нас, Господи — Мф.20:30–31). См.: *Kyrie eleison* // Википедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Kyrie_eleison (дата обращения: 30.10.2013).

² [Степанова М.]. Говорят лауреаты «Знамени» // *Знамя*. 2012. № 3. С. 156.

2012. С. 60). Очевидно, поэтический процесс — это восхождение сознания в иные высоты, чтобы вернуться с животворным опытом на землю, если белка снует вверх и вниз.

Лирическая расшифровка поэтической метаморфозы совпадает с прямым высказыванием, подчеркивающим общезначимую миссию поэзии: «Но если считать, что стихи — предприятие по добыче некоего экстремального (или хотя бы специального, не легко и не всем дающегося) опыта и их задача — подтолкнуть читателя, вывести его из себя (куда-то во *вне себя*), поэт оказывается чем-то вроде посредника, личность которого нуждается в идентификации и проверке» (Степанова 2012а. С. 211). Миссия поэта у Степановой, видимо, та же, что и у Бродского, — хождение в иной мир и возвращение¹, но в женской версии — ради оплодотворения здешнего существования. Так появляется метафора слова-желудя: «Очень важные, / Рожденные для ладони. // Для катания в кулаке, для житья в кармане / (*в темном в тесном в теплом?*) / В чьем-то ласковом ли, пожатье. // Вы не для роста, не для прямостоянья, / Не для того чтобы, землю смяв, как бумагу, / От корня и до макушки гудеть, / Как разбуженный улей. <...> Вы для другого дела. // Белка завозится, ветер пройдетя. / Бух! / Один за другим, другой за четвертым, / Как умеют, падают они на дорогу / И лежат, как могут» («*как могут*») (Степанова 2012. С. 62). Это стихотворение завершает книгу «Киреевский» о переживании смертности здешнего существования и о спасении его любовью. Слова-желуди, собранные и рассеянные белкой-поэтом в стихах, должны дать семя жизни. Название «*как могут*», предельно микшированное по облику, как и «*белка*», означает, что стихи живут сами по себе, не претендуя на сакральный или профетический статус, но преодолевают немоту и тесноту.

Социальность стихов М. Степановой менее очевидна, чем у Вс. Емелина или А. Родионова. Но она единственная откликнулась на гражданскую мини-войну октября 1993 г., которую

¹ «Вертумн», я шепчу, прижимаясь к коричневой половице / мокрой шею. «Вертумн, вернись» («Вертумн») (Бродский 1994. С. 460). Образ Вертумна, римского божества перемен, олицетворившего у Бродского переход в иной мир, упомянут Степановой, в стихотворении, где она оспаривает посмертный статус поэта как «Союзника вертумна и приапа» («Врачи, актеры, молодые вдовы...») (Степанова 2012. С. 71).

увидела в 21 год. Текст скрыт в цикле «Тир в парке Сокольники», который входит в сборник «Физиология и малая история» (2004). Трагедия не форсируется, показано крушение детски-простодушного восприятия мира и жуткий страх за близких, высказанный как перепев бойкой песенки времен гражданской войны почти 100-летней давности: «Я все скажу за карусельна коника. / За музыку из Приключений Электроника¹. / За каждый танковый бабах, / Блуждающий в столбах <...> И мама, мама, что мы будем делать² / С единственной оставшейся сестрой, / Когда уже не восемь и не девять, / А она не вернулась домой» («Ты помнишь — в нашей будке сонной...») (Степанова 2010. С. 99). Лирическая героиня — поэт, которая и себя чувствует «Большой мишенью во мишенях» («Ракета полетает по орбите...») (Степанова 2010. С. 98). Итог стихотворения — контаминация аллюзии на кровавый эпос древности с вечной тайной Руси, которая сама не знает, куда несется: «Я список кораблей³ перевела на морзе. // А в морге поцелуй — как Русь и на морозе⁴: / Не в губы — в лоб и нос» (Степанова 2010. С. 100). Мандельштамовское сокращение «Илиады» сжато до слова «морзе», которое читается и как предельная краткость «SOS», и как слово *de mortus* — слово о мертвых, а хлебниковский возглас любви горестно вывернут наизнанку. Так хрестоматийные строки встречаются в сознании поэта, давая ключ к пониманию новой истории, связывая времена и оценивая настоящее в его подспудных тенденциях — в общем влечении к Танатосу.

¹ «Крылатые качели», радостно-элегическая музыка Е. Крылатова, стихи Ю. Энтина: «Детство кончится когда-то, / Ведь оно не навсегда» (Крылатые качели // Romance.ru. URL: <http://romance.ru/cgi-bin/index.cgi?page=d-6-4-13&item=383> (дата обращения: 11.11.2013).

² «Одесситка», песня из к/ф «Котовский», популярная в кабаках в начале XX в. // Webkind.ru. URL: http://webkind.ru/text/2562278_93539094p87926784_text_pesni_mama-mama-chto-my-budem-delat.html (дата обращения: 11.11.2013).

³ «Я список кораблей прочел до середины» (О. Мандельштам «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...») (Мандельштам 1989. С. 80).

⁴ «Русь, ты вся поцелуй на морозе! / Синеют ночные дорожи. / Синею молнией слиты уста, / Синеют вместе тот и та. <...> А ночь блестит умно и черно». См.: Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 165.

Откликом на современную поэзию, как можно предположить, стала «опера» «Ифигения в Авлиде», последняя из «Четырех опер», помещенных в сборнике «Киреевский» в «Добавлении». «Добавление» вместе с «Двумя стихотворениями» («*белка*») и («*как могут*») составляет коду степановскому песеннику начала XXI в. и потому заслуживает особого внимания. Единственное отношение названия «Ифигения в Авлиде» к опере Глюка на тему Троянской войны в том, что оно указывает на готовность поэта стать жертвой в очередном и странном противостоянии: «Действие продолжается у воды, / Война не на жизнь, траншеи, мечи, кирасы, / Левый берег войны занимают жида, / На правом стеной стоят пидорасы» (Степанова 2012. С. 57). Очевидно, это отклик на емелинскую классификацию: «У нас все мастера анапестов и хореев / Являются членами поэтических школ, / хороших и разных. / Одни принадлежат к школе старых евреев, / Другие — к школе молодых пидарасов» («Стихи о современной русской поэзии») (Емелин 2010. С. 322). И на его же мини-драму «По поводу недопущения альманаха “Воздух” на сайт “Журнальный зал”», где действуют те же лица. Степанова откликнулась на внутрилитературную полемику¹ и продолжила ее в стихах, воспользовавшись емелинской формулой расстановки сил. Ответом служит декларация смирения: «Каждый из нас, покуда еще живые, / Смотрит туда, где советуются хорунжие, / Свищут и перекликаются ездовые, / Где поневоле делаешься поэтом. // Возьмите меня в жида или пидорасы, / Я мечтаю об этом с третьего класса: / Стать для вас оленем или бараном» (Степанова 2012. С. 58). Это неперсонифицированное обвинение третьей стороны в реакционности (казацки сотни карателей) и кроткий вызов, на который способен только жертвенный агнец («олень или баран»). Ирония остраивает собственную пози-

¹ «В 2007 году вызвало определенный резонанс решение сайта Журнальный зал отказать журналу “Воздух” в размещении его материалов. В ходе опроса, проведенного сайтом Polit.ru, литературовед Борис Дубин оценил это решение как “возмутительное”, в поддержку журнала высказались также Михаил Айзенберг, Мария Степанова, Алексей Цветков и другие заметные литераторы». См.: «Воздух» (журнал) // Википедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D1%83%D1%85_%28%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB%29 (дата обращения: 11.11.2013).

цию: она представлена по всем правилам оперной условности, но обращена против любых литературных противостояний — страдание оказывается источником вдохновения: «Я с мечом в груди пою и не умираю / На войне, ведущейся на подступах к раю» (Степанова 2012. С. 58). Столь глубокая эстетическая проработка окололитературных отношений — «легализация» емелинского слова в общем поэтическом пространстве и еще одно свидетельство социальной отзывчивости интеллектуально-народнической позиции поэта XXI в.

Литературоцентризм М. Степановой автоцентричен, поскольку литература остается полем испытания собственного призвания: если личность поэта «нуждается в идентификации и проверке», это значит, что тщательно выстраиваемая имперсональность демонстрирует свободу проявлений благодаря широте интеллектуальной, эмоциональной, эстетической отзывчивости индивидуального поэтического сознания. В отличие от маски простодушного у Вс. Емелина или всеобъемлющего сознания поэта у А. Родионова полиморфность субъектности у М. Степановой стремится к многоголосию. Заявленная как «хор» имперсональность указывает на архетип высокой трагедии и медиумическую миссию поэта-певца — распорядителя хора. В отличие от игровой асоциальности поэта-певца у Емелина и органичной маргинальности поэта-наблюдателя у Родионова, эта позиция обязывает к высокой ответственности. Следовательно, социальность как взывание общезначимого смысла имманентна поэтическому метемпсихозу Степановой, когда она говорит от собственного лица, вещает замосьными голосами, разговаривает диалогами, самоумалывается до устрашающей аннигиляции и себя и сказанного: «Я придурочек, я окурочек, / Имярек, незнакомый зверек, / Распугавший бройлерных курочек, / Что хозяин не уберег. // <...> // И чем дальше, тем меньше я знаю, / И уже не твержу “отпусти” — / В голенище вода ледяная, / Но нога продолжает идти» («Остывают пустые перины...») (Степанова 2012. С. 18). Социальное представлено как родство чувств, нераздельность судьбы, привязанность к здешней жизни в ее горестном содержании, утверждение неистощимости любви — высшей ценности личного и общего существования. Простота и естественность должны доказать свою неизбывность, поэтому ориентация на фольклор — неистребимый и неизбежный —

призвана актуализировать эти смыслы. Присутствие голосов русских поэтов в парафольклорном контексте поэзии как сверх-сознания подтверждает участие литературы в общем деле жизни и неистребимость главной традиции русского литературоцентризма — ответственности искусства слова за сохранение насущных смыслов.

Итоги: Соотнесение творчества трех поэтов, очень далеких друг от друга по образу высказывания, обнаружило не только их реальные, сочувственные или полемические, переключки, но и знаковые особенности сближения литературы и действительности в поэзии XXI в. Три художественные версии можно представить как пути максимально возможного на нынешний день отождествления через исполнение социальной миссии словесного искусства: «опущение» поэзии у Вс. Емелина есть мучительно-радостное восхождение жизни к ясному и горестно-веселому слову — разговорная просодия А. Родионова демонстрирует «горизонтальное» присутствие и участливое участие поэзии в жизни — песенно-балладные опыты М. Степановой возвращают поэзию в жизнь не только ради ее спасения от бессмыслицы, но самосохранения от вырождения в пустой звук. Очевидно, что все жертвы высоким вполне «своекорыстны» — это обычная радикальная практика обновления, регенерации слова. Важно, что все поэты интегрируют духовный опыт и строки предшественников без стилистических и смысловых диссонансов именно потому, что переносят их «на почву», которая ничего не знает об эклектике, а принимает в себя любое семя. Литературоцентризм социальной лирики вполне естественен и необходим, поскольку сама поэзия есть дело жизни.

Новая социальная лирика нова потому, что отстаивает приоритет общего, ценность иного в контексте идеологии циничного индивидуализма и практики обезличенности. Она адресована читателю и слушателю, призвана выговаривать за безъязыкую улицу и сама корчится вместе с ней — для поэзии наступило маяковское время. Это творческий выбор — он обусловлен не темпераментом, не психофизиологией личности (так же было с Маяковским, который из природного интроверта вдруг стал экстравертом), а инстинктом художественного самоопределения поэтов. И Вс. Емелин, и А. Родионов, и М. Степанова — не агитаторы и горланы, а глубоко

рефлексивные поэты. Особое присутствие в их сознании¹ лирики принципиального индивидуалиста-интроверта И. Бродского объяснимо не только его статусом последнего великого, побуждающего спорить с авторитетом. Бродский в творчестве преодолевал замкнутость ради исполнения антропологической миссии поэзии: «Искусство <...> в частности, литература, не побочный продукт видового развития, а ровно наоборот. Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература и в частности поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» (Бродский 1994. С. 469). Более того, напряженный диалог авторов нового поколения с классиком подтверждает ту истину, которую признает Нобелевский лауреат: развитие искусства определяется «динамикой и логикой самого материала, предыдущей судьбой средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение» (Бродский 1994. С. 467). Рассмотренные версии социальной поэзии продолжают общую линию на принципиальную деперсонализацию творческого сознания: с метафизики бытийного оно переориентировалось на физиологию общего существования, таков выбор поэтов и диктат времени.

Социальная лирика современности приобретает новые эстетические качества. Она остроумна — это залог радостной коммуникации, вызывающая — потому что независима от партийной и дискурсивной идентификации. Она обладает глубоким подтекстом, ее образность нуждается в расшифровке, и тогда площадное, телесное, натуралистическое, физиологическое приобретает статус художественной концепции. Она представляет партию литературы — свободного слова, обеспеченного потенциалом творческой индивидуальности. Социальная лирика не может не быть личностной, как бы ни старалась представиться имперсональной. Позиция хора — в диапазоне от хохота (Емелин) до стенания (Сте-

¹ У А. Родионова прощание с романтической классикой представлено как отсылка к Бродскому: «я вам хотел рассказать про двух девочек-сестер, / которые махали мне вслед руками как-то раз, / я их вспомнил по дороге на каширский двор / куда ездил между прочим покупать унитаз» («Не то чтоб роща — сотня голых стволов...») (Родионов 2010. С. 50). Ср.: «словно девочки-сестры / из непрожитых лет, / выбегая на остров, / машут мальчику вслед» («Стансы («Ни страны, ни погоста...»)») (Бродский 1994. С. 21).

панова) — это расширение границ своего «я», драматургия игры в голоса-маски. Поэтому социальная лирика зрелищна в самом непосредственном виде — особенно в исполнении Емелина и Родионова. Игровая природа современного слова, хорового, перенасыщенного аллюзиями и рефлексамии, раскрывается как самобытная, но управляемая стихия представления смысла.

Рефлексивность социальной лирики демонстрирует ее интеллектуальную насыщенность, будь то воинствующий антиинтеллектуализм Вс. Емелина, А. Родионова или героическая самоотрешенность и косноязычие М. Степановой — ее искреннее «Желание быть ребром»: «Я хочу участвовать в работе / Лейкоцитов или электронов, / Быть ударник на заводе плоти, / Быть набойщик всех ее патронов, / Отвечать за состоянье ткани, / Как фабричная ивановская Таня, / Все приданое — из двух косичек» (Степанова 2010. С. 91–92). Интеллектуальная работа сознания не деконструирует, а умножает смыслы благодаря переключкам строк и образов, поскольку ориентирована на приятие, открытие родства и продолжение диалога. Доминанта сознания — со-чувствие, потому смех, язвительный и скорбный (Вс. Емелин), отрешенный и грустный (А. Родионов), неопримитивистский и самоироничный (М. Степанова), действует как источник внутреннего света. Реальная суть имперсональности — желание не демонстрировать превосходство поэта над событием, обстоятельствами, свободу творческой воли и экспрессивную прихотливость ассоциаций, а создание эффекта непринужденности, что включает читателя в эвристический процесс.

Социальная лирика не нова в сущности, поскольку говорит об общей боли «среди ликующих, праздно болтающих». Но эта боль не традиционно «гражданская», т.е. инвективная и пафосная, а сокровенная, коммуникация строится не на дидактике поэта-носителя истины, а на со-чувствии. Поэтому и пространство диалога с предшественниками — не гражданственная, а лирическая поэзия. Красноречив поэтический идиолект: отсылка к Н. Некрасову не обнаружилось, советский В. Маяковский видится трагически проигравшим свое слово, зато актуален незаумный В. Хлебников, представлен весь Серебряный век, есть ранний А. Вознесенский — и почти никого из современников, кроме посвящений друг другу. Это значит, что социальная установка — это внутренний императив лирики, который только у Вс. Емелина ре-

ализуется в поэтично-публицистическом высказывании. Но социальная лирика изначально коммуникативна: она надрелигиозна, апеллирует к общим чувствам, инстинкту правды и справедливости, импульсам сострадания, социальной, национальной солидарности без агрессии и злобы. Позиция творца в принципе не негативна и потому не умножает, но избывает трагизм существования, сохраняя силу прививки горечи и скорби.

Социальная лирика претендует быть правдой, которую не заменят иные претенденты на истинное понимание человека и мира: ни глубинная, ни социальная психология, ни религиозная проповедь, ни тем более массовое искусство — и все то, что умаляет статус литературы как синкретического знания, универсальной мудрости и абсолютного авторитета в пространстве культуры. Потому что ее коммуникация — надрациональная, внеинтеллектуальная и надсловная. Пока существует социальная лирика, пока она справляется с ролью транслятора общих чувств и выговаривает зреющие смыслы, пока она актуализирует культурный код во всем богатстве генетического потенциала — а это ее новая миссия, литературоцентризм русской поэзии как исполнение гуманистического призвания словесного искусства сохраняет свой творческий и жизнестроительный потенциал.

Современная литература для детей: стагнация или трансформация?

Литературоведение различает три варианта детской литературы: произведения, созданные непосредственно для детей (например, сказки и стихи К. Чуковского, С. Михалкова, И. Токмаковой; проза Н. Носова, Ю. Драгунского); произведения универсальные, не имеющие конкретной адресации, т.е. написанные для взрослых, но интересные также детям (сказки А.С. Пушкина, многие стихотворения А. Блока, С. Есенина и других), и, наконец, сочинения самих детей. В статье речь пойдет только о первой группе текстов: созданных именно для детей или, как минимум, «мимикрирующих» под детские.

В отношении современных детских текстов у литературоведов и критиков нет единодушия. Более того, сосуществуют полярные позиции. На одном полюсе — радикальная точка зрения, которая отрицает существование современной детской литературы как таковой: «В первую очередь важно понимать, что детской литературы в России вообще-то нет (с этого, конечно, стоило начать, но и сейчас не слишком поздно объявить). Ее нет ни как свода текстов, входящих в круг детского чтения, и ни как плеяды авторов, представляющих национальную литературу миру и уж точно ни как ниши на книжном рынке. Ее нет как института, включающего в себя писательский, читательский и профессиональный исследовательский цеха, находящиеся в постоянном, желательном — плодотворном, взаимодействии»¹. С другой стороны, выражена позиция, фиксирующая присутствие и трансформацию современной литературы для детей. Например, некоторые исследователи говорят о доминанте игровой поэтики нового детского текста: «...игровая тенденция в детской литературе особенно оживляется в 90-е годы, когда литература в целом почувствовала свою самодостаточность, независимость от тиранической реальности, осознав в полной мере

¹ Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. 2012. № 12. С. 148.

собственную знаковую сущность, игровую природу»¹. Большинство специалистов сходится в том, что произведения для детей начала XXI в. — это новый тип детских текстов, имеющих общие черты. При этом пока трудно договориться о единой специфике новаций.

Мы считаем, что в новой русской детской литературе усилена двойная адресация, или, говоря языком постструктуралистов, двойная кодировка текста: явный «шифр» для взрослого помимо смыслов, предназначенных ребенку. По словам Р. Барта, «код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого “уже”, конституирующего всякое письмо»². О двойной кодировке ранее говорили применительно к постмодернизму, который преодолевал противостояние высокой и массовой культур. Мы прочитываем двойной код — *cross-writing* — в новой поэзии и прозе для детей.

Говоря о литературе с двойной адресацией, т.е. о современных книгах для детей, по преимуществу понятных взрослым³, мы неизбежно выходим к проблеме адресности как таковой. Ведь чтобы понять точки вторжения взрослой рецепции, нужно сначала разобраться, в чем заключается норма, каким образом достигается направленность текста на ребенка. Особенности восприятия детских текстов в последние годы анализируются все чаще. О. Михайлова обнаруживает неоднозначную авторскую адресацию в поздних рассказах В. Драгунского⁴. В. Зубарева пишет об адресации детского поэтического дискурса⁵. Попытка выявить группу лингвистических признаков английского текста, ориенти-

¹ Махнина Н.Г. Игра в современной детской литературе // Детская литература и воспитание: сб. науч. тр. междунар. науч.-практ. конф. Вып. 2. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. С. 201.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455.

³ Губайдуллина А. «Взрослое слово» в современной поэзии для детей // Вестник Томского государственного университета. Сер. Филология. 2012. № 3 (19). С. 59–65.

⁴ Михайлова О. Формы выражения авторской адресации в рассказах В.Ю. Драгунского для детей: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. С. 9.

⁵ Зубарева В.С. Адресация детского поэтического дискурса (сер. XIX — сер. XX в.) // Логический анализ языка. Адресация дискурса. М., 2012. С. 256.

рованных на ребенка, сделана в диссертационном исследовании Е. Белоглазовой¹.

Специалисты выделяют несколько «сигналов» направленности на ребенка на разных уровнях текста. Среди них:

- наличие в тексте коммуникативных сценариев, сопровождаемых типовыми речевыми формулами;

- динамичность сюжетных событий;

- кумулятивность, как принцип построения произведения на основе повторов;

- повышенная экспрессивность текста, соответствующая эмоциональности адресата;

- максимальная мотивированность лексических единиц различных уровней, отвечающая наглядно-образному типу детского мышления («Ребенок даже в слове ищет образные элементы, которые помогают ему установить связь означаемого и означающего на основе сходства между материальной оболочкой слова и чувственно-воспринимаемыми свойствами предмета»²);

- высокая эксплицитность текста, проявляющаяся в сближении семантического и синтаксического уровней, обилии вводных и вставных элементов;

- визуальность текста: сегментация, шрифтовое оформление, капитализация, особая пунктуация;

- игровая трансформированность интертекстов;

- распространенная императивность.

Кроме того, тематика произведений должна быть знакома и понятна маленьким читателям, поскольку для детского восприятия характерны отождествление себя с литературным героем и эскапизм — уход в воображаемый мир книги.

Однако заметно, как нарушаются приведенные выше признаки. Первый признак трансформации детской литературы — тематическое и аксиологическое «взросление» литературных произведений. Обратим внимание на то, как активно новая детская книга откликается на события времени. Детская литература рождает свою «массовую» прозу (детективы, романы для дево-

¹ Белоглазова Е.В. Лингвистические аспекты адресованности англоязычной детской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 7.

² Там же. С. 8.

чек), псевдо-публицистику, в которых миметически преломляется действительность. К примеру, детективная повесть Д. Емца «Королева мутантиков» представляет собой вариант постапокалиптической прозы: «У взорвавшейся старой АЭС, от которой остался один фундамент и несколько полуразрушенных блоков, раскинулась Страна Мутантиков. Ее территория огромна, и где она заканчивается, никто не знает»¹. Современная проза берет на себя смелость отказа от доминирующей ранее в детской литературе гармоничной, позитивной картины мира. Она становится предельно откровенной в описании явлений действительности. По словам И. Арзамасцевой, дети «чутки к этической позиции автора и ждут от него одобрения мира детства, допуская благожелательную критику частных недостатков»². Но во многих детских книгах последнего времени реальность дисгармонична, акцентируются социальные пороки и проблемы, кажется, непонятные главным адресатам.

В книге Г. Остера «Дети и эти»³ используется прием инвертированной дидактики, характерный для этого автора (вспомним его же «Вредные советы»). Дети и взрослые в книге рассказов меняются ролями, дети берут на себя воспитательные функции и оберегают родителей от актуальных опасностей: терроризма, встречи с маньяком, мошенничества...

«Одна девочка много раз напоминала своему папе, что на улице нельзя разговаривать с незнакомыми детьми. Особенно с незнакомыми маленькими девочками. Но папа все время про это забывал. Однажды вечером папа возвращался с работы, к нему подошла незнакомая девочка, спросила, хочет ли папа пива.

— Хочу пива, — обрадовался папа.

Девочка взяла папу за руку, повела к себе домой. Дома она конечно же не дала папе никакого пива. Наоборот. Выпросила у папы на мороженое все деньги из карманов, а потом заставила его накачивать велосипед и чинить поломанные игрушки»⁴.

¹ Емец Д. Королева мутантиков. М., 2011. С. 5.

² Арзамасцева И.Н. Детская литература. М., 2011. С. 21.

³ Остер Г.Б. Дети и эти. М., 2011.

⁴ Там же. С. 16.

Ролевая инверсия как прием не только обеспечивает детям необходимый для легкого восприятия игровой компонент, парадоксальность текста, но и преодолевает явные дидактические интонации. С одной стороны, книга сохраняет стиль наставления, характерный для традиционной детской литературы (меняется способ поучения, но мораль остается). Инвертирование «советов» действует в ситуации дискредитировавшей себя прямой воспитательной парадигмы.

Но при этом «взрослый» социум у Г. Остера предстает жестким и несправедливым. Деструкция общественных отношений завуалирована авторской иронией, и тем не менее, проявляется почти в каждом сюжете. В рассказе «Семь рыжих воспитанниц» актуализирована проблема экономического неравенства и аморальности власть имущих. В рассказах «Песочница с пистолетом» и «В фартуке с бантиками на войне красных роз с белыми» — проблема вымогательства, шантажа. В рассказе «Три горшка за четыре колеса» — бюрократизма и банковского обмана:

— Ладно, — говорят взрослые банкиры. — Вот вам бумага. Она называется бланк. Пишите заявление <...> Изложите свою просьбу денег. И банк вам даст.

— Деньги? — обрадовался папа.

— Нет. Ответ. Отрицательный. В нем будет написано: «В вашей просьбе отказано с уважением»¹.

В рассказе «Не забуду дочь родную» папа работает милиционером и выглядит белой вороной, поскольку не носит домой взятки:

— Если уж ты работаешь милиционером, — говорила мама мужу, — так хоть бы взятки домой приносил. А ты не носишь. Не берешь их, что ли?

Взятки папа, конечно, брал. Он много раз слышал, что все милиционеры взятки берут, не хотел, чтобы на работе над ним смеялись. Хотел быть, как все. Но взятки эти были папе совсем не нужны, и каждый раз, возвращаясь домой с работы, папа по дороге выбрасывал их в какой-нибудь мусорный бак².

¹ Там же. С. 61.

² Там же. С. 70.

В книге «Дети и эти» авторская игра строится на столкновении языков взрослого и ребенка. Сюжетная ситуация, центральная идея не могут быть поняты ребенком без помощи родителей. Коммуникативные сценарии, которые должны помочь детям в освоении мира, здесь меняются на превентивное освоение модели поведения в экстремальных случаях, с которыми дети пока не знакомы и с большой вероятностью — вообще не познакомятся. Несправедливое устройство общества и аморальность многих его членов (как в истории со взятками, от которых не принято отказываться) воспринимаются как априорные.

Аналогичный игровой прием — «доказательство от обратного» — использует Станислав Востоков в книге «Как правильно пугать детей?»¹. Жанр страшилок, пришедший из детского фольклора и уже использовавшийся писателями (О. Григорьевым, А. Гиваргизовым), Востоков перерабатывает в анти-дидактические миниатюры. Название книги ориентировано на взрослых и стилизовано под обучающее пособие. В то же время короткие, динамичные сюжеты историй, повышенная экспрессивность и конкретика действий адресованы детям. В книге собраны устойчивые стереотипы родительского поведения, связанные с запугиванием детей как механизмом внешней мотивации:

Свету с детства пугали Бабайкой.

Говорили:

— Вот зайдешь за угол, тебя там Бабайка съест!

Один раз Света все-таки заглянула за угол.

А потом пришла и сказала:

— Что вы врете? Нет там никакой Бабайки!

Идите сами посмотрите!

Родители зашли за угол и тут же бросились наутек.

За углом стоял Кощей Бессмертный.

Ребенок не воспринимает общей иронии книги, поскольку не владеет тем самым «культурным кодом»: не знает родительских

¹ Далее текст цитируется по изданию: Востоков С. Как правильно пугать детей? М., 2011 (без пагинации).

воспитательных паттернов. Ребенок не может обобщенно увидеть повторяющейся дидактической стратегии взрослого. Однако ребенок может понимать ситуации упрощенно: как сказочные, игровые. Каждая миниатюра прочитывается как анекдот с неожиданным финалом и помогает преодолевать детские страхи (темноты, inferнальных сил, незнакомцев). В то же время родителям транслируется смысл далеко не шуточный. Общее настроение книги может быть определено как моральный релятивизм, поскольку описывается отсутствие объективных критериев должного. Многократное повторение ситуации угрозы (запугивание милиционером, доктором, нечистой, фигурой чужого...) и ее несостоятельность обесценивает идею воспитания и образ воспитателя. Оставшийся «за кадром» взрослый не предлагает никаких иных способов воспитания, кроме устрашения. «Пугалки» не срабатывают по нескольким причинам.

Во-первых, ученик, по Востокову, оказывается мудрее учителя, преодолевает формальный запрет за счет интереса к миру:

Толика с детства пугали иностранцами.

— Никогда не разговаривай с иностранцами на улице, — говорили, — а то они тебя в мешок посадят и в Америку увезут!

Поэтому теперь Толик целыми днями ходит по улицам и ищет иностранцев.

У него и мешок с собой есть, на всякий случай.

Комизм ситуации основан на несовпадении картин мира воспитателя и воспитанника: то, что является для одного пугающим, для другого предстает желаемым. Взрослый не может повлиять на формирование жизненных ценностей человека, которого не понимает. Кроме того, в историях Востокова высказывание воспитателя не совпадает с собственным убеждением, «дух» закона противоречит «букве», и вскрыта фальшь этической позиции:

Гришу с детства пугали телевизором.

— Будешь много смотреть телевизор, — говорили, — станешь глупым и малокультурным человеком!

А потом добавляли:

— Как мы.

Итак, модель поведения, предлагаемая взрослыми, строится на формальном запрете и не предлагает вариантов конструктивных взаимоотношений с миром. Поэтому если даже ученик следует ей, результат оказывается аналогичным по сути:

Севу с детства пугали сломанной ногой.

— Вот будешь играть в футбол, — говорили, — ломаешь ногу!

Поэтому Сева в футбол не играл, а играл в баскетбол и сломал руку».

Или:

Сережу с детства пугали дворником.

— Вот не будешь учить уроки, — говорили, — станешь дворником!

Поэтому Сережа всю жизнь учил уроки и дворником не стал.

Он стал сторожем картофельного склада.

Последняя фраза — зашифрованное послание родителям, призывающее отказаться от передачи детям одномерной этической схемы. Современная детская литература не доверяет методике убеждения, нравственной однозначности и склонна обратиться к прогнозированию, к рассмотрению множественности версий миропонимания. Семейный педагог Е. Асонова считает, что «текстовые произведения, созданные специально для детей — с целью их воспитания, обучения, развития, социализации, — сегодня уже не соответствует действительности. Современные книги <...> нацелены не столько на поддержку процесса освоения детьми мира взрослых, сколько на создание условий для взаимного узнавания»¹. Ей же принадлежит точное наблюдение: «Нынешняя детская книга — это короткоживущее явление, и не потому, что она плоха, а потому, что ее жизнь теперь — не только чтение, но и сопутствующий “перформанс”: все более и более значимыми становятся мероприятия, связанные с представлением книги, обсуждения поднятых в ней тем и эстетики оформления. Читатель (и ребенок, и взрослый) во-

¹ Асонова Е. Читаем детское // Open Space.ru. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/22945/?expand=yes#expand> (дата обращения: 10.10.2013).

влекается книгой в широкий социокультурный контекст <...>¹. Пока актуально то или иное социальное, экономическое, культурное явление, литература пытается адаптировать его для ребенка, используя поэтику традиций детского чтения. Например, модернизируя жанр сказки.

Так в область действия cross-writing попадает книга С. Седова «Сказки про мам». 20 произведений цикла объединены содержательно, а также элементами поэтики. Заглавие каждой сказки начинается с фразы «Жила-была мама», актуализирующей сказочный код и архетип матери. Сказочный цикл Седова воспроизводит многообразие жизненных ситуаций с устойчивыми семейными ролями. Если согласиться с тем, что сказка обладает воспитательной функцией и акцентирует универсальные ценности, то С. Седов добивается универсальности, расширяя рамки сказочного пространства. Каждая сказка имеет собственные «декорации»: привычные российской реальности и иноземные (Арктика, Антарктика, Египет); природные и урбанистические; земные и космические. Кроме того, автор использует уже существующие сказочные и литературные образы. Героиня первой сказки названа Аэлитой (отсылка к героине одноименного романа А. Толстого, 1923 год) и тоже имеет космическое происхождение. В цикле сказок появляются Красная Шапочка, Мальчик-с-пальчик, Серый волк, людоед.

Действие развивается в современности. Точнее, герои живут вне исторического времени, но их жизнь наполнена деталями современного быта. С одной стороны, сказочный мир продолжает быть биполярным: есть добро и зло, ночное и дневное время, богатые и бедные. В жизнь семьи вторгаются богачи, чудища, ведьмы, и герои пытаются восстановить внутрисемейный порядок. С другой стороны, добро и зло утрачивают устойчивость. Мать показана в одной из сказок «злой, крикливой», в другой — пьяной. Типовые отрицательные герои сказок, в свою очередь, наделяются обаянием и неоднородным психологизмом. Так, Седов предлагает альтернативный финал сказки о Мальчике-с-пальчике: «Может, тут и сказке конец? А может, дальше вот что было»². Новый финал не только принципиально изменяет «код» волшебной сказки о помогающем

¹ Там же.

² Седов С.А. Сказки про мам. 3-е изд. М., 2010. С. 60.

ребенке (главным героем становится не мальчик-с-пальчик, а его мама), но и примиряет темную и светлую стороны мира. Циничный богач отказывается от денег, и это становится основой семейного счастья:

Наконец, богач сдался:

— Ладно, — говорит, — возьму (свои деньги обратно — А.Г.), но с одним условием: иди за меня замуж!

— Я бы пошла! — отвечает мама. — Но уж слишком ты богатый!

— Это дело поправимое! — обрадовался богач.

Раздал он лишнее богатство, пересел из новенького «Кадиллака» в старенькую «Тойоту» (это такой автомобиль, не слишком дорогой), и стали они жить-поживать, горя не зная!¹

Модный дом, сравнение кадиллака и тойоты, миллион долларов, прекрасное образование, путешествие по миру — устойчивая историческая морфология сказки осовременена. Дискурс волшебства вступает в симбиоз с реализмом.

Трансформация детской литературы прослеживается не только в осовремененной тематике и вариантах конфликта, но на других уровнях текста. Изменяется тип литературного героя, образная система, поэтика художественного произведения.

Проблема адресата связывает различные области знания; она является и психологической, и филологической одновременно. Особенности рецепции попадают в поле зрения коммуникативного литературоведения и социологии. По мнению социологов, коммуникативная личность обладает тремя определяющими характеристиками: мотивационной, когнитивной и функциональной.² Мотивационный параметр отражает приоритеты личностных потребностей. Чем выше потребность субъекта (в получении значимой информации, в понимании, в поддержке, в самоутверждении и так далее), тем устойчивее данная коммуникативная установка и тем сильнее она выражается в высказываниях, в том числе и литературных.

¹ Седов С.А. Сказки про мам. 3-е изд. М., 2010. С. 61.

² Конечкая В.П. Социология коммуникации. М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. С. 106.

Когнитивный параметр включает множество показателей интеллектуального и эмоционального развития личности. Это способность к осмыслению коммуникации, к саморефлексии и пониманию Другого. «Среди когнитивных характеристик, отмеченных в языковой личности, для коммуникативной личности существенным является знание коммуникативных систем (кодов), обеспечивающих адекватное восприятие смысловой и оценочной информации, и воздействие на партнера в соответствии с коммуникативной установкой»¹. Функциональная характеристика иначе может быть названа коммуникативной компетентностью. Это умение пользоваться вербальными и невербальными средствами и варьировать их в зависимости от типа коммуникации; знание речевого этикета, культурных и стилистических норм.

Cross-writing современной прозы и поэзии для детей характеризуется тем, что авторы соединяют в одном тексте мотивационную, когнитивную и функциональную характеристики, свойственные коммуниканту-ребенку и коммуниканту-взрослому. Наглядно увидеть это соединение позволяет одна из недавно изданных прозаических детских книг «Ветер делают деревья»². По итогам всероссийского проекта-конкурса «Книга года: выбирают дети» произведение С. Востокова вошло в десятку лучших, выпущенных в 2012 году.

Подзаголовок книги «Руководство по воспитанию дошкольников для бывших детей и будущих родителей» объединяет две адресные группы. Следовательно, уже рамочный текст предполагает двойную адресацию. Двойственность прослеживается и в образах героев. В книге есть ключевая фигура взрослого (воспитательницы Веры Александровны) и ребенка (шестилетнего Гены Спицына). Отношения «учитель/ученик» нехарактерны для традиционной детской литературы: у Востокова именно ребенок становится невольным воспитателем чувств и транслятором опыта, а взрослый изменяется под влиянием ребенка. Привычная этическая модель инвертирована.

¹ Там же. С. 107.

² Востоков С.В. Ветер делают деревья. М., 2012. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Книга построена как дневник, который Гена ведет на протяжении четырех месяцев и дарит своей воспитательнице. Прочитав записки, Вера Александровна изменяет свое отношение к детям и отступает от прошлой педагогической позиции. По сюжету, воспитатель отказывается от свободных углов в группе, делает гирлянду из «методического пособия по воспитанию дошкольников». Изменения происходят не только в мышлении, но и в физическом состоянии героини, сначала она больна, но по мере чтения дневника выздоравливает. Развитие сознания коррелирует с динамикой хронотопа: первые записи в дневнике приходятся на сентябрь (начало учебного года, торжество формальной образовательной системы), заканчивается книга новогодним обновлением мира.

Первая же дневниковая запись Гены представляет собой пример самоанализа: «Вообще-то я никакой не гений. Эту кличку мне придумал Лосев, потому что она похожа на мое имя. По-настоящему меня зовут Гена» (10). Образ дошкольника, ведущего дневник на протяжении нескольких месяцев, расходуется с портретом реального адресата детской литературы. У маленького ребенка нет стремления к обобщению и фиксации жизненного опыта, которое демонстрирует литературный герой: «Тогда я решил завести дневник, чтобы собирать в нем свои размышления и разные истории из жизни» (10). Для дошкольного возраста характерны первые попытки определения во времени, он пока не ориентирует деятельность на долгосрочную перспективу. Произвольная память ребенка укрепляется медленно, поэтому он не ставит перед собой цель запомнить факт, не владеет специальными техниками запоминания¹. У ребенка 6–7 лет лишь начинает формироваться система соподчинения мотивов, он не способен давать долгосрочные обещания, следовать им в течение продолжительного времени (в частности, вести дневник). Однако Гена Спицын ведет дневник не только для записи своих чувств, размышлений. Он выступает также «летописцем»: объективно рассказывает о жизни своих одноклассников, размышляет о друзьях, оценивает чужие поступки. Таким образом, текст Станислава Востокова рассчитан на коммуникативную личность, мотиваци-

¹ Кулагина И.Ю. Возрастная психология: развитие ребенка от рождения до 17 лет. 5-е изд. М., 1999. С. 48.

онный компонент которой включает потребности в самоосознании, в сохранении опыта для Другого (именно поэтому дневник он дарит), в то время как у дошкольников только начинают складываться постоянные (надситуативные) мотивы. Шестилетний герой Востокова имеет способность к генерализации, социальным обобщениям: «Я давно заметил («давно» здесь — важный маркер взрослости сознания — А.Г.), все, что из-за границы — вкусное. Потому, что там юг и курорт» (16). С одной стороны, жизненная позиция Гены по-детски категорична и поверхностна. Но при этом автор доверяет ему мнение, расхожее именно в среде взрослых, а не детей, актуальное для современной России (за рубежом лучше, чем у нас): «Меня поразила одна вещь: почему-то если животное необычное и яркое, например павлин, то живет непременно за границей. А если обычное и серое, например ворона, то — у нас» (38).

Гена Спицын демонстрирует также мотивы, свойственные дошкольникам: познавательные потребности, игровое и ролевое поведение. Хотя и в среде сверстников герой выступает «нетипичным» ребенком: у него пониженная активность, он, скорее, наблюдатель, нежели экспериментатор. Востоков отдает в произведении «детскость» персонажам, окружающим скриптора, допуская возможность увидеть мир детства глазами одного из его участников. Именно попытка описания герметичного сообщества изнутри требует двойственного образа главного героя. В некоторых ситуациях Гена становится чужим в своем социуме:

В субботу родители взяли меня с собой в гости. Там был мальчик моего возраста. Он подошел ко мне и сказал:

— Давай возьмем пакет, надуем и залезем под стол. А когда все сядут обедать — бабахнем!

— Зачем? — не понял я.

— Весело будет, — объяснил мальчик.

Я отказался, а он надул пакет, забрался под стол и <...> бабахнул. Мальчика отлупили, а я долго думал, что же в этом веселого? Наверное, я в жизни чего-то не понимаю (42).

В тексте не просто противопоставлены перформативное и рефлексивное поведение. Последняя фраза эпизода свидетельствует о

способности к самокритике, об ощущении обособленности от социума, несвойственном для дошкольников.

Характерно, что Вера Александровна относится к Гене как к взрослому и к ребенку одновременно. Когда мальчик предлагает заменить наказание (угол) для приятеля методом естественных последствий (Лосев выпил чужое молоко через макаронину, следовательно, нужно заставить его вылить молоко обратно), она произносит: «Это способ воспитания такой. Не суйся в мою работу со своими методами» (20). Первая фраза здесь рассчитана на восприятие ребенка, носит дидактический характер, а вторая предполагает обращение к равному: к человеку с осознанной этической системой, со своей педагогической методикой.

Не только мотивационная, но и когнитивная, и функциональная характеристики адресата книги не однозначны. С одной стороны, адресату предлагаются примеры наглядно-действенного и наглядно-образного мышления героя, близкие возрастным особенностям шести-, семилетнего ребенка: «Там есть сторож по имени Сансаньч <...> Он говорит, что уже понюхал жизнь, а я нет. Но это неправда. Я ее тоже понюхал. Жизнь Сансаньча пахнет керосином и крепким чаем. А моя — в обед борщом, а утром, когда папа идет на работу, — мужским одеколоном “Консул”» (11). Имеет место свойственное детям нарушение причинно-следственных связей, ложные выводы: «Потому что гор в Грузии много, а гантелей, наверное, совсем нет. Зачем в Грузии гантели?»; «Шмели вообще только и делают, что цветы нюхают. И пчелы тоже. А мухи вообще все нюхают. Потому что плохо воспитаны» (19).

Маленькие герои, перенимая лексические шаблоны взрослой речи, употребляют «взрослые» слова и выражения в неправильном контексте: «у нас сегодня состоялась драка»; Колобок «стал бродяжкой», «попал в дурную компанию и плохо кончил».

— То они морду друг другу бьют, то косы заплетают, — сказал Гарик.

— Общая беда всегда сплавливает людей, — пояснил Лосев (22).

С другой стороны, от читателя книги требуется знание культурных кодов. Например, фраза «Лосев сказал, что сейчас по-

скользнется на коже банана, как в кино, и всем сразу смешно станет» обыгрывает сценарный эпизод «поскользнуться на банановой коже», ставший трюизмом комедии положений. (Английское выражение «banana skin sense of humour» («юмор с банановой кожурой») обозначает примитивные шутки).

Картины детей Гена сравнивает с абстракционизмом; имеет представление о хиппи, индейцах, европейских колонизаторах; сочиняет вместе с бабушкой стихи в жанре китайской поэзии, знает биографию Пушкина и Лермонтова...

Лексический пласт книги «Ветер делают деревья» включает в себя обороты, сложные для понимания дошкольником: «неоднозначные произведения», «любопытная трактовка образа», «обеспечьте молодежь литературой», «насмехаться над опасностью», «нельзя себя сдерживать, если пришло вдохновение» и так далее.

Итак, при чтении детской книги адресатом, совпадающим по возрасту с главным героем, восприятию будет препятствовать дисбаланс между «книжным» и реальным ребенком. Герой Востокова гораздо старше своего возраста. У него сформирован механизм регуляции поведения. Его сознание является формально-логическим (Ж. Пиаже) и гипотетико-дедуктивным: Гена рассматривает суждения как гипотезы, из которых можно вывести разные следствия. Детское сказочное мышление у него редуцировано, к сказкам он применяет инструментарий бытовой логики: «Не понимаю, какую внешность должна иметь бабушка, чтобы ее родная внучка с волком спутала?» (34) (к «Красной Шапочке»); «Я одного не пойму. Зачем ей у самого синего моря — корыто?» (35) (к «Сказке о рыбаке и рыбке»). Благодаря своей взрослости, дошкольники из книги Востокова (в первую очередь, главный герой) становятся медиаторами, обеспечивая связь между возрастными группами (дети/родители) и формируя механизм cross-writing: дополненное понимание, когда текст произведения в семантической полноте может быть прочитан только детьми и родителями вместе.

Несколько лет назад Е. Тиновицкая предложила интересный ракурс видения детской прозы. Рассматривая сказки и истории для детей Л. Петрушевской, С. Козлова, М. Москвиной, Е. Тиновицкая утверждает, что взрослые «ищут убежища» в щадящей зоне

детской литературы¹. Во второй половине XX в. воспитательное значение уступает место установке на терапию. Автор не столько обращен к детям, сколько к табуированным темам собственного мироощущения, которые в детском произведении могут звучать более прямо, более «оголенно» (вспомним сказку из цикла С. Козлова о Ежике и Медвежонке «Как медвежонок умер»). Позже тема терапевтического воздействия детской литературы получила в критике иной ракурс. Педагоги и книговеды считают основным значением новой детской литературы проработку «социальных табу». «Темы, возникающие в России впервые (как говорить с детьми о педофилии, о наркотиках и насилии в школе etc.), оказываются, имеют во всем мире уже достаточно широкое освещение. Принципы, вырабатываемые на протяжении десятилетий, появляясь в России, вызывают недоумение и даже отторжение, поскольку мы не видим и не можем разом увидеть того пути, по которому шли вырабатывавшие эти принципы поколения писателей. Хуже того — даже сам контекст, в который встроены издаваемые книги, нам не всегда понятен и не всегда приятен»². При таком видении детская литература проводит терапию общества, а не одной личности.

¹ Тиновицкая Е. Терапия вместо «морали». Об одной новейшей тенденции в отечественной детской литературе // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 158.

² Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. 2012. № 12. С. 149.

Научное издание

**КРИЗИС ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА
УТРАТА ИДЕНТИЧНОСТИ
VS. НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ**

Монография

Ответственный редактор
доктор филологических наук Н.В. Ковтун

Подписано в печать 28.05.2014. Формат 60×88/16. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 35,28. Уч.-изд. л. 29,57.
Тираж 500 экз. Изд. № 2968. Заказ

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.
Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, ГСП-7, г. Москва, В-485,
ул. Профсоюзная, д. 90