



Диана Мышалова

ОЧЕРКИ  
ПО ЛИТЕРАТУРЕ  
РУССКОГО  
ЗАРУБЕЖЬЯ

*Посвящается моим  
Учителям,  
без которых не было бы этой  
книги:  
Анне Михайловне Фурсенко,  
Виктору Георгиевичу Одинокovu,  
Раисе Вульфoвнe Сoлoвьeвoй*



Диана Мышалова

ОЧЕРКИ  
ПО ЛИТЕРАТУРЕ  
РУССКОГО  
ЗАРУБЕЖЬЯ



"НАУКА"  
Сибирская  
издательская фирма  
РАН  
ЦЭРИС  
Новосибирск  
1995



УДК 82  
ББК 84Р  
М96

Иллюстрации  
Олега Шелудякова

**Мышалова Д.В.**

**М96** Очерки по литературе русского зарубежья. — Новосибирск: ЦЭРИС; "Наука". Сибирская издательская фирма РАН, 1995. — 223 с.

ISBN 5—7007—0007—7

ISBN 5—02—0330942—7

Литература русского зарубежья неоднозначна и неоднородна. Читатели познакомилась с ней только в последние годы, до этого времени она была известна в основном по "самиздату", и то небольшому кругу читателей. Как бы не существовал огромный пласт русской культуры, вобравший в себя лучшие традиции русской классики, обогащенные новым историческим опытом. Между тем каждая волна эмиграции имела различную культурологическую и историческую преемственность, обусловившую характер литературы. Автор систематизирует и подвергает анализу литературу русского зарубежья различных периодов, выделяя наиболее значительные имена: у первой волны эмиграции — И. Шмелёв, И. Бунин, В. Набоков, из следующих — И. Бродский, Саша Соколов, С. Довлатов и В. Аксёнов. Творчество каждого из названных писателей проанализировано автором с истинным профессионализмом, глубоким пониманием и любовью. Книга станет незаменимым пособием для студентов, старшеклассников, преподавателей и всех, интересующихся историей русской литературы

М 4702010000—017 Без объявления  
042(02)—95

ББК 84Р

ISBN 5—7007—0007—7

ISBN 5—02—0330942—7

- © Д.В. Мышалова, 1995
- © Оформление. ЦЭРИС, 1995
- © Оформление. "Наука". Сибирская издательская фирма РАН, 1995
- © Иллюстрации. О.Е. Шелудяков, 1995



*Но как утверждал  
наиболее озаренный лирик,  
есть, знаете ли, искусство.  
Помимо и вопреки.*

*Саша Соколов*

## ВВЕДЕНИЕ

Историю зарубежной русской литературы, равно как и историю самой эмиграции как массового явления, принято начинать с 1920 года по окончании гражданской войны, когда рядом последовательных эвакуационных волн множество русских было выброшено за пределы родины.

«Первая эмиграция состояла из наиболее культурных слоев российского дореволюционного общества, с непропорционально большой долей военных. По данным Лиги Наций, всего Россию после революции покинуло 1 миллион 160 тысяч беженцев. Около четверти из них принадлежали к белым армиям, ушедшим в эмиграцию в разное время с разных фронтов»<sup>\*</sup>.

«Попав на Запад, участники Белого движения увидели полное равнодушие прежних союзников к постигшей Россию беде. Они рассказывали о таких преступлениях и страданиях, что, казалось, камни должны были «возопить», но никто не хотел их слушать. В изгнании белых воинов ждало превращение в бесправную орду нежелательных иностранцев, которые могли рассчитывать только на самую тяжелую, черную работу, только на самое низкое социальное положение»<sup>\*\*</sup>. «Многие были вынуждены уехать в Южную Америку на плантации или на строительство железных дорог (условия были следующими:

<sup>\*</sup> Назаров М. Миссия русской эмиграции. — Ставрополь: Кав. край, 1992. — С. 21.

<sup>\*\*</sup> Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 34.

8—10-часовой рабочий день, одно свободное воскресенье в месяц, стоимость переезда через океан вычиталась из зарплаты...). Знаменитые русские шоферы такси в Париже — это считалось привилегированным занятием.

Как писал Е.Тарусский, автор "Монмартрского шофера", для большинства понижение социального статуса было столь резким, что некоторые офицеры стыдились сообщать иностранцам свои звания. Однажды немецкая газета с удивлением сообщила, что у крестьянина двадцать лет проработавший русский эмигрант, и лишь после его смерти из бумаг стало известно, что он был генералом: "Попав в тяжелое положение, которое, по его мнению, было несомненно с генеральской честью, — он не пожелал раскрасить своего прошлого и вызвать этим сочувствие, сострадание..." Щепетильный в вопросах чести, "русский человек готов был работать через силу, чтобы только не услышать замечания. Эта черта русских, конечно, была замечена работодателями, и русская рабочая сила сразу же стала высоко котироваться на рабочем рынке...". Но "нигде русские офицеры-рабочие не поглощались общей массой. Они образовывали как бы русские колонии при заводах... В их среде были широко развиты правила взаимной выручки и поддержки". Они жили как бы двойной жизнью: днем — тяжелая работа, а после нее они снова становились мичманами, капитанами, генералами... И если русский офицер "мог влачить с великим моральным и физическим напряжением свою первую жизнь, то только потому, что эти силы ему давала его вторая жизнь". "только мысль о том, что эта бессрочная каторга кончится в момент освобождения Отечества, — только эта мысль поддерживала и давала все новые силы русскому офицеру"\*.

Еще тяжелее пришлось гражданским беженцам. Вот как описывают очевидцы положение эмигрантов в 1920 г.

---

\*Цит. по: Назаров М. Указ. соч. — С. 26, 27.

в Константинополе: "Началось тяжелое существование, когда человек всецело поглощен заботами о насущном хлебе, о ночлеге, о том, чтобы как-нибудь добыть средства для своей семьи. Тяжело было видеть старых, заслуженных людей с боевыми отличиями, торгующих разными безделушками на Пере, русскую девушку в ресторанах, детей, говорящих по-русски, в ночную пору на улицах, заброшенных и одичавших..." Были рады любой работе: "Бывший камергер чистил картошку на кухне, жена генерал-губернатора стояла за прилавком, бывший член государственного совета пас коров... Жены офицеров становились прачками, занимались прислугой. Появиться в хорошем костюме, обедать в модном ресторане было предосудительным. Это могли позволить себе только спекулянты"\*.

Западной Европе еще не приходилось сталкиваться с таким количеством беженцев. Сначала Лига Наций и немецкое правительство пытались побудить эмигрантов вернуться в Россию, однако эти попытки не принесли значительных результатов. После этого Лига Наций приняла решение о расселении эмигрантов уже как бесподданных. В 1924 году были введены так называемые нансеновские паспорта, которые, однако, "не устраняли огромных трудностей в получении виз и разрешений на работу, не давали прав на пособия по инвалидности, болезни, безработице — социальное положение эмигрантов оставалось прежним и зависело от усмотрения местных властей. Получение гражданства было практически невозможно: например, в Германии дети, родившиеся у бесподданных, считались тоже бесподданными; немка, вышедшая замуж за бесподданного, теряла собственное гражданство. Причем Германия, по сравнению с другими странами, чинила беженцам наименьшие бюрократические препятствия. В других странах за малейшее нарушение закона

---

\*Цит. по: Назаров М. Указ. соч. — С. 23, 24.

эмигрантов высылали за границу. Нередки были самоубийства...

Эмиграция была бы значительно большей, если бы пограничные с Россией страны (особенно скандинавские) не заслонились кордоном, который удавалось преодолеть лишь немногим. И.В. Гессен приводит факты высылки беженцев в Советскую Россию из Финляндии, убийство проф. А.Э. Нольде финским пограничником, расстрел семьи купца Рейдера с малолетним ребенком на румынской границе...

Эти причины привели к нелегальной эмиграции, поэтому точная статистика количества эмигрантов невозможна. Лишь в 1933 г. была принята "Конвенция о юридическом статусе русских и армянских беженцев", но она могла войти в силу только после ее ратификации определенным числом стран, и за это в каждой стране шла продолжительная борьба, осложнявшаяся противодействием СССР, который вступил в Лигу Наций в 1934 г. Юридическое положение русских беженцев было урегулировано лишь после второй мировой войны...»\*

Русская эмиграция имела во всех странах, прилегающих к России, — как в Европе, так и в Азии. С 1921 года можно уже говорить о нескольких центрах русского рассеяния в Европе со своей собственной культурной жизнью: газетами, журналами, книгоиздательствами, школами, даже университетами и научными институтами. Главными явились Париж, Берлин, Прага, Белград, София.

«Берлин, из-за близости к России, поначалу превратился в "проходной двор", через который эмигранты постепенно распределялись по другим странам. В 1919—1921 гг. в Германии насчитывалось 250—300 тыс. русских эмигрантов, в 1922—1923 гг. — около 600 тыс., из них 360 тыс. в Берлине.

---

\* Назаров М. Указ. соч. — С. 28, 29.

В эти же годы по причине инфляции марки там были выгодны типографские работы — и Берлин вошел в историю эмигрантской литературы огромным количеством издательств...

Однако вследствие усилий немецкого правительства и Лиги Наций, стремившихся распределить беженцев более равномерно, из-за естественного оттока эмигрантов из экономически ослабленной Германии в страну-победительницу Францию (которая в 1920-е годы обнаружила потребность в добросовестных, нетребовательных и низкооплачиваемых русских рабочих), а также вследствие различных политических замыслов и перемен культурный центр эмиграции перемещается в Париж и возникает еще один — в Праге\*.

С этого времени Париж становится политическим центром зарубежной России, ее неофициальной столицей.

“Внутри столицы Франции образовался русский городок. Его жители могли почти не соприкасаться с французами. По воскресеньям и праздникам они ходили в русские церкви, по утрам читали русские газеты, покупали провизию в русских лавчонках и там узнавали интересовавшие их новости; закусывали они в русских ресторанах и дешевых столовых, посылали детей в русские школы; по вечерам они могли ходить на русские концерты, слушать лекции и доклады и участвовать в собраниях всевозможных обществ и объединений... В эти годы в Париже было более трехсот организаций. Все эти общества устраивали заседания, обеды, “чашки чая“, служили молебны и панихиды...

В то время пользовался популярностью следующий анекдот. Встречаются два приятеля. Первый спрашивает другого: “Ну, как тебе живется в Париже?” — “Да ничего, — отвечает второй, — жить можно, город хороший.

---

\*Назаров М. Указ. соч. — С. 33—34. Автор приводит следующие цифры: “С 1922 по 1930 г. число русских беженцев (зарегистрированных Д.Симпсоном) в Германии изменилось с 240 до 90 тысяч; в Польше — со 175 до 85 тысяч; (...) тогда как в Чехословакии выросло с 5 до 22 тысяч, а во Франции — с 70 до 175 тысяч”. — (С. 34).

Одна беда: слишком много французов”. Были русские, которые действительно так думали. Они даже не учились говорить по-французски, жили исключительно в беженской среде. Все их интересы были сосредоточены на покинутой родине, и многие из них долгие годы надеялись туда вернуться”<sup>\*</sup>.

Различают старшее и младшее поколения писателей первой волны русской эмиграции.

Основанием для деления служит не только возрастная граница (годы рождения поэтов и прозаиков, которых традиционно относят к “молодому поколению”, по большей части падают на конец девяностых годов и на начало нынешнего столетия), но и такой очень важный факт, что большинство “старших” попали за границу известными и более или менее сложившимися писателями, а “младшие”, в основном, начали литературную деятельность уже в эмиграции.

Кроме того, по некоторым принципиальным моментам между литераторами двух поколений были существенные разногласия<sup>\*\*</sup>.

Среди прозаиков старшего поколения наиболее известны<sup>\*\*\*</sup>

М.А. Алданов (наст. имя Ландау)

И.А. Бунин

Б.К. Зайцев

А.И. Куприн (в 1937 г. вернулся в Россию)

Д.С. Мережковский

М. Осоргин (наст. имя М.А. Ильин)

А.М. Ремизов

---

<sup>\*</sup>Цит. по: Назаров М. Указ. соч. — С. 34, 35.

<sup>\*\*</sup>О различиях в эстетических принципах литераторов старшего и младшего поколений см. в следующей главе.

<sup>\*\*\*</sup>В списке деление на поэтов и прозаиков достаточно условное, так как многие литераторы писали и стихи, и прозу.

Н.А. Тэффи (урожд. Лохвицкая, в замужестве Бучинская)

И.С. Шмелев.

Менее известны

А.Т. Аверченко

Ю.П. Анненков (псевд. Б. Темирязев)

Г.Д. Гребенщиков

С.Р. Минулов

А.П. Каменский (вернулся в Россию в начале 1930-х гг.)

П.Н. Краснов

В.П. Крымов

П.П. Муратов

С.Л. Поляков-Литовцев

Ф.А. Степун

Е.Н. Чириков

И.В. Шкловский (псевд. Дионео)

С.С. Юшкевич,

а также А.В. Амфитеатров, М.П. Арцыбашев\*, Н.Н. Брешко-Брешковский, Е.А. Нагородская, И.Ф. Наживин, Н.А. Лаппо-Данилевская, В.В. Корсак, В.И. Крыжановская-Рочестер, А.М. Ренников, Б.А. Суворин, Н.Д. Сургучев, Т. Таманин (наст. имя Т.И. Манухина) и др.

Среди поэтов старшего поколения наиболее известны

К.Д. Бальмонт

З.Н. Гиппиус

Дон-Аминадо (наст. имя А.Г. Голмолянский)

Вяч. Иванов

---

\*Эти два имени (Амфитеатров и Арцыбашев) довольно хорошо известны, однако за рубежом они посвятили себя не художественной литературе, а главным образом антибольшевистской публицистической деятельности.



Игорь Северянин (наст. имя И.В. Лотарев)  
В.Ф. Ходасевич  
М.И. Цветаева (вернулась в Россию в 1939 г.)  
Саха Черный (наст. имя А.М. Гликберг).

Менее известны  
А.А. Кондратьев  
Н.В. Крандиевская  
С.К. Маковский  
С. Рафалович  
С.А. Соколов-Кречетов  
Л.Н. Столица  
М.А. Струве  
М.О. Цетлин (псевд. Амари) и др.

Среди прозаиков младшего поколения наиболее известны

М. Агеев (возможно, это псевдоним)  
Н.Н. Берберова  
В.С. Варшавский  
Гайто Газданов  
Л.Ф. Зуров  
Г.Н. Кузнецова  
В.Д. Набоков (псевд. В. Сирин, Василий Шишков)  
Г. Песков (наст. имя Дейша-Сионицкая; писательница)  
Н. Рощин (наст. имя Н.Я. Федоров. Вернулся в Россию в 1946 г.)

Ю. Фельзен (наст. имя Н.Б. Фрейдентштейн)

С.И. Шаршун, В.С. Яновский,

а также А. Алферов, П. Балакшин, И. Болдырев, А. Буров, Б. Буткевич, Б. Волков, А. Гефтер, Н. Еленов, М. Иванников, В.Г. Федоров, С.Р. Шишмарев, М. Щербаков, А. Эйснер и др.

Большое значение имеет также проза таких поэтов,  
как

Г.В. Иванов

А.П. Ладинский (вернулся в Россию)

Б.Ю. Поплавский и др.

Среди поэтов младшего поколения наиболее известны

Г.В. Адамович

А.В. Гессен

И. Голенищев-Кутузов

А. Головина

Н.Г. Гронский

В.И. Иванов

И.Н. Кнорринг

Довид Кнут (наст. имя Д.М. Фихман)

В.Л. Корвин-Пиотровский

А.П. Ладинский

В. Лебедев

В.А. Мамченко

И.В. Одоевцева (наст. имя И.Г. Гейнике)

Н.А. Оцуп

Б.Ю. Поплавский

А.С. Присманова

Г. Раевский (наст. имя Г.А. Оцуп)

В.М. Смоленский

Ю.Б. Софиев (наст. имя Ю.Б. Бек-Софиев)

П.С. Ставров

Е. Таубер

Ю.К. Терапиано

Н.Н. Туроверов

Л.Д. Червинская

И.В. Чиннов

А.С. Штейгер,

а также Е.С. Гессен, Вл. Мансветов, В. Морковин, Т. Ратгауз, Э. Чегринцева и др.

Особняком среди зарубежных поэтов стояла мать Мария (в миру — Е.Ю. Пиленко, в первом замужестве Кузьмина-Караваева, во втором — Скобцова).

Кроме того, в течение нескольких лет жили за границей, а затем вернулись в Россию Андрей Белый, А. Дроздов, А.Н. Толстой, В. Шкловский, И. Эренбург и др. Провел за границей последние годы жизни Леонид Андреев.

Значительно позже других писателей эмигрировал Евгений Замятин (в 1932 г.).

С началом войны в сентябре 1939 г. литературная жизнь зарубежной России замирает. Показательно, что сразу после объявления войны "Последние новости" (к тому времени единственная ежедневная газета в столице русского зарубежья) перестали давать литературную страницу; в условиях военного времени для литературы не было прежнего места. Многие молодые писатели оказались в рядах французской армии. Но настоящий смертный приговор зарубежной литературе был подписан с победой Германии над Францией в начале лета 1940 года и оккупацией Парижа. Обе парижские русские газеты немедленно перестали выходить. Толстых журналов к этому времени уже не существовало.

На время войны русская зарубежная литература частично ушла в подполье, частично перекочевала в Америку. В 1942 г. в Нью-Йорке был основан "Новый журнал", который остался главным журналом русского зарубежья и после войны.

Важнейшим фактом послевоенного периода для русского зарубежья была встреча двух волн эмиграций — первой и второй. Вторую волну эмиграции составили выходцы из Советского Союза, добровольно или вынужденно покинувшие родину в ходе Второй мировой войны.

Огромная часть бывших советских граждан, оказавшихся после войны за границей, была против их воли выдана советскому правительству (репатрирована). Оказавшиеся на территории Советского Союза беженцы немедленно уничтожались или попадали в лагерь. Лишь небольшой части советских граждан удалось спастись, стать "второй эмиграцией" (несколько сот тысяч человек). "Пополнение русской эмиграции после войны, по подсчету В.Д. Поремского (...) составило лишь около 130 000 человек, хотя, возможно, действительная цифра была выше: опасаясь выдачи, люди скрывали свое происхождение"\*.

«Сразу после войны политика западных союзников Сталина была такова, что агенты НКВД свободно рыскали по всей Европе в поисках беглых советских граждан: Советская репатриационная комиссия выезжала на ловлю своих жертв на автомобиле, а за машиной следовал большой омнибус для добычи. Нередки были попытки похитить или убить как скрывавшихся беглецов, так и старых эмигрантов\*\*».

Только на шестом году после войны юридическое положение русских беженцев улучшилось, в том числе и по сравнению с довоенным временем: на смену Конвенции 1933 г. была принята Конвенция от 28 июля 1951 г., дававшая эмигрантам значительно больше прав (СССР ее не подписал).

Постепенно насильственная репатриация свелась к отдельным случаям и в 1948 г. прекратилась. Главным событием, в корне изменившим отношение демократий к русской эмиграции, является начало "холодной войны" (1949 год). Если, например, в 1947 г. бежавшего офицера Г. Климова американцы лишь чудом не отправили назад, то в начале 1950-х гг. советских перебежчиков на Западе встречали с распростертыми объятиями.

---

\*Назаров М. Указ. соч. — С. 355—356.

\*\*Там же. — С. 352.

Итак, с началом "холодной войны" ведущая страна демократического мира, США, стала противодействовать СССР как своему врагу и рассматривать русскую эмиграцию как важный пропагандистский инструмент в этом противодействии. Именно поэтому вторая волна быстро приобрела влияние, к ее голосу стали прислушиваться, ее услугами стали пользоваться и правительственные учреждения (особенно в США), и общественные организации.

Это положение "рикошетом" отозвалось и на старой эмиграции, среди которой было больше квалифицированных специалистов, людей со знанием иностранных языков; они начинают работать на различных радиостанциях, вещающими за "железный занавес", во всевозможных исследовательских учреждениях.

Вторая волна значительно отличалась от первой. Как отмечал Г. Струве, "пишущая новая эмиграция принесла с собой свой опыт, иные навыки, новые совершенно настроения. Во многом на ней не могли не сказаться — и в хорошую и в дурную сторону — 25 лет советчины".

Вторая волна была сформирована в сталинские годы; она родилась и выросла в атмосфере "кислородного голодания" — без органической культурной преемственности, без книг.

Несомненно, это было одной из причин того, что из всех трех волн она оказалась наименее продуктивной и интересной в плане литературы. Именно поэтому в данной книге мы не обращаемся к характеристике творчества писателей второй волны.

Среди новоземigrantских писателей почти не было ни известных советских писателей, ни тем более известных литераторов дореволюционного времени. Едва ли не самыми известными были Р.Акульшин (в эмиграции ставший Р.Березовым) и Г.Глинка. Оба были членами разгромленной в начале 1930-х гг. группы "Перевал". Назовем еще несколько имен:

## Поэты

Д.М. Кленовский (наст. имя Крачковский)

И.В. Елагин (Матвеев)

О.Н. Анстей

Н.Н. Моршен (наст. имя Н.Н. Марченко)

В. Марков

А. Шишкова

Ю.П. Трубецкой (псевд.)

Л. Алексеева (наст. имя Л.А. Девель).

## Прозаики

С.С. Максимов

Л.Д. Ржевский

Н.В. Нароков (наст. имя Н.В. Марченко)

Б.Н. Ширяев.

Несмотря на внешнее слияние новоэмигрантских и староэмигрантских писателей, происшедшее довольно быстро (оно выражалось, в первую очередь, в сотрудничестве в одних и тех же журналах), полного внутреннего единства не было. Не было его и в 1970-е гг., на которые приходится новый поток эмигрантов из России, получивший название "третьей волны".

В эти годы советское правительство тюрьмам и лагерям предпочитало другую форму наказания: высылку "неудобных" за границу. Была распространена и более мягкая форма воздействия: органы КГБ настойчиво советовали покинуть родину. Кроме того, многие советские граждане воспользовались предоставленной возможностью (принятым законом о выезде) и эмигрировали по собственному желанию.

Большинство представителей "третьей волны" оказались в США. Среди писателей и поэтов, покинувших Россию в это время, были

В.П. Аксенов

Юз Алешковский  
А.В. Белинков  
Д.В. Бобышев  
Л.И. Бородин  
И.А. Бродский  
И.Н. Бурихин  
П. Вайль  
Г.Н. Владимов (Волосевич)  
В.Н. Войнович  
А.А. Галич (Гинзбург)  
Ю.А. Гальперин  
М. Генделев  
А. Генис  
А. Гладилин  
А. Глезер  
Н.Е. Горбаневская  
Ф.Н. Горенштейн  
В. Делоне  
С.Д. Довлатов  
Л.С. Друскин  
А. Жолковский  
А.А. Зиновьев  
Ю. Колкер  
Л.З. Копелев  
Н.М. Коржавин (Мандель)  
Алла Кторова (В.И. Шандор)  
Ю.М. Кублановский  
А.В. Кузнецов  
Э.В. Лимонов (Савенко)  
Л.В. Лосев  
А.Л. Львов

В.Е. Максимов (Л.А. Самсонов)  
Ю.В. Мамлеев  
Мих. Назаров  
В.П. Некрасов  
Р.В. Орлова  
Д.М. Панин  
Б.М. Парамонов  
М.А. Поповский  
Ирина Ратушинская  
Д.П. Савицкий  
Э.Е. Севела  
А.Д. Синявский (псевд. Абрам Терц)  
Саша Соколов (А.В. Соколов)  
А.И. Солженицын  
А.Ю. Суконик  
Борис Хазанов (Г. Файбусович)  
А.П. Цветков  
Г.Г. Шмаков  
С.С. Юреньен и др.

Литературный процесс в русском зарубежье не был единым, ровным.

Истоки второй и третьей волн русской эмиграции находились за пределами той особой культурной среды, которая сформировалась за рубежом за несколько десятилетий (в период между двумя войнами). Обе волны были сформированы советской действительностью и советской литературой в разные периоды их развития, причем вторая и третья волны также имели между собой очень мало общего, поскольку последняя родилась и выросла в эпоху "оттепели", то есть в совершенно иных культурных условиях.



Итак, все три волны сформированы разным временем, разной культурной средой, что наложило серьезный отпечаток на литературу. Писатели иначе осознают свои цели, свою роль, свою сущность, придерживаются иных эстетических принципов.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Варшавский В.С. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — 388 с.
- Назаров М.В. Миссия русской эмиграции. — Ставрополь: Кав. край, 1992. — 416 с.
- Репатриация культуры: словесность и философия русской эмиграции в отечественных изданиях 1986—1990 гг.: Крат. библиогр. указ. (с приложением персоналий В.В. Розанова, П.А. Флоренского, Г.Г. Шпета). — Томск: Изд-во ТГУ, 1992. — 200 с.



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Одна из важнейших тенденций развития русской литературы за рубежом в период между двумя войнами — стремление сохранить традиции отечественной литературы, культуры, которые в России подвергались уничтожению большевиками.

В понятие "русские литературные традиции" вкладывался достаточно определенный смысл: речь шла прежде всего о классической русской литературе девятнадцатого века.

Писатели русского зарубежья стремились сохранить традиционное понимание миссии искусства как миссии социальной (цель литературы — не литература сама по себе; ее цель — воскрешение, запечатление исчезнувшей России, высокий нравственный пафос, религиозность. Они часто обращаются к образу русского крестьянина, как выразителю национального мироощущения; создают иногда идеализированный образ дореволюционной России.

Наиболее ярко эта тенденция выразилась в творчестве И. Шмелева.

Стремление сохранить отечественные традиции было обусловлено не столько внутрилитературными причинами, естественным ходом развития русского литературного процесса, сколько причинами внешними: русская интеллигенция была выброшена за пределы родины. Произошел искусственный разрыв живого целого: две части русской литературы развивались вне связи друг с другом, но

общей по обе стороны российской границы была атмосфера несвободы.

В.Набоков сформулировал это так: "... получился разительный парадокс: внутри России действует внешний заказ, вне России — внутренний"\*.

Советская власть оказывала идеологическое давление на литературу, культуру в целом, что вынуждало русскую эмиграцию как бы включаться в политическую борьбу, держать в поле зрения "оппонента" и по возможности отвечать ему, например, брать те же темы и освещать их в ином свете. Вот как об этом писал М.О. Цетлин: "Коммунисты мечтают о пролетарской литературе, об отражении в литературе труда. Каким парадоксом было бы, если бы повесть труда, фабричного, заводского труда написал бы временный пролетарий из бывших "помещиков и белогвардейцев"...\*\*

Произведение, появления которого хотел дожидаться Цетлин, так и не было никогда написано.

Принцип жесткости эстетических канонов соцреализма, господствовавшего в это время в России, не был чем-то абсолютно новым. Вспомним хотя бы классицизм с его известными тремя единствами. Соцреализм был обречен на вырождение потому, что предполагал ориентацию на образец (например, на роман Горького "Мать").

Как это ни парадоксально, но в литературе по ту сторону границы происходило нечто похожее.

Первая волна осознавала себя не только носителем культуры, но и защитницей ее. Сохранить, уберечь то, что сейчас уничтожается, иногда — "законсервировать", и как следствие — затормозить естественное развитие, в данном случае, литературного процесса.

---

\*Набоков В. О Ходасевиче / Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь (роман). Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 400.

\*\*Эмигрантское // Совр. зап. — 1927. — XXXII. — С. 435—441.

Так, замечательный критик Зинаида Шаховская пишет о Набокове: "Он злоупотребляет анимизмом". Предметы в набоковских произведениях "слишком очеловечены. Шкап похож на беременную женщину, нож вонзается в пухлое белое тело книги... *Он изменяет правило Толстого* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — Д.М.), который переделывал слишком удачную фразу, чтобы придать ей больше естественности, и который не мог описывать даму, идущую по Невскому, если такой дамы не было"\*.

Марк Алданов, романист старшего поколения, считавший своим учителем Л.Толстого, в одной своей рецензии на исторический роман *другого типа* писал, что каждый исторический романист *должен* усвоить художественные приемы Толстого\*\*.

Возникает вопрос: почему не может быть нескольких типов исторического романа, почему должен быть только один?

Конечно, произведения Л.Толстого — более достойный образец для подражания, чем роман М.Горького "Мать". Но принцип один: ориентация на эталон, что, естественно, тормозит естественное развитие литературы.

Оторванность русской интеллигенции от родины породила стремление утвердить свою национальную принадлежность, сохранить национальные черты в культуре. Русская литература на рубеже веков развивалась в живом взаимодействии с литературой Запада. В двадцатые же годы, придя в непосредственное соприкосновение с западно-европейской культурой, она как бы инстинктивно стремится обособиться, тем самым сохраняя себя как национальное явление.

3. Шаховская осуждает В.Набокова: "Отсутствует в набоковской России ... русский народ, нет ни мужиков, ни

---

\*Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 93—94.

\*\*См. об этом в кн.: Струве Г. Русская литература в изгнании. — Paris: Ymca-Press, 1984. — С. 118.

мещан. Даже прислуга — некий аксессуар, а с аксессуаром отношений не завяжешь... Если невозможно себе представить Пушкина, Толстого, Гоголя, Лескова без русского человека — простолюдина, герои Набокова все замкнуты в узкий круг богатой буржуазии, высшего чиновничества и интеллигенции”\*

А в Советской России осуждают М. Булгакова за то, что в его пьесе — только офицеры.

В феврале 1927 года в Театре им. Мейерхольда состоялся диспут по пьесе "Дни Турбиных". Постоянный критик Булгакова Орлинский возмущался тем, что в пьесе нет ни денщиков, ни прислуги, ни рабочих. Булгаков пояснил под смех и аплодисменты: "Я ... видевший белогвардейцев в Киеве изнутри за кремовыми занавесками, утверждаю, что денщики в Киеве в то время, то есть когда происходили события в моей пьесе, нельзя было достать на вес золота... даже если бы я вывел этого денщика, то я уверяю вас и знаю это совершенно твердо, что я критика Орлинского не удовлетворил бы (смех, аплодисменты) .. Я представляю ... две сцены с денщиком, одну написанную мной, другую — Орлинским. У меня она была бы так: "Василий, поставь самовар", — это говорит Алексей Турбин. Денщик отвечает: "Слушаю", — и денщик пропал на протяжении всей пьесы"\*\*\*.

Ориентация литературы первой волны русского зарубежья на девятнадцатый век — процесс совершенно естественный. Но некоторые пересечения с эстетическими установками социалистического реализма, его принципами, насаждавшимися во многом насильно, искусственно, поражают.

Ни для кого не секрет, что понятия "реализм" и "модернизм" в советском литературоведении носили ярко вы-

---

\* Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — С. 63, 64.

\*\* См. о этом: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова (2-е изд., доп.). — М.: Книга, 1988. — 669 с.

раженный оценочный характер. Назвать реалистом — значит похвалить, а модернистом — чуть ли не оскорбить. И так же — в оценках многих литературных критиков русского зарубежья.

"Путь модернизма ведет к созданию нехудожественных произведений", — утверждает Иван Ильин, замечательный литературный критик, имя которого мы еще не раз упомянем на страницах этой книги. Ему вторит не менее талантливый литературовед Владимир Вейдле, один из самых известных и авторитетных критиков первой волны: "Пастернак по своей природе модернистом не был, как не был модернистом по природе ни Малларме, ни Валери, ни какой бы то ни было подлинный поэт"<sup>\*</sup>.

Замечательно! То есть "подлинный поэт" и "модернист", как гений и злодейство, — две вещи несовместные...

Однако это только одна из тенденций развития русской литературы за рубежом. О большей части молодого поколения никак нельзя сказать, что им был свойствен литературный консерватизм. Многие из них (как, например, Набоков) демонстративно разрывают связи с традициями русской литературы девятнадцатого века. Недаром между "старшим" и "младшим" поколениями шли нескончаемые споры.

Эстетические принципы молодых литераторов были неприемлемы для старших — "вечных шестидесятников", как их называет В.С. Варшавский. Начавшие литературную деятельность только за рубежом, не успевшие приобрести известность в России, лишённые поддержки "отцов", писатели младшего поколения столкнулись с серьезными трудностями.

---

<sup>\*</sup>Вейдле В. Пастернак и модернизм // Лит. учеба. — 1990. — Кн. 1. — С. 161.

В 1935 году В. Ходасевич пишет: "...и сейчас еще далеко не миновала пора, когда молодых не хотели печатать вовсе, либо печатали в аптекарских дозах, порою требуя, чтобы на рукописи имелась апробация какого-нибудь "многоуважаемого"\*.

А вот как обрисовывает ситуацию З. Гиппиус в 1939 г.: "Толстый трехмесячный журнал, признающий, по традиции, неизбежность "изящной литературы", берет порою "художественную" прозу молодых (если нет под рукой других, заведомо признанных), но с большим выбором и не стесняясь поправками, или урезками; изредка проходит маленькая рецензия; тема и содержание должны, однако, быть заранее одобрены, если не указаны редактором, а заметим, что ни один из редакторов существующих изданий собственно к литературе касательства не имеет..."\*\*

В 1932 г. В. Ходасевич в статье, озаглавленной "Подвиг", говорил: "Молодые писатели не пользуются той любовью, той заботой, которой должны бы пользоваться как со стороны публики, так и внутри самой литературы. Вместе с моральной тяжестью это невнимание ложится на плечи молодежи тяжестью материальной. Молодежь наша не только не может жить литературным трудом (это становится трудно даже и для старшего поколения), но и попросту не имеет никакого литературного заработка. Она вынуждена писать урывками, в часы после одуряющей работы в конторе, на заводе, после сидения за рулем, после изнурительного труда. Она живет в полунущете, она недоедает, недосыпает, она плохо одета, она не может позволить себе купить нужную книгу или пойти в театр".

Еще более удручающую картину дает Ходасевич через три года в статье, посвященной памяти Поплавского: "Не-

---

\*Цит. по: Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 166.

\*\*Там же. — С. 168.

доброжелательный нейтралитет старших литераторов не только язвит обидою младших — он губительно отражается и на их материальном положении. Отчаяние, владеющее душами Монпарнаса, в очень большой степени питается и поддерживается оскорблением и нищетой. Я говорю не о материальных затруднениях, знакомых почти всей литературной среде; я имею в виду подлинную, настоящую нищету, о которой понятия не имеет старшее поколение. За столиками Монпарнаса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затрудняются спросить себе чашку кофе. На Монпарнасе порой сидят до утра потому, что ночевать негде.

Вздор, пошлый вздор, выдуманный слишком сытыми людьми, будто бедность способствует творчеству, чуть ли не "стимулирует" его. Человек невыспавшийся, потому что у него нет пристанища, человек, которого мутит от голода, человек, у которого нет угла, чтобы уединиться, — писать не может, хоть будь он сто раз гением. Надо быть полным невеждой, либо не иметь совести, чтобы сравнивать нужду Монпарнаса с нуждой прежних писателей. Достоевский рядом с Поплавским то, что Рокфеллер рядом со мной. Настолько же богаче Монпарнаса эмигрантские писатели старшего поколения.

Нищета деформирует и самое творчество. Поэт, которого впечатления ограничены ничтожным кругом людей и мест, не имеющий возможности никуда поехать или купить книгу, или пойти в театр, или — прости Господи — назначить свидание женщине, которая ему нравится, вряд ли может развить свое дарование\*\*.

Ходасевич, постоянный завсегдатай Монпарнасских сборищ, хорошо знал, как живут молодые эмигрантские писатели и к преувеличениям был несклонен.

---

\*Цит. по: Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 166, 167.



Ходасевичу вторит Зинаида Гиппиус, так же хорошо знавшая обстоятельства жизни "молодых". В 1939 г. в сборнике "Литературный смотр" она пишет: "Когда бывший военный, офицер делается шофером такси, это не так уж плохо: воевать и служить ему все равно негде, нет ни войны, ни русского полка. Но если молодой интеллигент, со склонностью к умственному труду и со способностями или талантом писателя, убивает себя то на малярной работе, то делается коммивояжером по продаже рыбьего жира для свиней (не спасаясь этим от ... последовательных выселений из прислужных чердачных комнат) — это дело как будто иное. Между тем, за редкими исключениями ... вся эта интеллигентная "молодежь" живет именно в таких условиях, с разными рыбьими жирами для свиней.

Мне возражат, что и в старой России начинающий писатель не мог жить литературой, и что некоторые из больших наших писателей терпели в юности жестокую нужду — Некрасов, например. Это возражение легко отвести уже потому, что русские в России — одно, а русские в чужой стране — совсем другое. Тогда, там, отдельные начинающие писатели могли гибнуть (и гибли, вероятно), но чтобы гибло целое литературное поколение — об этом и мысли быть не могло. А сейчас, ввиду одних материальных трудностей, можно опасаться и этого"\*.

"Эмигрантскому читателю они были не нужны, печататься было негде, а, главное, для серьезной литературной работы не оставалось ни времени, ни сил. Надо было зарабатывать на жизнь. Зато, быть может, им дано было участвовать в окружающей иностранной жизни? Но не было и этого. (...) У них не было и тени способности к социальной мимикрии, развившейся у последующих поколений... и их одиночество было больше одиночества "отцов": у тех ... еще оставалась твердая почва под ногами: воспоминания, землячества, эмигрантская "общест-

---

\*Цит. по: Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 169.

венность”, а ”сыновья” находились в неслыханной социальной пустоте, нигде, ни в каком обществе”<sup>\*</sup>.

”...главное в опыте молодых — чувство отверженности и одиночества. На это скажут: поэты всегда одиноки. Но эмигрантское одиночество совсем другого рода, чем овеянное романтической славой гордое одиночество Чайльд Гарольда”, — пишет В.С.Варшавский. — ”Люди на чужбине так же чахнут, как пчелы вдали от родного улья. Не участвуя по настоящему в жизни общества, эмигрант лишен всех тех сил жить и действовать и того чувства укреплённости в чем-то прочном, которые даются таким участием. Как определить, что овладевает тогда душой? Скука, тоска, невыносимое чувство остановки жизни, томительные, сводящие с ума головокружения пустоты”<sup>\*\*</sup>.

В. Мансветов писал:

Казалось — не брит был, а вправду — непризнан  
и беден диковинно: от пиджака  
потертого и — до потери отчизны,  
почти до потери души...

”Чем объяснить, что ”молодые” оказались в таких условиях?.. Причина была, верно, в том, что молодые не могли и не хотели писать так, как тогда требовалось.

Превращение на чужбине в чернорабочих и шоферов такси вызвало у многих эмигрантов своего рода раздвоение личности. Лучшая часть их ”я” не участвовала в жизни тех стран, куда они попали по кабальным контрактам. Здесь не понимали их языка, ничего не хотели знать о всех перенесенных ими страданиях, видели в них только чернорабочих, варваров, ”грязных метеков”. Но в своем собственном представлении они продолжали оставаться русскими офицерами, чиновниками, интеллигентами, и положение, в котором они очутились, казалось им каким-то непонятным недоразумением, отвратительным, неесте-

---

<sup>\*</sup>Цит. по: Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 170—174.

<sup>\*\*</sup>Там же. — С. 186.

ственным, тягостным, но слава Богу, временным, не заслуживающим внимания. Все их помыслы были обращены не к сегодняшней "ненастоящей" жизни, а к будущему — "когда мы в Россию вернемся", и к прошлому, недоступному вторжениям враждебной и равнодушной чужбины, как светлый нетленный Китеж, за стенами которого "я" эмигранта опять обретало свое значение и достоинство. И чем горше была беженская доля, тем ярче воскресали в памяти видения отчего дома, детства, юности, всей славы и счастья прежней жизни на родине. Эти воспоминания позволяли измученным, все потерявшим людям забывать тоску эмигрантщины и сердцем жить в соединении со всем тем святым, великим, добрым, прекрасным и вечным, чем была в их сознании Россия. Понятно, что и книги им нужны были главным образом такие, в которых бы рассказывалось о потерянном рае русской жизни до революции. Степень художественности литературного произведения не имела при этом решающего значения. В то время встречались люди, искренне ставившие П.Н.Краснова выше Льва Толстого. Краснов, — говорили они, — восславил непонятые Толстым величие и правду царской России и был не случайный военный, а генерал, и поэтому лучше изобразил войну. Молодые таких книг писать не могли..."

Однако несмотря на все трудности, эмигрантские сыновья все же продолжали творить.

В. Ходасевич укорял старшее поколение писателей в непонимании того, что "дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления..."

Если "отцы" шли по пути, проложенному русской литературой девятнадцатого века, то прозу "молодых" отличал поиск новых форм.

---

\*Цит. по: Варшавский В. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — С. 171—173.

\*\*Литература в изгнании, Возрождение, 4 мая 1933 г. Перепечатано в кн. Литературные статьи и воспоминания. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. — С. 255—271.

А.М. Ремизов в 1931 г. писал: "Самым выдающимся явлением за пять лет для русской литературы я считаю появление молодых писателей с западной закваской. Такое явление могло произойти только за границей: традиция передается не из вторых рук, а непосредственно через язык и памятники литературы в оригинале. Для русской литературы это будет иметь большое значение..."

Слова Ремизова оказались пророческими.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Варшавский В.С. Незамеченное поколение. — М.: ИНЭКС, 1992. — 388 с.

### Иван Сергеевич Шмелёв

(1873 — 1950)

И.С. Шмелёв родился и вырос в Москве. Происходил он из старой замоскворецкой купеческой семьи, зажиточной, но небогатой. Предки его принадлежали к московским старообрядцам и славились как знатоки веры и начетчики Писания.

Семья Шмелёвых отличалась патриархальностью, истовой религиозностью ("Дома я не видел книг, кроме Евангелия", — вспоминал Шмелёв). Патриархальны, религиозны были и слуги, преданные своим хозяевам.

Родственница писателя Ю.А. Кутырина рассказывала, что Шмелёв был среднего роста, тонкий, худощавый, с большими серыми глазами, склонными к ласковой усмешке, но чаще серьезными и грустными... Лицо прошлых веков, лицо старовера и страдальца.

В 1898 г. Шмелёв заканчивает юридический факультет Московского университета, затем работает полтора года в качестве помощника присяжного поверенного и 8 лет

служит во Владимирской губернии по финансовому ведомству.

Поначалу писатель сочувствовал революционному движению. В 1907 году начинается его переписка с Горьким; в последующие годы Шмелёв сотрудничает с демократическим издательством "Знание", в котором Горький играл ведущую роль.

Февральскую революцию 1917 года Шмелёв встретил восторженно, однако его "умеренный демократизм" укладывался в рамки ожидаемого Учредительного собрания. Октябрь Шмелёв не принял.

В письмах к сыну он высказывается следующим образом: "Глубокая социальная и политическая перестройка сразу вообще немыслима даже в культурнейших странах, в нашей же и подавно. Некультурный, темный народ наш не может воспринять идею переустройства даже приблизительно". "Из сложной и чудесной идеи социализма, идеи всеобщего братства и равенства, возможного лишь при новом совершенно культурном и материальном укладе жизни, очень отдаленном, сделали заманку-игрушку, мечту сегодняшнего дня — для одних, для массы, и пугало для имущих и вообще буржуазных классов\*\*".

В 1918 г. Шмелёв переселяется в Крым. О том, что Шмелёв не собирался покидать Россию, говорит хотя бы тот факт, что в 1920 г. он покупает в Алуште дом с клочком земли. Однако одно событие все перевернуло. Вот как рассказывает об этом О. Михайлов: "Сказать, что он любил своего единственного сына Сергея — значит сказать очень мало. Прямо-таки с материнской нежностью относился он к нему, дышал над ним, а когда сын-офицер оказался на германской, в легкомортирном артиллерийском дивизионе, отец считал дни, писал нежные, истинно материнские письма..."

---

\*Цит по: Михайлов О. Иван Шмелёв (1873—1950) // Шмелев И.С. Избранное. — М., 1989.

В 1920 году офицер Добровольческой армии Сергей Шмелев, не пожелавший уехать с врангелевцами на чужбину, был взят в Феодосии из лазарета и без суда расстрелян. Как рассказывал Буниным Эренбург, "офицеры остались после Врангеля в Крыму главным образом потому, что сочувствовали большевикам, и Бела Кун расстрелял их только по недоразумению".

В конце 1922 г. Шмелёв выезжает за границу, поселяется во Франции, где и живет до конца жизни.

Из написанного Шмелёвым в России больше других известны повести "Гражданин Уклейкин" (1907) и "Человек из ресторана" (1911).

Первым крупным произведением Шмелёва в эмиграции было "Солнце мертвых". Без фабулы, без твердого повествовательного стержня, оно представляет собой ряд отдельных очерков о виденном, слышанном, пережитом и передуманном в Крыму. Сам автор назвал эту книгу эпопеей.

Главным вкладом Шмелёва в русскую зарубежную литературу второй половины 1920-х и в 1930-е гг. были три больших романа:

"История любовная" (1929)

"Няня из Москвы" (1936)

"Пути небесные" (1937 — 1948)

и два тома очерков дореволюционного русского быта:

"Лето Господне" (1933)

"Богомолье" (1935).

Оценки творчества Шмелёва неоднозначны.

Куприн писал о нем: "Шмелёв теперь — последний и единственный из русских писателей, у которого еще можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка. Шмелёв из всех русских самый распрерусский"...

Поэт и критик Георгий Адамович, тонкий ценитель литературы и блестящий стилист, писал: "Из-за подделки

под преувеличенно русский стиль и размер он (Бунин. — Д.М.) презирал Шмелёва, хотя признавал его дарование. У Бунина вообще был редкостный слух к фальши, к "педали" — чуть только он слышал фальшь, впадал в ярость<sup>\*</sup>. А вот точка зрения Глеба Струве: "Он всегда задевает, но часто и раздражает. В нем чувствуется недостаток культуры, он часто срывается в безвкусицу, у него нет чувства меры, он любит нажимать педаль, он слишком нарочит".

По природе своего таланта Шмелёв — реалист, он всегда был очень консервативен в своих вкусах и эстетических пристрастиях.

Уже в своей первой крупной вещи — в повести "Человек из ресторана" (1911) — писатель проявил себя как реалист-бытовик.

Обращает на себя внимание остросоциальное содержание, идущая из XIX века тема "маленького человека", тема "униженных и оскорбленных". Главный герой — старый официант Скороходов, глазами которого увиден мир.

Шмелёва сопоставляют с Лесковым. С последним писателя роднит "русскость", "провинциальность", мастерство сказа, необыкновенное владение оттенками русской народной речи.

В эмиграции дореволюционная сказовая манера Шмелёва меняется. В России язык, на котором говорили шмелёвские герои, как бы врывается с улицы. Там было "пишу то, что слышу". В эмиграции — "пишу то прекрасное, что помню".

На слово как бы наносится позолота. Автор тщательно отбирает слова в поисках чистых глубин русской народной речи, образности, недоступной литературному языку.

---

<sup>\*</sup>Цит. по: Молодяков В. Свет во тьме // Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — 216 с.

Шмелёв не выходит за рамки естественного языка. Так говорит или необразованное крестьянство, или вышедшая из народа полуинтеллигенция.

В произведениях Шмелёва читатель не найдет модернистских экспериментов со словом, которыми изобилует, например, проза Платонова. Для последнего русский язык — это полный внутренних потенциальных возможностей материал, которым он распоряжается очень субъективно; слегка искажая язык, нарушая правила грамматики, Платонов извлекает из языка то, что необходимо ему; ту сторону, которую открыл Платонов, никто никогда не открывал. Так никто никогда не говорил — ни высокообразованный интеллигент, ни темный крестьянин. Но Платонов не стремится к тому, чтобы отразить реальность; он создает другую реальность.

В произведениях Шмелёва (реалистических), все языковые неправильности находятся в русле естественной разговорной народной речи.

Шмелёв стремится к тому, чтобы читатель чувствовал — так действительно говорили крестьяне в дореволюционной России. Слова и словосочетания в его произведениях фонетически и грамматически убедительны, естественны, достоверны: Старуха в лесу "с травки росу сшурхнет, пальцы полижет..." ("Про одну старуху"). Вот пляшет колченогий пастух Хандра-Мандра: "А у него разошлись все спленки и хрящички, выламывался на травке, загребал с земли рваной шапкой, путался и хрипел, притопивая..." ("Росстани").

В произведениях Шмелёва нет самоценной фонетической игры; он не коллекционер, собирающий чудные, небывалые, диковинные, редкие или уродливые слова, чтобы любоваться ими. Особенности языка всегда связаны с личностью героя и психологически мотивированы.

В стиле Шмелёва — установка на отражение объективной реальности, на "подражание жизни". Автор устранен



из повествования, а подслушанная им реальная разговорная речь (простонародная) записана как бы без литературной обработки. Все писательские приемы тщательно спрятаны, перед нами как бы "кусочек жизни".

Язык произведений Шмелёва — не искусственная словесная ткань, а отражение действительности; это случайно услышанная в толпе на улице реально звучащая, живая речь.

Созданию ощущения объективной реальности происходящего ("так на самом деле было") служит еще один характерный для Шмелёва прием. Рассказчик в его прозе не обращен к читателю, его не заинтриговывают, как Достоевский, не поучают, как Лев Толстой, ему даже не повествуют, как Чехов. Нет, — при нем, при читателе что-то происходит, при чем ему случайно посчастливилось присутствовать.

Эта особенность повествовательной манеры Шмелёва хорошо видна в зачинах рассказов. Читатель вводится сразу в гущу событий, иногда даже на полуслове, и должен догадываться, ориентироваться самостоятельно. Читатель остается наедине с героями и событиями, автора-писателя как бы нет. Последние следы эстетической условности отсутствуют, и читателю остается внимать словам самих героев.

В лучших произведениях Шмелёва "искусство поднимается до той естественности и незаметности, которой живет природа", — тонко замечает И. Ильин.

За этой повествовательной тканью, как бы зеркально отражающей неоформленную действительность, существует "подсветка", "подводные течения", глубоко спрятанный внутренний смысл.

Вот говорят крестьяне на своем "простонародном языке" — и вдруг — не то случайность, не то лучик чуть сверкнувшей мысли, не то глубокое прозрение... И в речи простого человека появляются яркие метафоры с очень глубоким смыслом, произносимые часто с большой наив-

ностью, как если бы сам рассказчик (не автор!) недопонял обиходное словечко; так, может быть, в виде "недоразумения": "А старуха в ноги ему: — Прости, сынок, Христа ради... сирота я слабая, безначальная... Погибаю..." ("Продну старуху"). "Потонули мы все бездонно" ("Няня из Москвы"). "Театральщики, уж известно, какой народ... все будто понарошку им, представляют и представляют..." ("Няня из Москвы"). "Господь наказал, чтоб рожать... Что народу ходит, а каждый вышел из женщины на показ жизни" ("История любовная").

Повышенная "заряженность" слова придает стилю Шмелёва особую емкость, глубинность.

Так же, как нет у Шмелёва самоценного, самодовлеющего слова, ценного только своей чудностью, красотой, — так и нет описаний чувственного состава вещей как чего-то самодовлеющего; они служат определенным целям, подчинены им.

Изобразительность часто служит воспеванию национальной архаики. "Тугое серебро, как бархат звонкий. И все запело, тысяча церквей" ("Лето Господне"). "Не Пасха — перезвону нет; а стелет звоном, кроет серебром, — как пенье без конца-начала, гул и гуд" ("Лето Господне").

Описания в прозе Шмелёва, как правило, содержат глубокую символику. Так, например, в рассказе "Свет разума" дьякон карабкается "на карачках из балки"; этот зрительный образ символизирует его духовное "карабканье" из религиозного хаоса. Все эти особенности творческой манеры Шмелёва ярко проявились в рассказе "Продну старуху" (написан в первые годы пребывания за границей).

После расстрела помещиков, державших великолепный племенной скот, маленькая беспомощная старушка, брошенная сыном и болеющая о внучатах, получает от Леньки-комиссара из "победного комитета" (обыгрывается

слово "комбед" — комитет бедноты) огромную породистую корову и гонит ее домой, в Волокуши.

"...С вербочкой со святой бежит, крестится, платок съехал... Бежит — ног под собой не чувствует... А корова идет строго, шаг у нее мерный, бочища... старуха и близко подойти опасается. То с краю забежит, то с головы оглянет. Морда страшная, ноздря в кулак, подгрудок до земли, ну и вымя... котел артельный! ... а глаза... — во какие, строгие, глядеть страшно, будто чего сказать могут! Тогда еще ей, старухе-то, будто чего в сердце толкнуло... Подогнала к Волокушам — место глухое, елки... ка-ак она затруби-ит! — по лесу-то как громом прокатило! Глазища на старуху уставила, прямо — в нее мычит, жаром дышит, ноздрями перебирает — сопит, — страшно старухе стало".

И началась с коровою мука: никак не загнать ее. "Намоленной воды пугается" и "чего-то ее не допускает". Сама "гробовая". "И такое воспаление-то в глазах-то — ну, кровь живая!.. И слезы..." И глаза у ней "не коровьи"...

И вот образ этой дивной и страшной коровы постепенно разрастается в олицетворение совести и подобие карающей Эринии. Из зависти и страха, и глубже — из чувства общего греха, вырастает легенда о грозном животном...

В потрясенной и угрожающей всенародной совести оживают древние, поддонные слои первоначальной духовности: "...не поверишь, что у человека в душе быть может: и на добро и на зло. А то все закрыто было. Бо-ольшое превращение... на край взошли!"

Обращает на себя внимание типичная для Шмелева сказовая манера, интонации живой разговорной речи; это как бы устный рассказ человека, не владеющего литературным языком.

Великолепно изображена корова — читатель видит ее, настолько она живая, реальная. Но внешнее изображение



коровы — не самоценно; корова становится символом все-народной совести.

За непосредственными, простодушными словами героев, не претендующими на глобальные философские обобщения, — за этими словами, как бы сквозь них проступает очень глубокий философский смысл. Это еще одна важная черта творчества Шмелёва: основная проблематика писателя — этическая. И в этом Шмелёв также следует традициям русской литературы XIX века.

В романе "История любовная. Роман моего приятеля" Шмелёв размышляет над проблемой соотношения темного и светлого начала в человеке, причем эта проблема предстает в христианской трактовке: борьба духа и плоти (первое с положительным знаком, второе — с отрицательным).

Повествование в романе ведется от лица Тони, пятнадцатилетнего мальчика. Форма воспоминаний, или исповеди дает автору возможность показать главного героя изнутри, в отличие от других действующих лиц, описанных только внешне. Тоня же все время показывается только изнутри — как "пропускающая" душевная среда. Но в конце романа, когда кризис назрел и катастрофа настигает главного героя, все остальные действующие лица как бы исчезают, оказываются тем, чем они и были с самого начала, то есть образами Тониного сознания, как бы поводами или материалом для его переживаний.

При этом душа Тони является полем борьбы между темной стихией пола и светлой стихией "идеала", духовности, чистоты.

Шмелёв прекрасно описывает русскую весну, опьянение ею и вызванное ею всеобщее заболевание. Начиная с кошечки Мици с голубым бантом, которую того и гляди растерзают страшные коты на заборе, и кончая дворовыми и соседями, — все становятся одновременно носителями и жертвами этого нервного напряжения.

В Тоне, только что упоенно прочитавшем "Первую любовь" Тургенева, просыпается беспредметная влюбленность. Строго говоря, он влюблен в героиню Тургенева Зинаиду, а вокруг себя находит для ее воплощения "материал" самого мещанского измерения. Он пытается воплотить этот идеальный образ сразу в двух живых обликах — близкой, доступной Паши и далекой, недоступной Серафимы. Причем "прекрасная Серафима" видна только издали, смутно, в одних общеженских безличных весенних контурах.

С одной стороны — детская чистота (традиционная ситуация — платоническая любовь гимназиста). Но все это погружается в мутную волну уличной, дворовой, заборной и гимназической пошлости. В душе мальчика — постоянные переходы от вдохновения к чувству греха. В этой внутренней распре — главное содержание произведения Шмелёва.

По ходу романа атмосфера всезахватывающего зроста все сгущается и создает три драматически-трагических столкновения. В двух из них человек пытается преодолеть грех и терпит крушение. В третьем грех показывает человеку свое обманное лицо, и человек изнемогает почти до смерти.

Два первых взрыва — две ночи подряд — Тоня через силу выносит. Сын пастуха, сосед, скромный и застенчивый, совсем не созданный для брака Костик, застает свою жену со своим отцом, убивает их, сонных, колуном, и мотивирует свой поступок тем, что он "убил грех".

На следующую ночь бешеный бык, вырвавшийся из стойла, — живой символ безудержного инстинкта, — запарывает насмерть кучера Степана, вышедшего на борьбу с ним из любви к Паше.

Эти попытки одолеть грех — слепым отвращением и слепой храбростью кончаются крушением: кровавым пре-

ступлением и ненужной смертью. Приближается развязка.

Главный герой также терпит катастрофу. При первом же свидании с Серафимой, пребывая в совершенно смятенных чувствах (при этом не понимая, что грешная женщина ведет с ним грешную игру), Тоня доходит до полуобморочного состояния и в страшный миг дурноты открывает ее тайное уродство — безжизненный стеклянный глаз в кровавых веках, скрывавшийся доселе за темным пенсне. И "в этом мертвом стеклянном взгляде" ему вдруг открывается "что-то ужасно стыдное и отвратительно-грязное, связанное с грехом и — смертью?"

Это кризис: одновременно нервно-эротический и идеально-духовный. Мальчику, измученному волнениями, это потрясение оказывается не по силам; он заболевает воспалением мозга, от которого спасается чудом.

Не только сама проблема и ее трактовка восходят к произведениям Достоевского, но и повествовательная манера, и способ изображения человека, и даже некоторые атрибуты "специфически достоевские" (например, воспаление мозга). Однако у Шмелёва есть стороны и свойства, которыми он Достоевского отнюдь не напоминает и которые ярче проявились в более поздних и более "успокоенных" вещах. Фоном в них является дореволюционная, прочная в своих устоях русская жизнь. Среди таких "светлых", как их называют критики, произведений Шмелёва — циклы рассказов "Лето Господне" и "Богомолье".

В "Лете Господнем" воскрешается через большие православные праздники увиденный глазами мальчика старый московский быт. Он описан в точных, выразительных словах: вот "таратанье мартовской капели", в солнечном луче "суетятся золотинки", "хряпают топоры", покупаются арбузы "с подтреском", видна "черная каша галок в небе".

В книге "Лето Господне. Праздники" Шмелёв строит фабулу на внешней последовательности времен года (зима, весна, лето...), но в сущности идет за календарным годом русского Православия. Движение солнца и духовно-религиозных обрядов срастаются и сплетаются в единый жизненный ход.

Цикл "Лето Господне" — это лирическая поэма о встрече мироосвящающего православия и души ребенка. Повествование в книге ведется от лица мальчика; все "берется" и "дается" из детского сознания, отзывчивого и открытого.

Ребенок не постигает учения, не понимает церковного ритуала, он воспринимает священное в жизни, в быту.

Лирическая поэма разрастается, захватывает весь быт народа и превращается в эпическую поэму о России и основах ее духовного бытия. Весь мир видится праздничным, радостным, золотым.

В центре обоих циклов — герой, олицетворяющий этический идеал Шмелёва: "русский верующий простец" Михаил Панкратыч Горкин. Этот герой имеет свою литературную генеалогию — Платон Каратаев, Макар Иванович (роман Достоевского "Подросток"), герои Лескова.

Горкин — носитель русского православного духа. Он знаток и авторитет в вопросах уклада и обряда. Не случайно по древней евангельской, и в то же время великорусской и радонежской традиции — он плотник.

В "Богомолье" рассказывается об увиденном глазами того же мальчика традиционном ежегодном паломничестве в Троице-Сергиеву лавру. Через идею богомолья и странничества здесь осмысляются исторические пути и судьбы России.

Подобно символике эмпирического времени в цикле "Лето Господне", во второй книге Шмелева — символика



эмпирического пространства. Пространство России осмысливается как духовное пространство русского человека.

”Русский человек, уходя к святым местам через леса и степи, ”уходил” ко святым местам своего личного духа, пробираясь через чащу своих страстей” (И. Ильин).

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Ильин И.А.** О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — 216 с.

Замечательная работа религиозного философа Ивана Ильина, принадлежащего к первой волне русской эмиграции, посвящена вопросам проблематики (религиозной) и поэтики творчества Шмелева.

Размышления И.Ильина о поэтике шмелевских произведений легли в основу данной главы.

**Михайлов О.** Иван Шмелев (1873 — 1950) // Шмелев И.С. Избранное. — М., 1989. — С. 3—20.

В статье много интересного материала по биографии Шмелева. Кроме того, из нее можно почерпнуть сведения о политических взглядах Шмелева, о его отношении к революции.

### Иван Алексеевич Бунин

(1870 — 1953)

Детство Бунина прошло в обедневшем поместье Орловской губернии. Не проучившись в Елецкой гимназии и четырех лет, он был взят домой, где его образование продолжил старший брат Юлий.

В характере Бунина слились противоположные друг другу родительские черты. Его отец был человек открытый, широкий, с чертами талантливой, артистической натуры, беззаботный, обаятельный в своей вспыльчивости и отходчивости. Разоряющийся мелкопоместный дворянин Алексей Николаевич Бунин олицетворял собою тип

уходящего русского помещика. Мать Бунина, Людмила Александровна, урожденная Чубарова, тоже была типична для своего времени и среды. Это была женщина тихая и печальная, с "грустной поэтической душой" и обостренной чувствительностью. Иван Алексеевич горячо ее любил и после ее кончины так глубоко запрятал память о ней, что до конца своей жизни ни с кем не говорил о ней вслух.

"Я рос одиноко... без сверстников, в юности их тоже не имел, да и не мог иметь: прохождения обычных путей юности — гимназии, университета, — мне было не дано... я нигде не учился, никакой среды не знал", — с грустью вспоминал писатель\*.

Среда, конечно, была, только особая, не "своя", не людей его круга. Среда была деревенская: ребятишки-пастушата; "со всеми он был на равной ноге", "бывая просто в их избах", как пишет В.Н. Муромцева-Бунина\*\*.

Юношей Бунин покидает отчий дом, и начинается его скитальческая жизнь. "Словно какое-то беспокойство толкает его в девяностые—девятисотые годы к бесконечным перемещениям", — пишет Анна Саакянц\*\*\*. Орел — Харьков — Елец — Харьков — Смоленск — Москва... Работа в газете "Орловский вестник"; выход первой книги стихов; встреча с Л.Н. Толстым; увлечение толстовством; любовь к В.В. Пащенко, длившаяся четыре года; опять скитания; женитьба, рождение сына, через два года разрыв; в тридцать лет первое путешествие за границу (в Европу); дружба с Чеховым; снова путешествие за границу; и опять калейдоскоп: Москва — Одесса — Москва — деревня — Петербург — Москва... Смерть сына; встреча с будущей женой, Верой Николаевной Муромцевой; участие в горьковском издательстве "Знание"; знакомство, потом

---

\*Цит. по: Саакянц А. Об И.А. Бунине и его прозе // Бунин И.А. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 4.

\*\*Там же.

\*\*\*Там же. — С. 5.

дружба с Горьким; "литературные среды" Н.Д. Телешова; третье, затем четвертое путешествие за границу.

Бунин теперь поистине "и жить торопится, и чувствовать спешит".

В 1916 г. наступил перелом в мироощущении Бунина, назревший еще осенью 1915 года, когда Бунин писал своему другу, художнику П.А.Нилусу: "Деревни опустели так, что жутко порой. Война и томит, и мучит, и тревожит"\*. Писатель понимал весь ужас и бессмысленность войны, видел, что народу война не нужна, что она только разоряет страну и уносит множество жизней. "Народ воевать не хочет, ему война надоела, он не понимает, за что мы воюем, ему нет дела до войны. А в газетах продолжается все та же брехня... Все несут свое, не считаясь с тем, что народ войны не хочет и свирепеет с каждым днем... Война все изменила. Во мне что-то треснуло, переломилось, наступила, как говорят, переоценка всех ценностей" — эти слова Бунина записал его племянник, Н.А.Пушешников\*.

Дневник писателя за 1916 год полон безнадежности и желчи. "Душевная и умственная тупость, слабость, литературное бесплодие все продолжается... Смертельно устал, — опять-таки уже очень давно, — и все не сдаюсь. Должно быть, большую роль сыграла тут война — какое великое душевное разочарование принесла она мне!"\*\*

Так, в конце 1916 года подкрался к Бунину творческий кризис, продолжавшийся несколько лет.

В 1920 г. писатель покидает родину. К творчеству он начинает возвращаться очень медленно. Настроения его пессимистичны, неустойчивы. "Больше всего ему хотелось бы забыть о действительности", — пишет Анна Саакянц. Постепенно все же в творчестве Бунина начинает звучать

---

\*Цит. по: Саакянц А. Об И.А. Бунине и его прозе // Бунин И.А. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 8.

новая нота: "Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память! В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого..." ("Роза Иерихона").

"Эти слова — нечто вроде бунинского художественного девиза, — пишет Анна Саакянц. — Теперь Любовь и Память все чаще начинают вдохновлять писателя..."\*

Классически совершенная и одновременно современно-смелая проза Ивана Алексеевича Бунина была оценена по достоинству. В 1933 году Бунин становится первым среди русских писателей лауреатом Нобелевской премии.

#### ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

*Черты модернизма. Интерес к бессознательному.  
Любовь или "либидо"?*

Два периода бунинского творчества (в России и за рубежом) разделены временным промежутком в несколько лет (с конца 1916 г. до начала 1920-х), когда Бунин переживал творческий кризис и почти ничего не писал. Кризис этот был связан с ужасами первой мировой войны, свидетелем которой стал Бунин, с революцией в России, которую он не принял, с жизнью вдали от родины.

Однако помимо внешних причин были и внутренние, приведшие к переменам в его мироощущении Бунина в последующие годы.

В августе 1917 г. Бунин писал М.Горькому: "Чуть не весь день уходит на газеты... И ото всего того, что я узнаю из них и вижу вокруг, ум за разум заходит, хотя только сбывается и подтверждается то, что я уже давно мыслил о

---

\*Цит. по: Саакянц А. Об И.А. Бунине и его прозе // Бунин И.А. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 8.

святой Руси”<sup>\*</sup> (здесь и далее в цитатах выделено нами. — Д.М.).

Действительно, в дореволюционном бунинском творчестве с большой художественной силой выражено предчувствие надвигающихся катастроф.

Важное место в его рассказах этой поры занимает характерная для русской литературы рубежа веков тема сил, которые могущественнее человека, сил, которым человек не может противостоять (у Бунина это прежде всего смерть и сексуальное начало). Человек пытается вступить в борьбу “с кем-то” и неизменно терпит фиаско.

Вот как, например, описывается смерть господина из Сан-Франциско: “Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел; ... и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, *отчаянно борясь с кем-то*” (“Господин из Сан-Франциско”).

Так же трактуется физиологическая устремленность к женщине в повести “Митина любовь” — первом крупном произведении, созданном в эмиграции, где еще сильны основные мотивы раннего творчества Бунина (хотя преобладающее значение имеет новая окраска, о которой речь впереди). “Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти”.

С темой сил, захватывающих человека и влекущих его к пропасти, сил, которым он не может противостоять, связана в раннем бунинском творчестве еще одна характерная для литературы рубежа веков тема — тема бездны.

Мироощущение Бунина-писателя в это время можно описать примерно так: под плоскостью, по которой ходит человек, — две бездны — смерти и любви; и тонкий ледок под ногами может проломиться в любую секунду. Мир в рассказах этого периода предстает не как гармоничный космос; нет — он полон иррациональных сил, увлека-

---

<sup>\*</sup>Цит. по Твардовский А. О Буине // Бунин И. Стихотворения. Рассказы. Повести. — М.: Худ. лит., 1973. — С. 17.

ющих во тьму, где человеческая личность разрушается, где человек гибнет.

Классический пример — рассказ "Господин из Сан-Франциско", где пароход, движущийся в страшном глубоком пространстве (огромный океан, бушующая выюга, черное небо), уподобляется человеку, окруженному со всех сторон разрушительными стихиями.

Океан, символизирующий в этом рассказе бездну смерти, в других произведениях становится символом грозной и все сокрушающей стихии любви. Так, в рассказе "Сны Чанга" океан назван "слепой и темной, но стократ живой, глухо бунтующей бездной", а женщина сравнивается с "морской тварью, вольно ходящей вот в этих черных, огненно-панцирных волнах". Катастрофа, перевернувшая жизнь капитана, описывается в рассказе в двух планах — символическом и буквальном: "пароход ударился о подводные камни", а "капитан выстрелил из пистолета в свою жену".

Главный герой рассказа, соприкоснувшись с бездной любви, не выдерживает и стреляет; потом постепенно спивается и умирает.

Анна Саакянц пишет: "В бунинском творчестве середины и конца десятых годов проходят перед читателем герои, раз и навсегда опаленные сильной и мучительной любовью, которая сокрушает их жизни, если только они вообще остаются в живых, а не кончают с собой оттого, что иначе нельзя, как госпожа Маро и ее юный друг Эмиль ("Сын"). Так, оцепенев после смерти горничной Лушки, помещик Хвоцинский больше двадцати лет просидел на ее кровати, никуда не показываясь и беспрестанно перечитывая старинные книги о любви. Чутьем художника стремился Бунин проникнуть в эту "бездну", постичь: просто ли сумасшедший его герой, или это "какая-то ошеломленная, на одном сосредоточенная душа?" ("Грамматика любви")\*.

---

\* Саакянц А. Об И.А.Бунине и его прозе//Бунин И.А. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 7.

Подобная катастрофичность мироощущения и связанный с нею интерес к теме стихийных сил, управляющих человеком против его воли, вне зависимости от его сознательных установок, глубоко характерны для литературы модернистской направленности\*. В произведениях писателей-модернистов силы эти ассоциируются прежде всего с тем темным, что таится в человеческой душе — с инстинктами, со стихией бессознательного. И в первую очередь — с сексуальной устремленностью, с либидо.

Начало XX в. ознаменовано открытиями в области бессознательного, сделанными Зигмундом Фрейдом. Однако пристальное внимание к "преисподней" человеческой души обнаруживает не только наука (психиатрия), но и литература, и вообще все искусство того времени (в первую очередь, западно-европейское)\*\*.

В дореволюционном творчестве Бунина находят художественное выражение представления, близкие к фрейдовским. Как художественное воплощение либидо может быть осмыслен крик филина, который Бунин описывает не раз: "А как совсем стемнеет и выпустят над бором звезды, всюду начинают орать хриплыми, блаженно-мучительными голосами филины, и в голосах этих есть что-то недосозданное, довременное, где любовный зов, жуткое предвкушение соития звучит и хохотом, и рыданием, ужасом какой-то бездны, гибели..." (*"Несрочная весна"*).

---

\* Термин "модернизм" мы употребляем в широком смысле — в значении "постреализм".

\*\* В русской литературе можно отметить, например, произведения Леонида Андреева, где обращает на себя внимание факт многочисленных "пересечений" с Буниным. Ср., например, рассказ Л. Андреева "Бездна" (герой рассказа, влюбленный юноша, под влиянием внезапного побуждения насилует любимую девушку. Его поступок автор трактует так: герой не мог сопротивляться могущественной силе животного инстинкта, вдруг проснувшегося в нем. В бунинской повести "Митина любовь" герой так же не может противостоять овладевшему им животному инстинкту и изменяет любимой).

Все это позволяет рассматривать Бунина как писателя-модерниста.

Лавры первооткрывателя и революционера в этой области по праву принадлежат Ивану Ильину. Философ, публицист, литературный критик, высланный из России в 1922 г., он в 1945 г. заканчивает труд "О тьме и просветлении", где, в частности, выражает совершенно новые взгляды на творчество Бунина (книга была опубликована в России в 1991 году). Ильин не причисляет Бунина к какому-либо литературному направлению, однако фактически описывает творчество Бунина как типично модернистское. Исследователь не произносит и имени Зигмунда Фрейда, но сопоставление бунинских произведений и теории австрийского доктора по прочтении книги Ильина напрашивается само собой. Так, Ильин пишет: "Героem Бунина является существо первобытное. Бунин видит человека в его инстинктивно-родовом примитиве".

Любовь в рассказах Бунина, как правило, принимает форму элементарного полового влечения, древнего родового инстинкта; "это предельно чувственная, плотская страсть". "Восприятие глубин родового, полового инстинкта — главная сфера бунинского художественного видения".

"Жизнь чувства, аффектов и эмоций — почти всегда сводится у Бунина к движениям инстинктивной страсти в том или ином ее видоизменении. Если это "чувства" — то чувства элементарные, родовые, бездуховные, или, вернее, додуховные. В них живет особь, а не личность; в них человек биологически индивидуален, но духовно, а иногда и психологически еще не стал или уже не стал личностью\*\*".

---

\*Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — С. 47.



Оригинальность, более того — революционность этих идей очевидна. И надо сказать, автор очень убедительно доказывает процитированные положения.

Некоторые моменты в концепции Ильина представляются нам спорными. Дело в том, что исследователь рассматривает все бунинские художественные произведения как единое целое, оставляя без внимания тот факт, что творчество Бунина претерпело значительную эволюцию. Большая часть выводов автора монографии (в том числе, процитированные выше), на наш взгляд, справедлива в отношении всех (или почти всех) произведений Бунина. Однако многие из тезисов работы Ильина точно описывают законы бунинского творчества, каким оно было до 1916 года, но совершенно неприемлемы для характеристики его произведений, созданных за рубежом.

Не обращаясь далее к этой талантливой и написанной на высоком профессиональном уровне монографии, не повторяя исследователя и не полемизируя с ним, выскажем нашу точку зрения на творчество Бунина.

Главным объектом данного исследования является творчество Бунина в эмиграции; к дореволюционным произведениям писателя мы обращаемся лишь постольку, поскольку этого требует сопоставление с интересующим нас периодом в плане творческой эволюции Бунина. Что касается подробного анализа раннего творчества Бунина, мы рекомендуем читателю монографию И.А. Ильина (см. список рекомендуемой литературы).

Итак, в инстинктивно-родовом примитиве Бунин в 1910-е гг. выделяет "преисподнюю", страшное, разрушительное начало, таящее в себе опасность взрывов, катаклизмов, кровавых войн. А. Саакянц отмечает, что Бунин в эти годы "влекут человеческие и жизненные аномалии", он "заглядывает в самые жуткие закоулки жизни"\* , показывает бездны человеческой души, породившие

---

\*Саакянц А. Об И.А. Бунине и его прозе //Бунин И.А. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 6.

войны. Именно потому, что "бездна" отражалась в бунинском творчестве в форме жутких предчувствий, в конце 1910-х годов, "материализовавшись", явив свое страшное лицо в действительности, она заставила писателя замолчать на долгие годы.

#### ТВОРЧЕСТВО БУНИНА В ЭМИГРАЦИИ

*Творческое "воскресение". От фрейдовских представлений о человеке к теории архетипов К.Г. Юнга. Создание нового мифа. Индивидуальный характер (реализм) или "человек вообще" (модернизм)? Новая трактовка темы любви*

Сам Бунин осознавал свое возвращение к писательскому труду в 1920-х гг. как очень важный факт своей жизни, близкий по внутреннему смыслу к воскресению. (См., например, один из первых рассказов, написанных в эмиграции), "Роза Иерихона", который Бунин считал программным).

Долгое молчание писателя было результатом и выражением того, что Бунин был не в силах писать так, как раньше, видеть и изображать мир и человека так, как раньше. Что же теперь, спустя годы, меняется в его творчестве?

Внимание писателя по-прежнему приковано к стихии бессознательного: человек предстает в бунинском творчестве как инстинктивно-родовой примитив, скрывающийся под тонкой оболочкой культуры и цивилизации. Например, в рассказе "Ночь" автор утверждает, что для того, чтобы быть одним из тех людей, "которых называют поэтами, художниками... надо быть особью... явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура".

Но писателю необходимо найти нечто, что поможет устоять, когда земля под ногами качается, содрогаясь от войн, крови, насилия; найти нечто вечное и прекрасное.

И в инстинктивно-родовом примитиве Бунин теперь находит витальное, жизнеутверждающее начало. Теперь

мир, созданный в его произведениях, — это гармоничный космос, противостоящий страшной бездне, существующей вовне.

Меняется и бунинская философия любви. И в раннем, и в позднем творчестве любовь понимается как вождение, плотская страсть. Однако если в 1910-е гг. это сила, влекущая в бездну, беспощадное пламя, уничтожающее человека, то спустя годы ту же "плотскую страсть" Бунин трактует иначе.

На смену хриплому, блаженно-мучительному крику филина, "совершающему свою любовь", приходит светлая и умиротворяющая "любовная песнь" ночных цикад. "Умствуют ли мириады этих ночных, степных цикад, наполняющих вокруг меня как бы всю вселенную своей любовной песнью? Они в раю, в блаженном сне жизни..." ("Ночь").

Половой инстинкт теперь осознается как священный, все плотское, чувственное, телесное — как нечто вечное и прекрасное. Любовь теперь — не мучительная страсть, сокрушающая жизни героев, а торжество земной жизни. Она противостоит смерти.

Бунин создает миф об обретении потерянного рая — через погружение в чувственную стихию, через возвращение к первобытному состоянию, близкому к состоянию животного. Но — не к филину, а к степным цикадам ("они там в раю, в блаженном сне жизни...").

Человек, по мысли писателя, может обрести ощущение гармонии и счастья, если освободится от тяготеющего над ним первородного греха, который и является причиной всех страданий. Для этого человек должен как бы вернуться в состояние, предшествовавшее грехопадению.

Главным результатом вкушения запретного плода является, по Бунину, обретение человеком способности "умствовать", холодная рассудочность; способность к сознательному, целенаправленному обуздыванию инстинктов.

Чтобы вернуться в рай, необходимо отдаться инстинктам, отрешиться от "бесплодного умствования", погрузиться в бессознательное состояние.

Сами инстинкты теперь понимаются иначе. В психоанализе в начале XX в. на смену теории Фрейда пришла теория Юнга. В бунинских представлениях о человеке также произошли изменения. Теперь в центре внимания писателя уже не фрейдовское либидо, а коллективное бессознательное, архетипы, открытые учеником Фрейда — Карлом Густавом Юнгом.

В некоторых рассказах Бунин даже пользуется терминологией психоанализа, а в рассказе "Ночь" обнаруживает явное знакомство с современными ему психоаналитическими теориями. Приведем в качестве примера отрывок текста, несколько слов из которого были процитированы выше. Итак, чтобы быть поэтом, художником ... "надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков очень долгий путь существования и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью, а вместе с тем особью, безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже огромной сознательностью". Здесь и термин "подсознательный", и вполне научные представления о психике первобытного человека (мышление образами, неразвитое сознание) и представление о пути, пройденном человечеством за века (постепенно развивается логическое мышление, "сознательность").

Возможно, Бунин не читал Юнга. В таком случае придется признать, что на основе личного опыта Бунин приходит к тем же выводам, что и великий швейцарский ученый. Сформулированы эти выводы в том же рассказе "Ночь". "Не раз случилось: вот я возвратился в те поля, где я был некогда ребенком, юношей, — и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мной с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто я опять прежний, совершенно

прежний. (...) В такие минуты не раз думал я: каждый миг того, чем я жил здесь когда-то, оставлял, таинственно отпечатлевал свой след как бы на каких-то несметных, бесконечно-малых, сокровенных пластинках моего Я — и вот некоторые из них вдруг ожили, проявились. Секунда — и они опять меркнут во тьме моего существа. Но пусть, я знаю, что они есть. "Ничто не гибнет — только видоизменяется". Но, может, есть нечто, что не подлежит даже видоизменению, не подвергается ему не только в течение моей жизни, но и в течение тысячелетий? Великое множество таких отпечатков передано мне моими предками, пращурами".

Остается ввести в эти пассажи слово "архетип" (как другое название того, что Бунин называет "отпечатками", переданными современному человеку пращурами в практически неизменном виде), и размышления писателя будут представлять собой вольное изложение теории Юнга.

Вот как определяет "архетипические образы" Юнг: "... — это как бы итог огромного опыта бесчисленного ряда предков. Это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. В каждом из них кристаллизовалась частица страдания, наслаждения... Они имеют громадную психическую значимость, обладают громадной энергией".

А вот что пишет Бунин об "отпечатках", переданных человеку его предками: "Есть (люди) боящиеся змей, пауков "безумно", т.е. вопреки уму, а ведь это и есть чувство какого-то прежнего существования, темная память о том, например, что когда-то древнему пращуру боящегося грозила смерть от кобры, скорпиона, тарантула".

Бунинские слова звучат как пример, иллюстрирующий слова Юнга.

Кроме того, размышления Бунина о сути поэтического творчества перекликаются с эстетической концепцией швейцарского ученого. Юнг пишет: "... Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы

вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле перевод его на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками”.

Именно так — как художественное развертывание архетипа — осмысляет Бунин поэтическое творчество в рассказе “Ночь”. Изменилась форма (“язык современности”, на который “переводится” праобраз), но сущность осталась той же, что и тысячелетия тому назад: “В древнейшие дни мои, тысячи лет тому назад, мерно говорил я о мерном шуме моря, пел о том, что мне радостно и горестно, что синева небес и белизна облаков далеки и прекрасны, что формы женского тела мучительны своей непостижимой прелестью. Тот же я и теперь”.

Темы позднего творчества Бунина — красота внешнего мира и красота женского тела, причем художник видит эту красоту так же, как тысячелетия назад. И так же, как тысячелетия назад, понимается сущность любви: это родовой инстинкт.

Как же пристальное внимание Бунина к архетипическим образам влияет на изображение человека в его творчестве?

В рассказе “Дело корнета Елагина” (1925) автор описывает главного героя следующим образом: “Человек, ... которому дано сугубое чувство всего того наследства, которое связывает его со всеми отцами, дедами и прадедами”. т.е. в герое Бунина интересует прежде всего общее для всех людей, то, что связывает героя с его пращурами.

Конкретный человек обобщается до человека вообще. Внимание Бунина направлено на вечное, на то, что есть в любом и с первобытных времен. Во всех — и всегда.

Вот рассказчик описывает свои впечатления от чтения Евангелия: "Я... пережил совершенно как свое собственное это далекое евангельское утро в Элеонской оливковой роще, это отречение Петра. (...) Почти те же самые чувства, что наполнили когда-то Петра в Гефсимании, наполняют сейчас меня, вызывая и на мои глаза те же слезы, которыми так сладко и больно заплакал Петр у костра... Где я и где Петр? Раз мы так слились хотя бы на мгновение, где же оно, это мое я, утвердить и выделить которое так страстно хотелось мне всю жизнь?" ("Ночь").

Индивидуальные черты человека, его уникальное Я отступают на второй план. Важно не то, что выделяет каждую конкретную личность из человечества, а то, что объединяет ее со всеми людьми.

В рассказе "Возвращаясь в Рим" (1937 г.) Бунин называет общее, одинаковое для всех людей "истинной сутью человека". Эти слова автор вкладывает в уста великого человека, который почувствовал, что близится час его смерти. "Он писал до рассвета. Он сделал последние государственные распоряжения и выразил некоторые из своих предсмертных мыслей. Он сказал так: имя мое переживет меня, люди будут поклоняться моим золотым и мраморным изображениям, может быть, еще много веков, ибо в человеке великом или хотя бы облеченном величием, мы чтим сосредоточенность тех высоких сил, что заключены в некоторой мере в каждом из нас. Он сказал, что Сократ, призывая человека к познанию "самого себя" имел в виду не познание особенностей, пороков или добродетелей, заключенных в человеке, но искание и пробуждение в себе того "божественного", что есть истинная суть человека" ("Возвращаясь в Рим").

Итак, люди в произведениях Бунина предстают не как индивидуальные характеры, а как разные варианты единой человеческой сущности.

В соответствии с теми же принципами строится в бунинских произведениях второго периода и образ женщи-

ны. Это не конкретный женский характер, индивидуальность, это воплощение "женского начала". Таков, например, образ Кати в повести "Митина любовь" (1924). "Катя, — говорит Протасов, друг Мити, — есть прежде всего типичнейшее женское естество... Ты, естество мужское, лезешь на стену, предъявляешь к ней высочайшие инстинкты продолжения рода, и конечно, все сие совершенно законно, даже в некотором смысле священо. Тело твое есть высший разум, как справедливо заметил герр Ницше. Но законно и то, что ты на этом священном пути можешь сломать себе шею. Есть же особи в мире животном, коим даже по штату полагается платить ценой собственного существования за свой первый и последний любовный акт".

Интересно, что Протасов появляется на страницах повести только один раз — чтобы произнести свой монолог и вновь исчезнуть. Бунин подчеркивает важность этого монолога, придает вес протасовским словам еще и тем, что называет этого героя "единственным настоящим другом" Мити. Более того, его предсказание сбывается: Митя погибает, совершив "свой первый и последний любовный акт", что еще раз подтверждает истинность протасовских слов.

Идеи, высказанные Протасовым, проявляются в повести не только в виде "голых формулировок", но и воплощены в художественных образах.

Митя на следующий день по приезде в деревню выходит из своей комнаты и встречает горничную Парашу. "И тотчас же Катя властно напомнила о себе: Митя поймал себя на вожделении к этой засученной женской руке и к женственному изгибу тянувшейся вверх девки на окне, к ее юбке, под которую крепкими тумбочками уходили голые ноги, и с радостью ощутил власть Кати, свою принадлежность ей, почувствовал ее тайное присутствие во всех впечатлениях этого утра".

Любовь понимается как вожделение; всякое проявление вожделения по отношению к любой женщине воспри-



нимается героем (и солидарным с ним автором) как проявление "власти Кати", как "ее тайное присутствие". Катя, таким образом, оказывается не конкретной женщиной, а неким символом, объектом полового инстинкта, женским началом, которое может воплощаться, как бы "материализовываться" в разных женщинах.

На таком понимании любви построены и многие другие "эмигрантские" произведения Бунина, в частности, "Дело корнета Елагина".

"О Елагине я сказал бы прежде всего то, что ему двадцать два года: возраст роковой, время страшное, определяющее человека на все его будущее". Повествователь (вспомним, что Бунину в год написания рассказа было 55 лет!) считает, что 22 года — это важнейшее время в жизни человека. Что же в нем самое серьезное, что определяет "всё будущее" человека?

"Обычно переживает человек в это время то, что медицински называется зрелостью пола, а в жизни — первой любовью, которая рассматривается всегда только поэтически и в общем весьма легкомысленно". Романтические, поэтические представления о первой любви легкомысленны. Помимо поэтичности, по Бунину, есть в первой любви нечто гораздо более глубокое и важное. Что?

"Часто эта "первая любовь" сопровождается драмами, трагедиями, но совсем никто не думает о том, что как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания, обычно называемые обожанием милого существа: переживают, сами того не ведая, жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола".

Любовью писатель называет не романтическое волнение, обожание, душевную и духовную близость, а прежде всего устремленность полового инстинкта.

Такое понимание любви проявляется и в знаменитом цикле "Темные аллеи".

## ПОЭТИКА ЦИКЛА "ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ"

*Модернизм и неомифологизм*

Большинство рассказов этого цикла создано во время второй мировой войны. "Работа над книгой "Темные аллеи" ... служила писателю в какой-то мере *уходом*, спасением от ужаса, творящегося в мире", — пишет А. Саакянц. Когда мир рушится, когда действительность непереносима — Бунин обращается к теме любви. И вместо действительности появляется миф. Любовь в "Темных аллеях" — это "другая" реальность, имеющая очень мало отношения к законам объективной действительности.

Почему же рассказы Бунина воспринимаются как реалистические? Эта иллюзия создается благодаря тому, что Бунин берет материал (именно материал!) для своей книги из реальной действительности; он пишет о том, что видел, что помнит, что хорошо знает; о том, что в самом деле происходило или могло произойти. Поэтому каждый рассказ, взятый в отдельности, представляется отражением реальной жизни.

Однако все эти "осколки действительности" являются частями единого целого. И если рассматривать "Темные аллеи" как целостное художественное произведение, то мы увидим, что на страницах этой книги создан совершенно особый мир, в котором действуют свои законы. По этим законам организуется весь художественный материал.

В центре этой реальности — женщина, и весь бунинский мир пронизан силовыми линиями тяготения к женщине.

Это мир, в котором не может быть войн, крови; мир, в котором может произойти только одно событие: соединение мужчины и женщины, мужчины вообще и женщины вообще, мужского и женского начала. Причем соединение это выражается в физической близости, а тяготение (организующее начало бунинского мира) — это инстинктивное, первобытное тяготение; родовой, половой инстинкт.

Чтобы проиллюстрировать эту мысль, достаточно взять наугад несколько рассказов из цикла и сопоставить их сюжеты.

Герой рассказа "Антигона" — студент — каждое лето навещает дядю (лишившегося ног генерала) и тетю. В очередной приезд он узнает, что в их доме появился новый человек — очень красивая девушка, в обязанности которой входит катать кресло дяди. Девушка понравилась студенту, он решает пробыть у дяди не три дня, как намеревался, а дольше; "втайне ото всех войти с ней в дружбу, в близость, вызвать ее любовь"... Проходит день, начинается второй; студент ищет встреч с девушкой, но та появляется за все время только один раз: вкатывает дядино кресло и тотчас же уходит. Студент скучает, ждет, гадает — умна она или глупа? скромна ли? удастся ли добиться ее любви? И вот на второй день, после завтрака, когда дядя и тетя разошлись по своим комнатам, он идет в диванную, чтобы почитать, сталкивается там с девушкой, и она без лишних слов отдается ему.

На следующее утро неожиданно пришедшая служанка застаёт героев вместе, сообщает обо всем хозяйке, и девушке приходится уехать.

"В три часа дня Антигону увезли на тройке на станцию. Он, не поднимая глаз, простился с ней на перроне, будто случайно выбежав, чтобы велеть оседлать лошадь. Он готов был кричать от отчаяния..."

В рассказе "Степа" молодой купец Красильщиков заезжает на постоянный двор "старика-вдовца, мещанина Пронина", чтоб переждать дождь. По случайному стечению обстоятельств, ни прислуги, ни хозяйня в этот вечер нет, и герой оказывается наедине с дочерью Пронина Степой. Красильщиков разговаривает с девушкой, смотрит на нее и, повинувшись внезапному побуждению, притягивает ее к себе.

"— Василь Ликсеич... — пробормотала она умоляюще и потянулась из его рук.

— Погоди. Разве я тебе не нравлюсь? Ведь я знаю, всегда рада, когда я заезжаю.

— Лучше вас на свете нету, — выговорила она тихо и горячо.

— Ну вот видишь...”

Наутро герой уезжает. "... она стояла на нарах на коленях и, рыдая, по-детски некрасиво раскрывая рот, отрывисто выговаривала:

— Василь Ликсеич... за ради Христа... за ради самого царя небесного, возьмите меня замуж! Я вам самой последней рабой буду! У порога вашего буду спать — возьмите! Я бы и так к вам ушла, да кто ж меня так пустит! Василь Ликсеич...

— Замолчи, — строго сказал Красильщиков. — На днях приеду к твоему отцу и скажу, что женюсь на тебе. Слышала?

Она села на ноги, сразу оборвав рыдания, тупо раскрыла мокрые лучистые глаза:

— Правда?

— Конечно, правда.

— Мне на Крещение уж шестнадцатый пошел, — поспешно сказала она.

— Ну вот, значит, через полгода и венчаться можно...

Воротясь домой, он тотчас стал собираться и к вечеру уехал на тройке на железную дорогу. Через два дня он был уже в Кисловодске”.

Герой рассказа "Руся" едет с женой в Севастополь. Поезд останавливается на маленькой станции, и герой вспоминает о том, как много лет назад он жил в этой местности на каникулах и о своем романе с девушкой по имени Руся.

Насмешливая и неприступная в первые дни знакомства, девушка, наконец, предлагает ему однажды покататься по озеру. Здесь она впервые заговорила со студентом

просто, дала понять, что он ей симпатичен; в лодке же они в первый раз поцеловались. "С тех пор они стали плавать по ночам". После первой ночи, проведенной вместе, Руся говорит:

" — Теперь мы муж с женой. Мама говорит, что она не переживет моего замужества, но я сейчас не хочу об этом думать"...

Вскоре мать обо всем догадывается. "Через неделю он был безобразно, с позором, ошеломленный ужасом совершенно внезапной разлуки, выгнан из дому".

На следующее утро в поезде, после ночи воспоминаний, герой говорит как бы подводя итог этой истории: "Amata nobis quantum amabitur nulla!" Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!"

В рассказе "Визитные карточки" недавно прославившийся писатель, знакомится на пароходе с милой, худенькой, бедно одетой женщиной. Она "поражена ... неожиданным знакомством с известным писателем". Женщина отвечает на его вопросы, говорит, что она замужем "и увы, уже не первый год... Выскочила по глупости чересчур рано. Не успеешь оглянуться, как жизнь пройдет. А я еще ничего, ничего не испытала в жизни!" Когда попутчик предложил ей папиросу, "она неумело, но отважно закурила"; он угощает ее водкой и хорошим завтраком; она пьет, кокетничает, и "все это — и водка и ее развязность — было в удивительном противоречии с ней". В своем намерении наверстать упущенное, испытать в жизни как можно больше, героиня идет до конца. После завтрака она спускается в каюту своего попутчика и изменяет мужу.

"Перед вечером, когда пароход причалил там, где ей нужно было сходить, она стояла возле него тихая, с опущенными ресницами. Он поцеловал ее в холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и

она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани”.

Нетрудно заметить, что большинство рассказов цикла построено по одной сюжетной схеме: встреча героев (мужчины и женщины), их постепенное сближение, собственно физическая близость, результат (нравственный, философский, эмоциональный).

Это — “праситуация”. На протяжении всей человеческой истории мужчина и женщина встречались и соединялись в любовном акте. И рассказы, которые на первый взгляд представляются “кусками жизни”, оказываются лишь вариантами вечной ситуации, праситуации.

Обобщение разнообразных событий до праситуации — это один из важнейших принципов модернизма\*.

Сходство в фабулах само по себе еще не означает *внутренней* тождественности литературных произведений. История литературы знает множество случаев, когда разные писатели использовали одну и ту же сюжетную схему в своих произведениях и между этими произведениями не было ничего общего, кроме самой схемы.

Гораздо реже фабулы повторяются в рамках творчества одного писателя.

Бунин же на основе одного и того же сюжета пишет десятки\*\* рассказов, причем объединяет их в цикл! Как этот факт сказывается на механизме читательского восприятия?

Каждый отдельный рассказ можно представить как рисунок на прозрачном листе бумаги. Все рисунки отличаются друг от друга, но неизменно повторяется одна и та же фигура, расположенная в одном и том же месте листа.

---

\* Термин “модернизм” мы употребляем в широком смысле — в значении “постреализм”.

\*\* Всего цикл включает 38 рассказов. К формуле “встреча — сближение — физическая близость — результат” можно свести фабулы не всех рассказов, но подавляющего большинства.

Эта фигура ничем не примечательна, и мы не обратили бы на нее особого внимания, если бы прочитали один — два рассказа. Однако рассказы организованы в цикл, то есть предполагается, что мы должны их читать подряд, один вслед за другим. В процессе чтения прозрачные листы с рисунками как бы накладываются друг на друга, образуя стопку; они просвечивают друг сквозь друга, картина постепенно усложняется. И по прочтении мы обнаруживаем, что повторяющаяся фигура, усиленная изображениями предыдущих листов, стала гораздо ярче других, четче очерчена. И она неминуемо начинает обращать на себя внимание.

Настойчивое повторение одних и тех же моментов сюжетной схемы призвано подчеркнуть огромную роль фабулы в рассказах бунинского цикла. Сюжет оказывается главным "зерном" "Темных аллей", в нем сосредоточен очень важный смысл. И главное в цикле — не нравственный пафос каждого отдельного рассказа, не создание ряда женских характеров, не глубокий психологизм. Главное — это утверждение вечности и неизменности важнейшего начала в человеке — древнего родового, полового инстинкта.

Миром, созданным в "Темных аллеях", управляет только одна сила, могущественная, непреодолимая, подчиняющая себе всё и вся. Именно эта сила — древний и великий инстинкт продолжения рода — определяет главные законы мира. Все остальные желания, стремления, потребности человека оказываются на периферии. Главное и фактически единственное, что может произойти, это события, в результате которых мужчина и женщина соединяются. И жизнь человека, как и тысячи лет назад, может быть изображена как вариация этой праситуации: встреча, сближение, физическая близость.

Пожалуй, самая распространенная (и, на наш взгляд, соответствующая истине) характеристика реалистического подхода к изображению действительности — это "изобра-

жение неповторимого характера в неповторимых обстоятельствах". Мы видим, что в "Темных аллеях" этот принцип не только не соблюдается, но утверждается прямо противоположный подход.

В разной обстановке на фоне разнообразных декораций происходит одно и то же действие; и что самое главное, играют в спектаклях одни и те же актеры.

Очевидно, что герой "Темных аллея" (мужчина) — это один и тот же характер, переходящий из рассказа в рассказ. Что касается героинь, то может сложиться впечатление, что Бунин создал "целую вереницу женских типов" (Анна Саакянц).

В самом деле, героини бунинских рассказов отличаются друг от друга. Но чем?

Есть нечто константное, устойчивое, переходящее из рассказа в рассказ. И есть то, что отличает рассказы друг от друга, делает их разными произведениями.

Что же меняется от рассказа к рассказу? Пожалуй, разнообразие касается только внешних характеристик, во-первых, пространства, внутри которого происходит действие (деревенская изба, станция, усадьба, городская квартира, гостиница, купе поезда, пароход и т.д.) и, во-вторых, женщин (лицо, фигура, одежда). Назовем это условно декорациями и костюмами.

Действительно, Бунин создал коллекцию великолепных костюмов для своей единственной актрисы. Чего он не создал — это неповторимых характеров.

Что существенно в изображении женщины, чему Бунин-художник уделяет самое большое внимание? Безусловно, внешность. Лицо, фигура, одежда, позы, в которых стоит или сидит героиня, ее жесты, манера держаться, голос, особенности речи; и все это — лишь новые детали внешности.

Герой (и рассказчик) смотрит на женщину сейчас, в данную минуту, смотрит со стороны, соблюдая дистан-





цию, и описывает то, что он видит. И описывает великолепно! Все остальное, например, попытки заглянуть в прошлое героини, проникнуть в ее внутренний мир Бунина удастся гораздо хуже. И если в рассказе такие попытки все же совершаются, то, как правило, получаются не живые художественные образы, а сухая информация, которая выдается скороговоркой. При этом информация оказывается несущественной, она не связана с рассказом органически. Эти "детали" просто "отваливаются" от рассказа, как нечто инородное, чуждое.

Таким образом, при чтении "Темных аллей" в нашем восприятии возникает некий обобщенный образ женщины, женское начало, которое предстает в рассказах то в одном, то в другом облики. Меняются внешние характеристики, но все это — лишь маскарад, за маской — одно и то же лицо; суть не меняется.

Бунину важно одно и то же содержание выразить на разнообразном эмпирическом материале. Весь этот материал — лишь декорации; а встречаются просто Он и Она — по сути, вне времени, вне пространства, вне национальных, социальных различий, вне различий в культуре, образовании, возрасте; вне различий взглядов на жизнь (они испытывают одни и те же чувства!); вне всего, что было до и будет после.

Таким образом, в цикле "Темные аллей" Бунин не ставит перед собой задачи зеркального отражения действительности в ее неповторимом своеобразии. Он стремится выявить вечное, константное, неизменное, устойчивое; то, что проявляется, просвечивает за внешним разнообразием жизни. При этом важнейшая роль отводится в "Темных аллеях" фабулам, представляющим из себя вариации на тему одной и той же ситуации. "Праситуация", повторяясь снова и снова, из рассказа в рассказ, становится нитью, связующей цикл рассказов в прочное

единство, и точкой, концентрирующей в себе основной философский смысл цикла в целом.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — 216 с.
- Саакянц А. Об И.А.Бунине и его прозе // И.А. Бунин. Рассказы. — М.: Правда, 1983. — С. 3—18.
- Твардовский А.Т. О Бунине // И. Бунин. Стихотворения. Рассказы. Повести. — М.: Худ. лит., 1973. — С. 5 — 40.

### Владимир Владимирович Набоков

(1899—1977)

Набоков родился в Петербурге 23 апреля 1899 г. Вспоминая на склоне лет свое русское детство, писатель всегда называл его "счастливейшим" и "совершеннейшим". Он рос в благополучной аристократической и богатой семье; его любили и баловали родители — отец Владимир Дмитриевич, видный юрист и деятель кадетской партии, и "нежная веселая" мать Елена Ивановна, урожденная Рукавишникова, присоединившая к славному и древнему имени Набоковых изрядное состояние; его воспитанием занимались многочисленные гувернеры, гувернантки и домашние учителя. Он очень много читал, рано и в совершенстве овладел английским и французским языками, учился рисованию, страстно увлекался теннисом и бабочками.

Весной 1919 г. он вместе с семьей отправляется в изгнание. В 1922 г., по окончании Кембриджского университета, где он занимался зоологией и французской литературой, Набоков переехал в Берлин, где жила его

семья. Писать начал еще в России, где напечатал небольшую книжку стихов. За рубежом начал печататься в 1920 г. Начав публиковаться регулярно в газете "Руль", которую редактировал и в которой сотрудничал его отец, он взял псевдоним "В.Сирин"\* . Постепенно он переходит на прозу — пишет все больше рассказов, все меньше стихов.

Между 1925 и 1940 годами Набоков, продолжая время от времени писать стихи, рассказы, эссе, создал девять романов, которыми завоевал как у критики, так и у широкого читателя первенствующее положение среди молодых зарубежных писателей. Это?

Машенька (1926)

Король, дама, валет (1928)

Защита Лужина (1930)

Соглядатай (1930)

Подвиг (1932)

Камера обскура (1932)

Отчаяние (1934)

Приглашение на казнь (1935)

Дар (1937—1938).

До 1937 г. Набоков живет в Берлине, затем переезжает в Париж, в 1940 г. — в Америку.

Еще в 1938 году он пишет свой первый роман на английском языке: "Истинная жизнь Себастьяна Найта". Остальные — "Под знаком незаконнорожденных", "Лолита", "Пнин", "Бледный огонь", "Ида", "Прозрачные предметы", "Посмотри на арлекинов" — написаны им в США и Швейцарии.

---

\* Набоков начинает подписывать свои произведения собственным именем только после переезда в США.

С момента переезда в США Набоков считает себя американским писателем, лишь некоторые романы он переводит на русский язык.

Глава посвящена первому периоду его творчества, когда Набоков был еще русским писателем (а не американским).

#### В.СИРИН И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

"В чем почти вся критика сходилась в отношении Сирина, это именно в удивлении перед его "замечательным", "оригинальным" писательским талантом... Удивляла, даже поражала прежде всего творческая плодовитость Сирина, та легкость, с которой он "пек" роман за романом.

Удивляло в Сирине и необыкновенное мастерство, виртуозное обращение со словом и органический дар композиции", — так выразил общее мнение критики Глеб Струве\*.

Признавая "блеск сиринского таланта, его единственность, его непохожесть ни на одного из предшественников в русской литературе"\*\*, критика одновременно набросилась на писателя с обвинениями в "нерусскости".

Отсутствие связи с традициями русской литературы девятнадцатого века воспринималось не просто как одна из особенностей набоковского творчества, но как недостаток; признание его "нерусскости" становилось обвинением.

Критиков беспокоило то, что талант Набокова "вне большого русла русской литературы" (М. Цетлин, 1930).

---

\*Струве Г. Русская литература в изгнании. — Paris: Ymca-Press, 1984. — С. 282—283.

\*\*Там же. — С. 283.

Факт "нерусскости" вызывал резкое неприятие как факт "намечающейся бездуховности" (З. Шаховская). "Сирин — писатель эмиграции, не только почти совершенно оторванный от живых российских вопросов, но и стоящий вне прямых влияний русской классической литературы" (М. Осоргин, 1934). "Все наши традиции в нем обрываются" (Г. Адамович, 1934).

"У Сирина отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы "любовь к человеку"... Казалось, что в "Защите Лужина" он вышел на путь большей человечности... Но это оказалось обманчиво — Сирин вернулся в свой заколдованный круг, и не только в героях, но и почти во всех персонажах его позднейших романов и рассказов есть что-то ущербное, что-то от моральных уродов и недоносков... У персонажей Сирина просто нет души" (Г. Струве).

Это не значит, что Набоков был плохой человек! Не значит, что Владимир Набоков, каким он был в жизни, не любил людей. Зинаида Шаховская, близко знавшая его в эти годы, писала:

"Встречи и переписка с ним были большой радостью... Радость эта была не только чисто интеллектуальным удовольствием общения с талантливым и образованным писателем, но и теплая радость видеть прелестного и живого человека, с которым никогда не было скучно и всегда свободно и весело"\*.

"Он безудержно заботится о своей матери, о брате Кирилле"\*\*\*; "И.Г. помнит веселость юности Набокова, его шарм и его необыкновенную *чувствительность* (курсив автора). Так, как-то во время футбольного матча В. неудачным ударом ушиб ее брата и страшно волновался, забегал его проводывать, звонил по телефону

---

\* Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 13.

\*\*\* Там же. — С. 20.

и никак не мог себе простить невольно причиненную другу боль”\*

Так в чем же дело? Почему личность Набокова-человека не совпадает с личностью Набокова-писателя?

В его произведениях воссоздан не тот мир, который мы видим и знаем. В жизни нас окружают люди, и мы можем переживать оттого, что случайно сделали им больно, можем любить своих друзей, заботиться о маме. А в мире, созданном на страницах набоковских произведений, людей, которых можно любить, которым можно сочувствовать, просто нет. Персонажи Сирина только притворяются людьми, на самом деле это куклы, марионетки.

Творчество Набокова оценивают, как правило, с точки зрения реализма: предполагается, что писатель отражает жизнь, только “зеркало” это кривое, уродующее человека.

Да, у персонажей Сирина, действительно нет души. И если смотреть на его романы как на реалистические произведения, сиринские герои могут показаться “моральными уродами и недоносками”.

А если Набоков — модернист? И вымышленные существа, рожденные фантазией писателя, — это не люди, а куклы, марионетки, манекены?

Но этого не приемлет та критика, которая в творчестве любого русского писателя желает видеть продолжение русских национальных традиций, следование определенным эстетическим канонам.

Интересно, что З.Шаховская, говоря о сиринской “бездуховности”, признается: “Во французском, скажем, писателе такого же порядка я бы этого не усмотрела, но я судила о Сирине как о писателе русском ...”\*\*

---

\*Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 39.

\*\*Там же. — С. 23.

Так же судит о Набокове Ю. Терапиано: "Чувство внутреннего измерения, внутренний мир человека и мира лежат вне восприятия Сирина... Резко обостренное "трехмерное" зрение Сирина раздражающе скользит мимо существа человека..."

В замечании Ю. Терапиано об "обостренном трехмерном зрении Сирина" определена важная черта поэтики Набокова — отсутствие "четвертого измерения", духовного. Мир, созданный на страницах его книг, плоский; в нем нет глубины, за "плоскостью" не "бездна смыслов", а пустота.

Б. Зайцев писал, что у Сирина "нет Бога, а может быть и дьявола". "Мертвый мир", "плоский мир", "красочный мир манекенов" — эти определения мелькают на страницах зарубежной русской литературной критики.

В рассказе "Весна в Фиальте" творческая манера героя-писателя, которому Набоков придает черты сходства с собой, показана такой, как ее видят критики, писавшие о творчестве самого Набокова. "Насмешливый, высокомерный, всегда с цианистым каламбуром наготове... этот мнимый весельчак действовал неотразимо на мелких млекопитающих... В начале его поприща ещё можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно знакомое расположение деревьев... Но с каждым годом роспись становилась все гуще, лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно через это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь".

В этой набоковской метафоре удачно выражено одно из важнейших свойств его прозы, представляющей собою красочное, но плоское стекло, за которым ничего нет — пустота.

Но Набокову и не нужна глубина, не нужна "бездна смыслов". Задача искусства — подняться над реальностью; так утверждал сам Набоков. И — позволим себе



продолжить за писателя — полностью оторваться от реальности.

### Эстетическая концепция Набокова

Набоков всегда демонстрировал отсутствие интереса к политике, идеологии, морали, нравственности. "Девизом Набокова остается всепоглощающее эстетическое служение", — писал А.А. Долинин.

"К писанию прозы и стихов не имеют никакого (выделено автором) отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религии, или духовные запросы" или "отзыв на современность" (из письма Набокова)\*.

"Оценивая развитие русской литературы на протяжении XIX и начала XX века, Набоков приходит к выводу, что она — под давлением определенных исторических обстоятельств — всегда была больше чем литературой, всегда брала на себя функции, для искусства как такового факультативные: учить, просвещать, наставлять, порождать политические, социальные и философские идеи, внедрять их в массовое сознание. Постепенно это, как считает Набоков, привело к почти полной идеологизации литературы, к превращению ее, говоря словами писателя, "в вечную данницу той или другой орды", когда от художника требуется прежде всего служение общественной пользе, конкретно-прагматической цели. Для Набокова, неоднократно утверждавшего ... что всякое искусство бесполезно, такой "общий путь" губелен, а его неизбежные итоги, которые он воочию наблюдает по обе стороны государственной границы СССР, плачевны: и там, и здесь "казак" — правительственный или внутренний, неважно;

---

\* Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 23.

и там и здесь пренебрежение главной — эстетической функцией искусства”...\*

Интересно, что и на “коммунистическую веру” писатель смотрит не с политической и не с нравственной, а с эстетической точки зрения:

”Я презираю коммунистическую веру как идею низкого равенства, как скучную страницу в праздничной истории человечества, как отрицание земных и неземных красот...”\*\*

Последуем же совету Александра Сергеевича Пушкина и будем судить художника по законам его творчества; оценивать произведения Набокова в соответствии с критериями, которые он сам считал важными (“скучно”, “красиво”, “празднично”...). Во всем ставить “как” превыше “что” — именно такой совет дал Набоков своим критикам\*\*\*.

### Изображение действительности и человека в прозе Набокова. Рассказ “Королёк”

Итак, мир Набокова — это мир ярких декораций и марионеток. Он изображает только внешний мир — но как он его изображает!

”Со двора, особенно если день солнечный и окна настежь раскрыты, комнаты кажутся налитыми густой чернотой” ... (“Королёк”). ”Подошла ночь, скользкая, отполированная луна без малейшего трения неслась промеж об-

---

\* Долгими А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — (Сер. “Лит. наследие”). — С. 458—459.

\*\* Цит. по: Михайлов О. Король без королевства // Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты). — М.: Худ. лит., 1988. — С. 8.

\*\*\* Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 412.

лаков"... (*"Пильграм"*). "Со ступеньки встал и пошел, с выпученным, серым, пупастым животом, мужского пола младенец, ковыляя на калачиках и стараясь нести зараз три апельсина, неизменно один роняя, пока сам не упал, и тогда мгновенно у него все отняла тремя руками девочка с тяжелым ожерельем вокруг смуглой шеи и в длинной, как у цыганки, юбке" (*"Весна в Фиальте"*).

Набоковский мир — необыкновенно праздничный, красочный, блестящий, сияющий. "То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью"... (*"Приглашение на казнь"*). "... в хрустально расплывчатом тумане, точно все это происходило под водой, Иннокентий видел себя почти младенцем, входящим с отцом в усадьбу, плывущим по дивным комнатам, отец движется на цыпочках, держа перед собой скрипучий пук мокрых ландышей, — и все как будто мокро: светится, скрипит и трепещет..." (*"Круг"*).

Интерес к внешнему миру с его красками, формами, звуками, запахами всегда в той или иной степени был присущ художественной литературе. Но только в литературе первых десятилетий XX века начинаются процессы, выдвигающие изображение внешнего мира на передний план. Начинаются они в поэзии. Для творчества Бунина и акмеистов характерно чувственное восприятие мира, а не интуитивные прозрения; изображение того, что можно увидеть глазами, потрогать руками, услышать, ощутить запах и вкус, а не постижение глубинной сути явлений, как было, скажем, у символистов.

Художественные открытия поэзии постепенно проникают и в прозу. Эти процессы обусловлены внутренними законами развития литературы.

В русле этих тенденций — и проза Набокова. Показателен, между прочим, тот факт, что Набоков очень любит поэзию Бунина и творчество главы акмеистов Гумилева.

"О Гумилеве нельзя говорить без волнения. Еще придет время, когда Россия будет им гордиться"\*.

"Стихи Бунина — лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий"\*\*\*.

А.А. Долинин пишет: "Бунинская проза становится для Набокова той школой, в которой он осваивает искусство зримой, сюжетно незакрепленной детали"\*\*\*\*.

При этом в способах изображения внешнего мира Набоков делает шаг вперед по сравнению со своими предшественниками. Его новаторство состоит в открытии новой структуры метафоры.

Метафор-находок у Набокова множество. Они изумляют своей неожиданностью. "Лужин своей вечерней *замшевой* походкой вернулся к себе в спальню", "сладко-чернильный вкус лакричных палочек", раздавленный жук издал "сдобный хруст"\*\*\*\*\*

В чем же новизна набоковской поэтики?

Известный критик "первой волны" П.Бицилли пишет: "... по существу, нет ничего нового... в широком пользовании смелыми метафорами, перенесении на понятия, выражающие "душевное", "материальных" качеств... или на понятия, порождаемые восприятием одной категории, качеств, относящихся к восприятиям другой: "бархатная тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой". Здесь словесные указания на отдельные восприятия

---

\* Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 347.

\*\* Там же.

\*\*\* Долинин А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 448.

\*\*\*\* Цит. по: Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 505.

сочетаются так, что вместо восприятий нам передается одно целостное впечатление.

Подобные стилистические чудеса можно найти уже у Гоголя, затем у ряда других писателей. Все дело в функции этих приемов, обнаруживаемой степени смелости при пользовании ими; а в этом отношении Сирий идет так далеко, как, кажется, никто до него, поскольку подобные дерзания у него встречаются в контекстах, где они поражают своей неожиданностью: не в лирике, а в повествовательной прозе, где, казалось бы, внимание устремлено на "обыкновенное", "житейское"\*.

В. Набоков не одинок в своих художественных поисках. Смелость и неожиданность метафор, передающих чувственный облик мира, присущи также И. Ильфу и Е. Петрову, Юрию Олеше и др.\*\*.

"Июньское утро еще только начало формироваться. Акации подрагивали, роняя на плоские камни холодную оловянную росу. Уличные птички отщелкивали какую-то веселую дребедень. В конце улицы, внизу, за крышами домов пылало литое, тяжелое море".

Внутренние законы развития литературы обусловили возникновение в России целой литературной школы, по своим эстетическим принципам близкой Набокову.

М.О. Чудакова пишет: "Изучая литературу 20—30-х годов, невозможно не увидеть, что кроме качеств, связанных только с индивидуальной работой каждого писателя, в прозе тех лет накапливались некоторые общие для всех — или по крайней мере, для многих — черты, литературе прошлого века совсем не свойственные. Рождалась

---

\*Цит. по: Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 505.

\*\*Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. — М.: Наука, 1972. — С. 58.

некая, несомненно, новая, из разных элементов сплавленная манера письма...”\*

Некоторое недоумение поэтому вызывают обвинения З. Шаховской в адрес Набокова: “Он злоупотребляет анимизмом”. Предметы в набоковских произведениях “слишком очеловечены. Шкап похож на беременную женщину, нож вонзается в пухлое белое тело книги... Он изменяет правилу Толстого, который переделывал слишком удачную фразу, чтобы придать ей больше естественности, и который не мог описывать даму, идущую по Невскому, если такой дамы не было”\*\*.

В это время в России правилу Толстого “изменяли” многие писатели, среди которых были и очень талантливые. А в 30-е и позже — в 60-е годы, когда влияние Ильфа и Петрова было особенно сильно в советской литературе, “измена правилу Толстого” стала массовым явлением и даже считалась признаком литературного мастерства.

Набоков, несомненно, таким литературным мастерством обладал.

Реальность, созданная на страницах набоковских произведений, — это реальность, которую мы прежде всего видим.

“Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью. Море, опоенное и опресненное водой, тускло оливково; никак не могут вспениться неповоротливые волны.

Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все: и прилавки с открытками, и витрину с распятиями, и объявление заезжего цирка, с углом, слизанным со стены, и совсем еще желтую апельсиновую корку на старой, сизой панели, сохранившей там и сям, как сквозь сон, странные следы мозаики” (“Весна в Фиальте”).

---

\*Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. — М.: Наука, 1972. — С. 50

\*\*Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 93—94.

Искусство писателя создавать яркий зримый мир в чем-то сродни искусству живописца. Недаром один из героев романа "Защита Лужина", писатель, обдумывает новую повесть так, будто ему предстоит создать картину. "Но самое главное еще оставалось придумать. Ведь все это до сих пор были только краски, правда, теплые, живые, но плывшие отдельными пятнами; требовалось еще найти определенный рисунок, резкую линию".

Мир, созданный Набоковым, мы еще и осязаем. Зрение и осязание (вообще, кинестетические ощущения\*) — главные инструменты писателя. В ответ на замечание Альфреда Аппеля "...Восприятие реальности для Вас — чудо видения, и сознание у Вас играет роль оптического инструмента", Набоков говорил: "...Вы правы, утверждая, что глаз у меня хороший. Фоме неверующему надо было надеть очки. Но и сверхзоркому вещь надо пощупать, чтобы полностью убедиться в ее "реальности"\*\*\*.

Слово в набоковском мире может вызывать у героев не только зрительные образы, но и кинестетические ощущения, например совершенно реальное головокружение.

"... когда Лужина к нему обратилась с просьбой привести к ней несколько интересных, свободомыслящих людей, читающих не только "Знамя", но и "Объединение" и "Зарубежный голос", Смирновский ответил, что он, мол, не вращается в таких кругах, и стал порицать подобное вращение и быстро объяснил, что вращается в других кругах, где вращение необходимо, и у Лужиной неприятно закружилась голова..." ("Защита Лужина").

Набоковское слово воздействует таким образом не только на героев его произведений, но и на читателя. Автор подбирает такие метафоры и эпитеты, которые позволяют

---

\*Термин заимствован из психологии. Под кинестетическими ощущениями подразумеваются не только осязание, но и, например, различные виды мышечного напряжения, чувство сдавленности или легкости, головокружение, боль и другие телесные ощущения.

\*\*Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 423. (Сер. "Лит. наследие").

читателю не только увидеть, но и как бы телесно ощутить мир, "сотворенный" на страницах его прозы. Писатель создает не только зрительные, но и "осязательные образы".

Так, ветер может уподобляться воде ("ветер хлынул"), воздух — представлять как плотное вещество (один из персонажей говорит "правой рукой разрезая воздух на правильные ломти или разглаживая его, как сукно").

Слова героев могут иметь вес, объем, могут быть осязаемы.

"Они говорили на вы, но с каким грузом нежности проплывало это "вы" на горизонте их едва уловимой беседы..." ("Приглашение на казнь").

"Молва о таких, как он, носится резво, но вскоре тяжелеет, охлаждаясь до полузабвения"... ("Весна в Фиальте").

"Иногда, где-нибудь среди общего разговора, упоминалось ее имя, и она сбегала по ступеням чьей-нибудь фразы, не оборачиваясь" ("Весна в Фиальте"). Фраза — лестница, а имя героини, кем-то упомянутое, как бы превращается в собственно героиню — человека из плоти и крови.

Зыбкое, невещественное в набоковском мире уплотняется, превращается в некое подобие предметов — зримых и телесно ощутимых. Даже внутренний мир человека, нематериальный мир его души изображен предметно.

Движения души изображаются как движения тела:

"В его неуклюжих словах, в тяжелых движениях его души, как бы поворачивавшейся спросонья и засыпавшей снова, ей мерещилось что-то трогательное"... ("Защита Лужина").

Чувства опредмечиваются, обретают форму и даже могут изображаться как люди. "...мы с Фердинандом преувеличенно поздоровались, стараясь побольше втиснуть, зная по опыту, что это, собственно, все, но делая вид, что это только начало; так у нас водилось всегда: после обычной разлуки мы встречались под аккомпанемент взволно-



ванно настраиваемых струн, в суете дружелюбия, в шуме рассаживающихся чувств; но капельдинеры закрывали двери, и уж больше никто не впускался" (*"Весна в Фиальте"*).

Итак, мир, созданный Набоковым, прежде всего зрим и осязаем, и его главными характеристиками являются красота, праздничность, а также свежесть и острота ощущений. При этом душа человека описывается с помощью тех же приемов, что и окружающая действительность.

Вообще: подход Набокова к изображению человека практически не отличается от его подхода к изображению внешнего мира.

Так, особый интерес у Набокова, писателя со зрением живописца, вызывает внешность человека, его позы и жесты.

"Она сидела с ногами в углу дивана, сложив свое небольшое, удобное тело в виде зета" (*"Весна в Фиальте"*).

А вот как описывается поведение человека во время игры в шахматы: "Шевеля густыми, врозь торчащими бровями, муча мясистый нос большим мохнатым кулаком, доктор долго думал над каждым ходом и порой откидывался, как будто издали лучше было видно, и делал большие глаза, и опять грузно нагибался, упираясь руками в колени. Он проиграл и так крикнул, что в ответ хрустнуло камышовое кресло" (*"Защита Лужина"*).

При этом человек часто изображается как вещь, предмет. Персонаж может, например, сравниваться с сосудом. Так, о герое рассказа "Истребление тиранов" сказано:

"И вот теперь передо мной не просто слабый раствор зла, какой можно добыть из каждого человека, а зло крепчайшей силы, без примеси, громадный сосуд, полный до горла и запечатанный".

Подобным образом характеризуется и один из персонажей романа "Защита Лужина".

"И заметьте, — сказал невзрачного вида человек... — заметьте, что тютчевская ночь прохладна, и звезды там

круглые, влажные, с отливом, а не просто светлые точки". Он больше ничего не сказал, так как говорил вообще мало, не столько из скромности, сколько, казалось, из боязни расплескать что-то драгоценное, не ему принадлежащее, но порученное ему. Лужиной, кстати сказать, он очень нравился, именно своей невзрачностью, неприметностью черт, словно он был сам по себе только некий сосуд, наполненный чем-то священным и редким, что было бы даже кощунственно внешность сосуда расцветить".

Люди и вещи в набоковском мире приближаются друг к другу. Если человек изображается как неодушевленный предмет, то вещи, наоборот, оживают.

"Гости ушли. Лужин сидел боком к столу, на котором замерли в разных позах, как персонажи в заключительной сцене "Ревизора", остатки угощения, пустые и недопитые стаканы" ("*Защита Лужина*").

Вид из окна поезда:

"Березы вдруг рассеялись, полдюжины домишек посыпали с холма, едва второпях не попав под поезд, затем пропала гала, блистая стеклами, огромная багровая фабрика, чей-то шоколад окликнул нас с пятисаженного объявления..." ("*Пассажир*").

В письме к Зинаиде Шаховской Набоков рассказывает о перипетиях одного путешествия. "Болван кондуктор не хотел пропустить его чемоданы в купе — они были слишком тяжелы для одного человека, надо было их сдать в багаж, а так как один из них, большой, был без ключа, то он, чемодан, "от волнения и негодованья раскрылся, щелкнув зубами". Пришлось кондуктора подкупить, "а чемодан все продолжал содрогаться, и кричал галстук: прищемили!"\*

---

\*Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 40.

Такой подход к изображению человека и действительности характерен, например, для рассказа "Королёк" (1933).

В описании главного героя Романтовского проявляется типичное для Набокова пристальное внимание к внешности человека, к его жестам, манере двигаться. "Он, например, ходил не как все: ступая, особенно приподнимался на упругой подошве: ступит и взлетит, точно на каждом шагу была возможность разглядеть нечто незаурядное поверх заурядных голов. Из коротких рукавов двубортного пиджака с какой-то назойливой и никчемной очевидностью (вот и мы, что нам делать?) вылезали длинные кисти рук".

Рассказ начинается с того, что Романтовский въезжает в дом, где живут братья Густав и Антон.

"Романтовский посмотрел на черные окна, на двоих пучеглазых мужчин, наблюдавших за ним с балкона, и, подняв чемодан на плечо, качнувшись, точно кто хватил его по затылку, ввалился в дом. В блеске солнца остались тележка с книгами, бочка, другая бочка, мигающий тополек и надпись дегтем на кирпичной стене. Голосуйте за список номер такой-то. Ее перед выборами намалевали, вероятно, братья.

Мы устроим мир так: всяк будет потен и всяк будет сыт. Будет работа, будет что жрать, будет чистая, теплая, светлая ...

Однако, несмотря на то, что мир не обратился еще окончательно и полностью в состояние вещественности, братья чувствовали себя в жизни плотно и уверенно".

Здесь и пейзаж, нарисованный в ярких, сочных красках ("В блеске солнца остались тележка с книгами, ... мигающий тополек"...), и очень характерное движение героя (подняв чемодан на плечо, он качнулся так, "будто кто хватил его по затылку"), и мир, который вот-вот целиком и полностью обратится "в состояние вещественности". Таким видят мир Густав и Антон, и чувствуют они

себя в этом мире "плотно и уверенно", как полноправные вещи.

С первого мгновения Романтовский возбуждает в братьях раздражение и любопытство. "Безошибочным своим нюхом они почуяли: этот — не как все".

Основной конфликт рассказа — типично романтический; его можно свести к формуле "тупое, агрессивное мещанство — и неординарная личность, противостоящая толпе".

Романтовский удовлетворяет всем критериям типично романтического героя (Набоков недаром наделяет его "говорящей фамилией"): тут и особенная походка, близкая к полету, и то, что несмотря на бедность, он покупает книги, и свет, горящий в его комнате по ночам, и его тонкий вкус, позволяющий отличить истинное киноискусство от пошлости.

Густав и Антон, в свою очередь, олицетворяют твердолюбое мещанство. Набоковский дар находить сходство между людьми и неодушевленными предметами проявляется здесь в полной мере. Писатель постоянно сравнивает их с различными продуктами. Так, у невесты Густава Анны язычок гортани похож на "гузок вареной курицы", а сами братья — "огромные, победоносно пахнущие потом и пивом, с бессмысленными говяжьими голосами".

Конфликт между материально-вещественным, мещанским миром Густава и Антона и утонченным миром Романтовского намечен на первых же страницах рассказа. Как бы от лица братьев звучат слова:

"Еще раз: мир будет потен и сыт. Бездельникам, паразитам и музыкантам вход воспрещен. Пока сердце качает кровь, нужно жить, черт возьми. Густав уже два года копил деньги, чтобы жениться на Анне, купить буфет, ковер".

Буфет, ковер, "жратва" — вот главные ценности братьев. Романтовский же, появляющийся на страницах рассказа не иначе как со стопкой книг, хрупкий и без-

защитный, явно попадает в категорию "бездельников, паразитов и музыкантов".

И братья начинают истязать Романтовского. Они вламываются к нему в комнату ("Вы отдыхали, — сказал с грозной вежливостью Густав, — мы к вам не вовремя...") и заставляют его купить ненужную ему дорогую трубку.

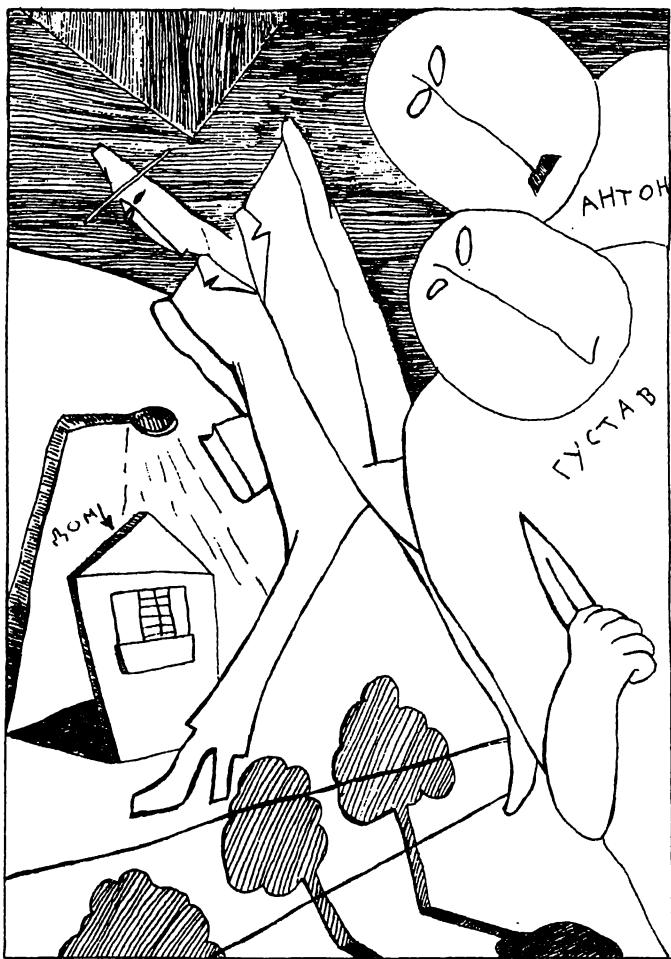
Однако несмотря на состоявшееся знакомство, сосед остается "таким же неприступным. Он избегал с ними встреч, так что приходилось подстергать и ловить его"... Братья не упускают случая потеснить его, толкнуть, "в шутку" сбить с него шляпу, а однажды насильно за- таскивают к себе в гости на "пивцо".

"Пивцо, большеротая невеста Густава, тяжелый дух. Романтовского попробовали напоить. Без воротничка, с медной запонкой под большим беззащитным кадыком, с длинным бледным лицом и трепещущими ресницами, он в сложной позе сидел на стуле, кое-что подкрутив, а кое-что выгнув, и когда встал, раскрутился как спираль. Его, впрочем, заставили скрутиться снова, и по совету братьев Анна села к нему на колени, и он, косясь на вздутый подъем ноги в слишком тесной упряжке туфли, преодолевал, как мог, тоску и не смел косную, рыжую сбросить".

Интересно, что описывая Романтовского, героя, которому автор явно сочувствует, Набоков остается верен своим эстетическим принципам и изображает его похожим на вещь. Но в отличие от "говяжьих" братьев, писатель рисует Романтовского похожим на тонкую, сложную спираль.

Конфликт назревает и заканчивается убийством Романтовского. При этом до самого конца рассказа мы не знаем, кто он, чем занимается.

Набоков не раскрывает внутреннего мира своего героя; он показывает его со стороны, мы видим лишь внешние проявления его характера; и до самого конца рассказа читателю остается лишь гадать: поэт ли Романтовский? Художник? Композитор?



Зато мы видим его походку (которая больше всего раздражает братьев), его жесты, видим, как он двигается. Вот Романтовский идет по темной улице, возвращаясь из кинотеатра, куда он вынужден был сводить Анну, а братья идут сзади, "почти наступая ему на пятки".

"Он знал, что если пуститься бежать, то все будет кончено... Он шагал, по привычке взлетая, и казалось, он это делает нарочно, чтобы глумиться, — еще, пожалуй, улетит... И хотя он знал, что это оплошно, губительно, он, помимо воли, внезапно взлетев и всхлипнув, ринулся вперед.

Он бежал и будто хохотал на бегу. Густав его настиг в два прыжка. Оба упали, и среди яростного шороха и хруста был один особенный звук, скользкий, раз и еще раз — по рукоять, — и тогда Анна мгновенно убежала в темноту, держа в руке свою шляпу.

Густав встал. Романтовский лежал на земле, кашлял и говорил по-польски. Все оборвалось".

В предисловии к рассказу для сборника "A Russian Beauty" Набоков пишет: "Нелепая и зловещая тень Гитлера уже надвигалась на Германию, когда моему воображению представились эти двое скотов с моим бедным Романтовским"\*.

Полное отсутствие духовного измерения у этих двух персонажей особенно ярко проявляется в том, что они чувствуют и как ведут себя после убийства.

"Придя домой, они тотчас завалились спать. Антону приснилось, что он сидит на траве, и мимо него плывет баржа. Густаву ничего не приснилось".

Не только муки совести, но даже малейшая тревога не омрачают мыслей убийц. А когда рано утром приходят

---

\* Цит. по: Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 449.

полицейские, Густав даже не находит нужным встать с постели.

“Густав остался в постели — сытый, сонный, красный, как вестфальская ветчина, с торчащими белыми бровями”.

Набоков с полным правом сравнивает этого персонажа, лишенного всего человеческого, с неодушевленным предметом — с красной вестфальской ветчиной.

И Густав недаром не боится полиции, которая, как оказывается, пришла вовсе не за ним. В конце рассказа тайна Романтовского раскрывается, мы узнаем, кто он. И как всегда у Набокова, развязка неожиданна: Романтовский оказывается фальшивомонетчиком, недавно вышедшим из тюрьмы.

Этот факт, кстати, несколько не противоречит романтическим канонам, по которым герой может быть как поэтом, так и преступником. Главное в рассказе то, что людям, подобным Романтовскому — духовно-богатым, неординарным — нет места в мире, где господствует фашизм.

Романтовский обречен на гибель, потому что он окружен сотнями густавов и антонов. И автор недвусмысленно говорит об этом задолго до конца рассказа, когда братья, преследующие Романтовского, оглядываются по сторонам и видят, что “на этих сомнительных улицах, в пыльных этих сумерках, были сотни людей, как они, но только один Романтовский”.

Рассказ “Королёк” интересен еще и тем, что автор, голос которого мы слышим в начале и в конце повествования, до завязки и после развязки, раскрывает нам некоторые секреты своего “ремесла”, наглядно демонстрирует приемы, при помощи которых он обычно строит свои произведения. Мы оказываемся как бы в мастерской художника, и творческий процесс идет у нас на глазах, причем механизм этого процесса предельно обнажен.



Набоков начинает сочинение с того, что выбирает декорации и расставляет их по сцене.

"Собираются, стягиваются с разных мест называемые предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность: с кем больше хлопот, с тем или с этим — с молодым тополем, скажем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда? Поторопитесь, пожалуйста.

Вот овальный тополёк в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал, где ему приказано — у высокой кирпичной стены — целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы. Там и сям распределяются по двору: бочка, другая бочка, легкая тень листвы, какая-то урна и каменный крест, прислоненный к стене. И хотя все это только намечено, еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди — братья Густав и Антон, — а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец — Романтовский".

Отдельные предметы и герои, целиком послушные воле автора, становятся там, где им приказано; причем "живые люди" Густав и Антон на поверку оказываются лишь подобием вестфальской ветчины. И этими яркими, красочными марионетками движет рука "совершеннейшего диктатора" — автора.

На вопрос Альфреда Аппеля: "Писатели нередко говорят, что их герои ими завладевают и в некотором смысле начинают диктовать им развитие событий. Случалось ли с вами подобное?" — Набоков отвечает: "Никогда в жизни. Вот уж нелепость! Писатели, с которыми происходит такое, — это или писатели очень второстепенные, или вообще душевнобольные. Нет, замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому

пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю я один”\*

Как эта черта набоковской поэтики проявляется в рассказе "Королёк"?

Густав, Антон, Анна и Романтовский, помещенные автором на одну сцену (установленную тщательно подобранными декорациями), не имеющие возможности вырваться за ее пределы, вынуждены ежедневно попадаться друг другу на глаза. Они ограничены не только во внешнем пространстве (живут в одном доме, ходят по одному двору), но и во внутреннем. Их характеры заданы "диктатором" раз и навсегда. Ко времени написания набоковского рассказа персонажи, характерные для романтизма, уже прочно утвердились в литературе, превратившись в шаблоны, в легко узнаваемые стереотипы. Герои "Королька" целиком вписываются в эти стереотипы, и ни Романтовскому, ни братьям не вырваться за рамки ролей, предназначенных им автором.

А коль скоро типичный поэт (он же мошенник) и типичные филистеры сталкиваются, то между ними неминуемо назревает типично романтический конфликт (одинокое поэта травят), который в обязательном порядке заканчивается трагедией (гибелью главного героя).

Называя "второстепенными" писателей, которым их герои диктуют дальнейшее развитие событий, Набоков забывает, что к таким писателям относится чтимый им А.С.Пушкин. Татьяна Ларина может неожиданно для автора "выскочить замуж"; героиня обладает богатым внутренним миром, ее душу, как и души героев других реалистических произведений, нельзя понять до конца; ее поступки нельзя предсказать с абсолютной точностью, ее характер нельзя описать в одном абзаце.

---

\* Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 415.

Иначе — у модерниста Набокова. Сложных, противоречивых характеров нет не только в рассказе "Королёк", но и в других его произведениях.

Вот пример обычного для него описания героя — когда двумя-тремя точными штрихами дается исчерпывающая характеристика.

"Ее тогдашний жених, боевой офицер из аккуратных, ... тяжеловатый и положительный, взвешивающий каждое слово на всегда вычищенных и выверенных весах..." ("*Весна в Фиальте*"). И все, дальше можно не продолжать, тип уже обозначен. Скажем, фраза "словом, один из тех людей, все мнение о которых исчерпывается ссылкой на их совершенную порядочность (прекрасный товарищ, идеал секунданта)" — это уточнение излишне, читателю все это уже ясно.

Или еще:

"Он ... был угрюм, несходчив, учился тяжело, с надсадом, с предельной мечтой о тройке..." ("*Круг*").

"Пожилой актер, с лицом, перещупанным многими ролями, весь мягкий, мягкоголосый, почему-то производивший впечатление, что лучше всего он играет в ночных туфлях, там, где требуется кряхтение, охание, ужимчивое похмелье, заковыристые, сдобные словечки, — сидел на оттоманке..." ("*Защита Лужина*").

Созданные образы — выпуклы, ярки, отчетливы и выразительны. Эти характеристики совершенны в своем роде. Для того чтобы описать героя, Набокову нужно три-четыре фразы, не более. Обозначен некий тип, мгновенно узнаваемый читателем; создано вполне определенное представление, но больше о характере этого героя сказать, собственно, нечего: всё самое главное уже сказано.

При этом характеры персонажей не развиваются, как, например, у Л.Толстого; не эволюционируют. Герои уходят со страниц набоковских романов такими же, какими

туда пришли: великолепно нарисованными манекенами с простым устройством.

Статичны не только характеры, статичен весь набоковский мир. Здесь ничто не движется, просто идет смена "картинок". Такой подход к изображению действительности также продемонстрирован в рассказе "Королёк", который начинается с создания неподвижной "картинки", а заканчивается ее разрушением и постепенным исчезновением.

"Мой бедный Романтовский! Теперь все кончено. Собранные предметы разбредаются опять, увы. Тополёк бледнеет и, снявшись, возвращается туда, откуда был взят. Тает кирпичная стена. Балкончики вдвигаются один за другим, и, повернувшись, дом уплывает. Уплывает все. Распадается гармония и смысл. Мир снова томит меня своей пестрой пустотой".

В этих словах выражен один из важнейших эстетических принципов Набокова: из реального мира — пестрого, хаотического и неупорядоченного — должны быть извлечены отдельные "штучки" — предметы, запахи, краски — а затем "расставлены" в пространстве, расположены особым, неповторимым образом. В итоге должна получиться яркая, живописная картинка с причудливой, но законченной и гармоничной композицией.

Интересно, что пейзаж в рассказе "Королёк" возникает и исчезает не как нечто целостное: он сначала собирается из отдельных предметов, а потом снова распадается на составляющие. Это не единый живой образ (нечленимый), а скорее механизм, который можно разобрать. Предметы никак не связаны между собой, они извлечены из *разных* уголков памяти рассказчика (даже тополёк и "легкая тень листы" приплывают не вместе, а порознь). Не связан пейзаж и с героями, и с происходящими событиями: посели Набоков Романтовского и братьев в другой дом, замени бочки ящиками, выкини со двора урну — и ничего бы не изменилось. И тополёк заслужил себе право занять место

в этом дворе только благодаря своей красоте — мигающей в блеске солнца "апрельской пунктирной зелени".

Мир Набокова представляет собой сумму "отдельностей" — живых связей не возникает, сумма двух не превращается в нечто третье, качественно отличающееся. Бесмысленные, но прекрасные детали соединяются пером художника в узоры.

Задача искусства, по Набокову, — из разрозненных осколков создать формы, стройные, законченные. Причем художник может создать любой порядок по своей прихоти, и по своему же капризу в следующем произведении этот порядок изменить.

Набокова легко цитировать, так как его произведения представляют собой рационально построенные модели. Отдельные элементы соединены между собой механистично и легко отделяются от целого. Новая реальность в романах Набокова не рождается, это не живой организм; она "изобретается".

Героиня одного из его романов говорит: "Деревья — арлекины, слова — тоже арлекины. И всяческие события. Складываешь одно с другим — шутку с шуткой, образ с образом — и получаешь тройного арлекина. Действуй! Играй! Изобретай мир! Изобретай реальность!"

Мир Набокова — дробный по своей сути, и мы не совершаем над ним насилия, когда расчленяем на отдельные цитаты.

У героя "Защиты Лужина" в детстве хорошо "шла арифметика: была таинственная сладость в том, что длинное, с трудом добытое число в решительный миг, после многих приключений, без остатка делится на девятнадцать".

Конечно, не все произведения Набокова "без остатка делятся" на составляющие их элементы. Такая характеристика совершенно неприемлема, например, в отношении рассказа "Весна в Фиальте" (1936).

Герой рассказа приезжает в маленький городок — Фиальту, где случайно встречает на улице Нину. Он женат, она тоже замужем, и вот уже много лет их связывает тайный роман, начавшийся в далекой юности. И вот герой бродит по улицам Фиальты и вспоминает обо всех встречах с любимой, которые подарила ему судьба. Рассказ, пронизанный лирическим настроением, кончается тем, что Нина уезжает и герой узнает, что произошла автомобильная катастрофа и Нина погибла.

В этом рассказе появляется очень нехарактерная для Набокова атмосфера зыбкости. Образ "туманной и теплой Фиальты", ее "сонной весны" нерасчленим на составляющие; он как бы растворен во всем тексте (это как раз случай, когда рассказ представляет собою единый живой организм). Можно, конечно, выделить прекрасные фрагменты, например: "Моросить не то перестало, не то Фиальта привыкла и уже сама не знала, чем дышит, влажным ли воздухом или теплым дождем". Но этот фрагмент не исчерпывает всего содержания, он вырван именно насильно, потому что Фиальта "дышит" и в описаниях афиш, расклеенных по тумбам, и в "мокрой террасе кофейни"...

Серым весенним туманом Фиальты пропитан весь рассказ, и особенно — Нина, характер и поведение которой — воплощение весенней ветрености. Нину тоже нельзя описать одной-двумя цитатами, что легко можно сделать в отношении, скажем, встреченного на улице англичанина, продавца сладостей да и всех остальных героев, включая даже мужа Нины — писателя, двойника самого Набокова.

Случай, когда какое-то сложное эмоциональное состояние, богатое нюансами и оттенками, пронизывает весь текст произведения, по-разному выражаясь в отдельных образах, как в упомянутом рассказе, — большая редкость в прозе Набокова. Обычно здесь все дробится на "отдельности" и komponуется, как в калейдоскопе.

Благодаря этому принципу многие детали, не будучи закрепленными, привязанными к тексту, свободно кочуют из одного набоковского произведения в другое.

"Набоков мозаичен в своем однообразии", — пишет З. Шаховская. Почти одинаковые образы переходят из книги в книгу, даже и предметы всегда возвращаются.

"Живой, невероятно милый" мяч мальчика Годунова-Чердынцева не навсегда закатился под нянин комод ("Дар"), он же красно-синий закатится и под койку смертника Цинцинната ("Приглашение на казнь") и предстанет еще перед зрителями пьесы "Событие", когда через сцену катится сине-красный детский мяч.

Еще поразительнее пример ковра"...\*

Характеры героев также распадаются на отдельные части, части снова komponуются (в разных вариациях), но черты характера путешествуют, перемещаясь из романа в роман практически без изменений. Герои как бы отражаются друг в друге.

Среди таких "путешествующих" черт (а их великое множество) — дар. Талант может быть разного свойства: фокусник, шахматист, художник, музыкант, кинорежиссер, фальшивомонетчик... Совершенно особый дар у героя романа "Приглашение на казнь" Цинцинната (в мире прозрачных людей он непроницаем).

С талантом связаны одиночество, неприкаянность; герои часто не любят обыватели. Обладание даром, как правило, приводит героев к трагическому концу.

Итак, мир, созданный на страницах произведений Набокова, не отражает ту реальность, в которой мы живем.

Очень оригинальную гипотезу выдвинул В. Ходасевич (поэт, литературный критик, близкий друг Набокова). Он подошел к романам Сирина как к романам о творчестве как таковом. В. Ходасевич пишет:

---

\* Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 45—46.

”Сирин по преимуществу художник формы, писательского приема... Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов... но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют... Они строят все произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы\*.

Творчество само имеет свой сюжет, свой пейзаж, свои законы времени, своих героев, свою реальность, которую и воплотил с такой яркостью Набоков.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Битов А. Ясность бессмертия (Воспоминания непредставленного) // Набоков В. Круг. — Л.: Худ. лит., 1990. — С. 3 — 20.

Долинина А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. — М.: Книга, 1989. — С. 438—470.

Статья написана на очень высоком профессиональном уровне. Использовано большое количество источников: монографий и статей, изданных за рубежом. Рассматривается не только русский, но и американский период творчества Набокова.

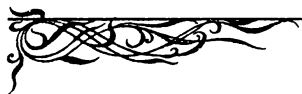
Ерофеев В. Русский метароман Владимира Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопр. литературы. — 1988. — № 10. — С. 125—160.

Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — С. 63—64.

---

\*Цит. по: Струве Г. Русская литература в изгнании. — Paris: Ymca-Press, 1984. — С. 286.





## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Значительная часть писателей третьей волны оказалась за границей уже сформировавшимися литераторами. Однако в отличие от старшего поколения первой волны, представители которого в большинстве своем также стали известны еще в России, их творчество лишено черт, характерных именно для зарубежного периода и позволяющих видеть в эмигрантской литературе семидесятых-восьмидесятых годов некое самостоятельное целое, принципиально отличающееся от российской литературы предшествующего десятилетия.

"В целом лучшее из изданного за рубежом написано еще на родине... В принципе эмигрантские писатели договаривали на Западе то, что им не дали сказать дома", — утверждают едва ли не самые известные литературные критики третьей волны Петр Вайль и Александр Генис\*.

В литературной жизни шестидесятых можно выделить два основных направления. Одно из них реализовалось на страницах "Нового мира", редактором которого в это время был Твардовский, призывавший писателей говорить правду "о хозяйственной, о производственной жизни страны... о духовной жизни нашего человека".

---

\* Угроза свободы // Моск. новости. — 1993. — № 4, 24 янв. — С. 6.

”Твардовский ... сделал девизом своего журнала бескомпромиссный реализм, который понимался предельно просто — ”правда о жизни”.

Если раньше писатель изображал жизнь в преломлении магического кристалла (коммунистические убеждения), то теперь — так, как есть”<sup>\*</sup>.

”Главным, если не единственным инструментом ”Нового мира” была правда, — пишут П. Вайль и А. Генис. — Ради нее можно и нужно было идти на жертвы, которые сами по себе были немалыми, — художественный эксперимент, чистое искусство. Литература получила четкую задачу — воссоздавать ”правду жизни”. Шаг в сторону считался побегом...

Как всегда, естественный консерватизм общественного вкуса приводит к образованию анархического авангарда — богемы... Вся страна — от Шолохова до машинистки, перепечатавающей Солженицына, — считала, что искусство отражает реальность.

Те, кто видел в искусстве антитезу реальности, и составляли богему”.

Писатели, принадлежащие к этому направлению, приняли лозунг чистого искусства. Искусство становится единственной осмысленной деятельностью человека, единственным оправданием его жизни; искусство самоценное, бесполезное и бескорыстное.

Во главу угла ставится эстетика и отвергается ”полезность”. Писатель третьей волны Сергей Довлатов пишет о своем поколении: ”Желая вернуть литературе черты изящной словесности, они настойчиво акцентировали языковые приемы” (повесть *”Ремесло”*).

А Саша Соколов (писатель той же волны) характеризует свою творческую позицию так: ”Я не стремлюсь кого-то

---

<sup>\*</sup>Вайль П., Генис А. Гражданская война. Фрагмент из книги ”60-е” // Даугава. — 1990. — № 1. — С. 83.

в чем-то убедить, чему-то научить, настоять на своем прочтении мира. В двух интервью, данных в разное время одному американскому ученому, Бродский и я, независимо друг от друга, но почти в одних и тех же выражениях высказали мысль, что литература — вообще не о жизни, следовательно разговор о моральности и аморальности неуместен ...”\*

Русская эмиграция всегда видела свое назначение в сохранении и развитии отечественной словесности. Однако на разных этапах развития русской зарубежной литературы в эту формулировку вкладывался разный смысл.

Если для писателей старшего поколения первой волны было актуально понятие традиции и литературного консерватизма, то важнейшей характеристикой литературного творчества третьей волны стала установка на новизну. Жесткость цензурных ограничений в Советском Союзе естественным образом породила обостренное желание творческой свободы, которая становится главной ценностью для писателей, оказавшихся в семидесятые годы за границей.

Меняется и отношение к русской классической литературе девятнадцатого века. Литературная обстановка, сложившаяся в России в шестидесятые годы, была такова, что под традицией понималось совершенно иное. Большую роль здесь сыграла публикация множества произведений, неизвестных до этого советскому читателю.

”Анна Ахматова... А другие ”трагические неудачники”, которых мы в шестидесятые узнавали и читали взахлеб: Марина Цветаева, Михаил Булгаков, Осип Мандельштам, Андрей Платонов, Борис Пастернак, Николай Заболоцкий, ”обэриуты”... Голова кружилась!” — пишет Елена Игнатова. ”Мы примкнули к существующей тради-

---

\* Соколов С. Время для частных бесед... (Беседу вел писатель Вик. Ерофеев. Подготовка к печати и прим. О. Дарка) // Октябрь. — 1989 — № 8.

ции, выбрали в качестве образца гражданскую и литературную позицию ряда замечательных писателей советской поры. Мы начинали в шестидесятые годы, когда истинность и плодотворность этой традиции была ослепительно очевидна\*\*.

То новое, что стало доступно в шестидесятые, отодвинуло на задний план "давно известный" девятнадцатый век с его литературными образцами.

Об этом замечательно написал Андрей Синявский (очень талантливый прозаик и литературный критик третьей волны):

"Хорошо быть добрым, пить чай с вареньем, разводить цветы, любовь, смирение, непротivление злу насилieм и прочую филантропию. Кого они спасли? что изменили в мире? — эти девственные старички и старушки, эти эгоисты от гуманизма, по грошам сколотившие спокойную совесть и заблаговременно обеспечившие себе местечко в посмертной богадельне".

"Шестидесятые годы привили заряд нигилизма", — отмечает Елена Игнатова. "А что же стало позитивной идеей? Какую духовную, культурную основу мы переняли?"

Шестидесятые годы несли в себе ностальгическую тоску о культуре "серебряного века" и о двадцатых годах. Вспомним, как мы узнавали о том времени: десятки имен, прежде не известных, блестящая литература, философия; искусство, которое не сравнить с последующим...

И начало века, разнообразное и блестящее, представлялось нам чистым праздником духа, растоптанным посторонней жестокой силой...

Мы росли и воспитывались под их влиянием, взглядом обращенные назад, в одну точку прошлого, без настояще-

---

\* Игнатова Е. Кто мы? // Нева. — 1992. — № 8.

го интереса к другим эпохам и явлениям русской культуры”<sup>\*\*</sup>.

Художественные произведения, созданные на рубеже веков, в двадцатые и тридцатые годы, стали фактом литературной жизни шестидесятых. И все, что подавлялось в течение четырех предыдущих десятилетий — модернизм, бунт против традиций, ориентация на западную культуру — стало бурно развиваться.

”Мои мать и отец ... воспитывались в очень реалистическом духе, были в свое время комсомольцами, их породила эпоха сплошного послереволюционного энтузиазма и строительства новой жизни, — говорил в одном из интервью Саша Соколов. — Родители мои — прагматически и реалистически мыслящие люди. Тут все дело в поколении. Мое поколение другое ...

Мое литературное поколение, как я понимаю, имело свою миссию, которая была связана с модернистскими течениями”<sup>\*\*</sup>.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Игнатова Е. Кто мы? // Нева. — 1992. — № 8. — С. 252—258.

Статья напечатана впервые в 1983 г. в самиздатовском журнале. Она была обращена к ленинградским писателям ”второй литературной действительности”. Автор размышляет над проблемами нравственности, гуманизма, честности.

Вайль П., Генис А. Гражданская война. Фрагмент из книги ”60-е”// Даугава. — 1990. — № 1. — С. 82—98; № 2. — С. 84—92.

Угроза свободы // Моск. новости. — 1993. — № 4, 24 янв. — С. 6. (Интервью с П. Вайлем и А. Генисом).

---

\* Игнатова Е. Кто мы? // Нева. — 1992. — № 8.

\*\* Спасение в языке. Саша Соколов — Александр Михайлов // Лит. учеба. — 1990. — Кн. 2. — С. 180.

## Иосиф Александрович Бродский

(род. в 1940)

Иосиф Александрович Бродский родился в Ленинграде 24 мая 1940 г. Его мать Мария Моисеевна была бухгалтером, отец Александр Иванович — известным фотожурналистом, во время войны — корреспондентом на флоте.

Окончив восьмилетку, Иосиф Бродский пошел работать на завод. "Я работаю с пятнадцати лет. Я имею профессии фрезеровщика, техника-геофизика, кочегара, матроса, санитаря, фотографа. Я работал в геологических партиях в Якутии, на Беломорском побережье, на Тянь-Шане, в Казахстане. Все это зафиксировано в моей трудовой книжке", — писал он в 1963 г.\*.

Писать стихи Иосиф Бродский начал в 1957 г. С начала шестидесятых годов он занялся стихотворным переводом со славянских и английского языков.

В 1964 г. по сфабрикованному обвинению поэт был приговорен "за тунеядство" к пяти годам ссылки в Архангельскую область "с обязательным привлечением к физическому труду". Через полтора года он был освобожден под давлением мировой культурной общественности.

4 июня 1972 г. Иосиф Бродский вынужден был покинуть Россию.

В 1987 г. он стал пятым Нобелевским лауреатом в области русской литературы.

В настоящее время поэт живет в США и преподает в университете.

В творчестве Иосифа Бродского можно выделить два периода; их разделяют годы ссылки, а точнее, 1965 г.

---

\*Цит. по: Бродский И. Холмы. Большие стихотворения и поэмы. — Спб.: ЛП ВТПО "Киноцентр", 1991. — С. 1.

”Было что-то такое ... в его ранних стихах, — пишет С. Лурье, — и в голосе, который их произносил, — и в юноше, которому принадлежал этот голос, — что-то такое, по сравнению с чем действительность, окружавшая горстку его читателей и слушателей, казалась ненастоящей.

Стихи описывали недоступный для слишком многих уровень духовного существования. Поэтому Ахматова назвала их волшебными”\*

Ранние стихи Бродского наполнены интенсивным движением; кроме повышенной динамичности их отличает ярко выраженное эмоциональное начало.

Важнейший мотив раннего творчества — мотив физического движения героя в пространстве.

Стихотворения цикла ”Июльское интермеццо” (1961) и особенно первое — ”В письме на Юг” — наполнены такой лирической взволнованностью, которая почти совсем исчезает в позднем творчестве. Она выражается через описание движения героя (прогулки по улицам города) и окружающего его пейзажа (теплый июльский день, деревья, пляжи).

Ты уехал на Юг, а здесь настали теплые дни,  
нагревается мост, ровно плещет вода, пыль витает,  
я теперь прохожу в переулке, все в тени, все в тени, все в тени,  
и вблизи надо мной твой пустой самолет пролетает.

Господи, я говорю, помоги, помоги ему,  
я дурной человек, но ты помоги, я пойду, пойду прощусь,  
Господи, я боюсь за него, нужно помочь, я ладонь подниму,  
самолет летит, Господи, помоги, я боюсь.

Так боюсь за себя. Настали теплые дни, так тепло,  
пригородные пляжи, желтые паруса посреди залива,  
теплый лязг трамваев, воздух в листьях, на той стороне светло,  
я прохожу в тени, вижу воду, почти счастливый.

Из распахнутых окон телефоны звонят, и квартиры шумят,  
и деревья листвою полны,

---

\*Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И. Холмы. Большие стихотворения и поэмы. — Спб.: ЛП ВТПО ”Киноцентр”, 1991. — С. 350.

солнце светит вдали, солнце светит в горах — над ним,  
в этом городе вновь настали теплые дни,  
помоги мне не быть, помоги мне не быть здесь одним.

Экспрессия, напор чувств, характерный для раннего творчества Бродского, может выражаться и в скорости описываемого физического движения

и тучи вверху летят  
словно стая утят

*(“Ломтик медового месяца”)*

и в его масштабах (единицей измерения шага становится верста)

Так в ночной темноте,  
обнажая надежды беззубие,  
по версте, по версте  
отступает любовь от безумия.

*(“Как тюремный засов...”)*

Описываемое эмпирическое пространство часто оказывается символом пространства эмоций. Предметы его, в том числе и тело человека, предстают как материализованное воплощение чувств; например, рука оказывается символом пяти чувств.

И всю пятерню чувств — пятью  
Отталкиваюсь я от леса.  
Нет, Господи!..

*(“Новые стансы к Августе”)*

В стихотворении “Современная песня” (1961) комплекс чувств, эмоций, переживаний обобщаются в категориях предметного мира.

Человек приходит к развалинам снова и снова,  
он был здесь вчера и позавчера  
и появится завтра,  
его привлекают развалины.  
Он говорит:



Постепенно,  
постепенно научишься многим вещам, очень многим,  
научишься выбирать из груды битого щебня  
свои будильники и обгоревшие корешки альбомов,  
привыкнешь  
приходить сюда ежедневно,  
привыкнешь, что развалины существуют,  
с этой мыслью сживешься.

Очень лаконично, с экономией художественных средств, с замечательной простотой и ясностью изображаются действия человека и предметы, на которые это действие направлено (развалины, будильники, корешки альбомов). Созданный образ — очень простой, зрительно представимый — становится глубоким символом.

Человек приходит к развалинам снова,  
долго тычется палкой среди мокрых обоев и щебня,  
нагибается, поднимает и смотрит.

Однако уже в раннем творчестве появляются темы, которые позже выйдут на передний план. В мире чувств возникают элементы сухой и точной геометрии. Это пока еще тонущие в общем страстном, задыхающемся потоке слабые попытки обобщить душевные движения в абстрактных логических понятиях, в "простой архимедовой правде".

.....  
Боль разлуки с тобой  
вытесняет действительность равную  
не печальной судьбой,  
а простой архимедовой правдою.

( "Как тюремный засов..." )

В мире, где все "навзрыд", где весенний воздух бредит,  
а деревни "в разброде", появляется еще один герой.

Не то, чтобы весна,  
но вроде.  
Разброд и кривизна.  
В разброде  
деревни — все подряд  
хромая.

Лишь полный скуки взгляд —  
прямая.

(*"В распутицу"*)

Этот скучающий взгляд еще не раз появится у Бродского, принимая на себя все большую смысловую нагрузку и подчиняя себе постепенно все пространство стихотворения.

В последующие годы стихи Бродского все больше тяготеют к сдержанности, к бесстрастности.

Если говорить об эмоциональном мире поздних стихов, то это чувство одиночества, трагическое, но уже как бы принявшее форму привычки; оно порождает не отчаяние, а усталость, и еще, по выражению самого Бродского, "сознание некой общей обреченности и порождаемая оным сознанием та или иная форма стоицизма".

Коренным образом меняются взаимоотношения героя с окружающим миром. В стихотворении 1964 г. "Новые стансы к Августе" человек, лирическое "Я" как бы растворяется в окружающей природе, сливается с ее порывами.

Тут, захороненный живьем,  
я в сумерках брожу жнивьем.  
Сапог мой разрывает поле  
(бушует надо мной четверг),  
но срезанные стебли лезут вверх,  
почти не ощущая боли.

Кто "срезан", кто "почти не ощущает боли" — стебли или герой, бредущий

... от бугра к бугру  
без памяти, с одним каким-то звуком?

Смех героя и дождь равнозначны, их "воздействие" на окружающий мир одинаково; это просто одно и то же

эмоциональное содержание, облеченное в две разные формы.

И смех мой крив  
и сумрачную гать тревожит.  
И крошит темноту дождя порыв.

Другие соответствия:

Пустынный небосвод разрушен.  
Дождь стягивает просвет  
Где-то я пропорот  
Вормочет предо мной вода  
и тянется мороз в прореху рта.  
Иначе и не вымолвить: чем может  
быть не лицо, а место, где обрыв  
произошел.

В творчестве второго периода непосредственный контакт с природой, со стихиями окружающего мира, со стихиями собственных чувств исчезает, уступает место отчужденному, бесстрастному наблюдению.

Эта тема также появляется в "Стансах".

Здесь, на холмах, среди пустых небес  
среди дорог, ведущих только в лес,  
жизнь отступает от самой себя  
и смотрит с изумлением на формы,  
шумящие вокруг.

В дальнейшем этот мотив разольется и заполнит собою все пространство текста; он явится уже не как тема для размышления, а как некая данность, как способ видения мира.

Все чаще появляется взгляд на себя со стороны (он как бы с недоверием оглядывает себя — а не смешон ли я, выражая свои чувства?). Искренность (а в ранних стихах, например, в "Современной песне" — трогательная наивность) исчезает. Возникает стремление обособиться, спрятать мир личных переживаний от читателя.

Появляется и откровенный цинизм,

Некоторая холодная отстраненность проявляется не только по отношению к собственным чувствам, но и по отношению к поэтическому тексту. Возникает как бы дистанция между формой и содержанием стихотворения.

В ранних стихотворениях смысловое и эмоциональное движение было спонтанным, живым потоком; ритм и размер были подчинены этому движению.

В поздних усиливается внимание к внешней отделке стихотворения. Ритм усложняется, все более изысканным становится ритмический рисунок. При этом метр часто не подчинен общему смыслу, он существует как бы отдельно от него; между ритмическим рисунком и выражаемым содержанием — дистанция.

Если в ранних стихах Бродского лирическое "Я" — это человек, которым владеют какие-то чувства, эмоции, то в поздних — это прежде всего наблюдатель и мыслитель.

Мотив физического движения героя в пространстве почти полностью исчезает.

Движение как одно из организующих начал поэтической вселенной Бродского остается, но меняется его характер, внутренний смысл, темп и формы. Повышенная динамичность, интенсивность первого периода сменяется неторопливостью. Ритм замедляется. Теперь герой неподвижен, статичен. Двигается его взгляд и мысль.

Взгляд становится субъектом действия; он способен менять окружающий мир.

Еще в стихотворении 1962 г. Бродский говорит о взгляде:

... давит устрицы в песке  
ногой бесплотный наблюдатель.

(*"Загадка ангелу"*)



В одном из стихотворений второго периода он выражает эту мысль прямо: "Взгляд оставляет на вещи след" ("*Это — ряд наблюдений...*").

С. Лурье пишет, что из ссылки Бродский вернулся к читателю совсем другим, почти неузнаваемым. "Его стихи семидесятых годов похожи на ранние не более (верно, и не менее), чем снег на дождь. Утраты, унижения, разочарования переменили его стиль, то есть образ мыслей.

Прежний Бродский сочинял как бы закрыв глаза. Мир, клубившийся в стихотворении, был крайне разрежен... В этом пространстве нет-нет мелькнет ярко окрашенная частица.

Видишь, августовские любовники пробегают внизу с цветами, голубые струи реклам бесконечно стекают с крыш...

Теперь — все наоборот. Зрение наведено на резкость. Вещи разделены твердыми очертаниями ... Светотень и перспектива тщательно проработаны.

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.  
Под потолком — пыльный хрустальный остров.  
Жалюзи в час заката подобны рыбе,  
перепутавшей чешую и остов.

Ставя босую ногу на красный мрамор,  
тело делает шаг в будущее — одеться...

Театральная ремарка, не так ли? Декорация готова, сейчас актер заговорит. Так начинаются теперь многие эпизоды в поэзии Бродского... Постепенно протокол осмотра превращается в стенограмму внутреннего монолога... Обстоятельства места... безразличны: сами по себе не возбуждают ни удивления, ни радости; тусклы, как регистрирующая их интонация.

Бабочки Северной Англии пляшут над лебедью  
под кирпичной стеной мертвой фабрики. За средюю  
наступает четверг и т.д. Небо пышет жаром,  
и поля выгорают. Горела отдают лежалым,  
полосатым сукном...

## Или вот венецианская строфа:

Мокрая коновязь пристани. Понурая ездовая  
машет в сумерках гривой, сопротивляясь сну.  
Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая  
вразнобой тишину.

И все такие зарисовки — в одной тональности. Как будто нейтронная бомба уже взорвалась, и единственный, кто пока не умер, слоняется меж руин цивилизации, рассматривая их пристально, но бесцельно и безучастно... Действительно важное — способное причинить сильную боль — осталось позади; не оборачиваться, не оглядываться, не вспоминать; вперяясь в пеструю поверхность минуть, до отказа набивай мозг ненужными подробностями ... сквозь тоску и головную боль думай только о том, что само бросается в глаза; думай только в настоящем времени:

Стынет кофе. Плещет лагуна, сонней  
мелких бликов тусклый зрачок казня  
за стремленье запомнить пейзаж, способный  
обойтись без меня.

В ранних-то стихах пейзаж никак не мог обойтись без Иосифа Бродского, весь был обращен к нему; нечеткий был пейзаж, наполовину воображаемый, но кипел движением, и оно затягивало, вовлекало...”\*

В одном парижском журнале об этом написано так: ”Говорят, если человек отравился цианистым калием, то он кажется нам мертвым, но еще около получаса глаза видят, уши слышат, сердце бьется, мозг работает. Поэзия Бродского есть в некотором смысле запись мыслей человека, покончившего с собой. Он дожидается исчезновения”\*\*.

---

\* Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И. Холмы. Большие стихотворения и поэмы. — Спб.: ЛП ВТПО ”Киноцентр”, 1991. — С. 353—355.

\*\* Там же. — С. 353.

Такое мировосприятие необычно. Подобная позиция лирического героя характерна именно для поэзии Бродского.

Новаторство Бродского проявилось не только в особом видении мира, но и в принципах построения метафоры.

Чаще всего метафора строится на зрительном сходстве:

Закат догорал на галерке китайским веером,  
и туча клубилась, как крышка концертного фортепиано.

*("Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...")*

Пахнет свежей рыбой, к стене прилип  
профиль стула, тонкая марля вяло  
шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив,  
как сползающее одеяло.

*("Около океана, при свете свечи...")*

Или — зимой в деревне:

...звезда моргает от дыма в морозном небе

*("Ты забыла деревню")*

Или взгляд с высоты птичьего полета:

все что он видит — гряде покатых холмов и серебро реки,  
вьющейся точно живой клинок;  
сталь в зазубринах перекатов...

*("Осенний крик ястреба")*

В этом еще нет новизны. В чем же поэтическое открытие Бродского?

Вот, например, солнце на рассвете изображено как горячий уголь, тлеющий в серой золе неба. Именно такой метафоры не было, но подобная структура многократно использовалась поэтами и прозаиками.

Однако данная метафора оказывается частью большого смыслового целого, где несколько художественных обра-



зов, объединяясь, создают образ пламени, загорающегося и угасающего.

Сны в холодную пору длинней, подробней:

.....  
Чем больше лютует пурга над кровлей,  
тем жарче требует идеала  
голое тело в тряпичной гуще.

И вам снятся настурации, бурный Терек

.....

далее — безумные, полыхающие сны.

А потом все стихает. Только горячий уголь  
тлеет в серой золе рассвета.

*("Эклога 4-я (зимняя)")*

Метафора Бродского основана не только на зрительном сходстве; за живописным образом — смысловая подсветка. Яркий, праздничный, но плоскостный набоковский мир (расписанное густыми красками стекло, драгоценное стекло, за которым пустота, а не бездна), обретает в стихах Бродского глубину.

Среди лютующей пурги появляются первые дуновения тепла — тепло тела в тряпичной гуще; пламя загорается как страстное желание идеала; полыхающие сны; "а потом все стихает. Только горячий уголь тлеет в серой золе рассвета".

В приведенном примере чудесный образ создается из сочетания нескольких явлений, которые поэт сопоставляет на основе зрительного и смыслового сходства. Однако часто между сравниваемыми явлениями никакого зрительного сходства нет, уподобление происходит только по смыслу.

Вечеру у тела, точно у Шивы, рук  
Дотянуться желающих до бесценной.

*("Около океана, при свете свечи...")*

Сравниваемые явления (Шива — многорукое божество — и страстная устремленность героя к любимой женщине) воплощены в телесных формах. В возникающем зрительном образе многорукого мужчины уже заметен некоторый оттенок абсурдности.

А вот и полный абсурд: "Я нанизан на холод, как гусь на вертел". Следуя стереотипам читательского восприятия, выработанным литературной традицией, мы должны представить лирического героя нанизанным на вертел, а затем холод — в виде вертела. Если первое, в принципе, возможно, то второе — проблематично.

Речь идет о нетрадиционной, совершенно новой структуре сравнения: сходство не зрительное, а смысловое.

Я не способен к жизни в других широтах.  
Я нанизан на холод, как гусь на вертел.

*("Эклога 4-я (зимняя)")*

Герой может жить только на севере, он прикован к холоду; холод держит его и не отпускает, как вертел, который пронзает гуся насквозь и держит его.

Подобная структура сравнения и метафоры часто делает их непонятными для читателя, требующими расшифровки.

Нетрадиционность метафор и сравнений Бродского проявляется и в том, что чувственно осязаемое (зримое, имеющее запах, вкус и т.д.) уподобляется тому, что ни одному из органов чувств недоступно.

Как число в уме, на песке оставляя след,  
океан громоздится во тьме, миллионы лет  
мертвой зыбью баюкая щепку.

*("Колыбельная трескового мыса")*

Если исходить из традиционного понимания функции сравнения, из того, что сравнение призвано объяснять непонятное через понятное, то логичнее записать наоборот

(переставить слово "как"): "Число в уме оставляет след, как океан оставляет след на песке". Перевернутая структура сравнения у Бродского указывает на то, что для него мир зыбких, невещественных, чувственно не ощутимых явлений более реален, чем окружающий мир; призрачное — более явно, более настойчиво заявляет о своем существовании, чем то, что можно потрогать руками.

Эта черта мировосприятия Бродского проявляется и в его трактовке мотива освещения. Ему важно не то, как меняется зрительный облик мира в зависимости от освещения, а само освещение.

Например, в стихотворении "Эклога 4-я (зимняя)" большую роль играет цветовая гамма. Цвета, называемые в стихотворении, их взаимодействие очень значимы. Однако тема цвета постепенно переходит в тему освещения. Гамма становится преимущественно черно-белой с промежуточными оттенками.

Черные следы на белом снегу. Города, чьи архитектурные ансамбли "смутно белеют". Черная ворона. Космос, отливающий агатом. Снег оказывается формой, в которую материализовалось освещение: "сухая, сгущенная форма света — снег".

Черно-белая гамма проступает как в пространстве, так и во времени. Во времени свет и темнота постоянно движутся: наплывают, сползают. Очень важна в "Эклогe" тема сумерек.

В поэзии Бродского многое нетрадиционно, и если следовать стереотипам читательского восприятия, многое покажется по меньшей мере странным. Отдельные строки столь непривычны, что если их воспринимать буквально, получается полный абсурд.

Например: "Годы жизни повсюду важней, чем воды", или "воды, рельсы... все эти вещи почти мгновенны".

Оказывается, речь идет о способах самоубийства; слова "воды" и "рельсы" заменяют две длинные фразы: "те мгновения, когда человек тонет" и "те мгновения, когда он умирает на рельсах под колесами поезда".

21

.....  
Бог тебя примет в свое объятие,  
и не в любви тут дело Отчей:  
в том, что нарушив довольно общий  
смутный завет, ты другой, подробный,  
твердо хранила: была ты доброй.

22

Это на счетах любых дороже:  
здесь на земле, да и в горних тоже.  
Время повсюду едино. Годы  
жизни повсюду важней, чем воды,  
рельсы, петля или вскрытие вены;  
все эти вещи почти мгновенны.

*("Памяти Т.Б.")*

Бродский сокращает фразу до одного слова, опуская логические "связки". И читатель должен восстанавливать их самостоятельно.

Еще один из характерных приемов заключается в использовании смысловых окказионализмов: знакомое слово употребляется в новом значении, нарушающем языковую норму.

Например, "имя, чуждое своим же тезкам".

Тезка — это человек, носящий то же имя, что и ты. У Бродского тезка — это не сам человек, а его имя.

Слово используется не в том значении, которое можно найти в словаре, в котором мы привыкли употреблять это слово.

Как правило, окказионализмы Бродского строятся по принципу метонимии.

... рябь извилин  
тем доверяет, чей брак стабилен”.

(“Памяти Т.Б.”)

Не человек доверяет, а его мозговые извилины, и даже не сами извилины, а их “рябь”. Перенос по смежности — и атрибут становится субъектом (как если бы желтизна лимона была кислой).

Это один из излюбленных приемов Бродского: промежуточное звено опускается, читателю нужно его восстанавливать.

Стихи Бродского адекватно отражают процесс мышления. Мысль бежит быстрее, чем человек успеваает записывать, поэтому во многих стихотворениях мысли зафиксированы не целиком, а фрагментарно (промежуточные звенья опущены). Стихи Бродского представляют собой размышления, облеченные в поэтическую форму.

Стремление живописать внешний мир оттеняется более важной для Бродского задачей — выразить мысль. Соответственно целостного зрительного образа мира не возникает. Физически осяутимый мир, каким он предстает в стихах Бродского второго периода, эклектичен и никак не упорядочен; он фрагментарен, раздроблен на куски.

Вот как эта черта поэтики Бродского проявляется, к примеру, в “Эклоге 4-й (зимней)”.

В стужу панель подобна сахарной карамели.

Живописный образ панели — такой скользкой, засыпанной снегом... Читатель невольно настраивается на пейзаж. Ничего подобного!

Пар из гортани чаще к вздоху, чем к поцелую.

Пучок света выхватывает не человека, не сцену, а только часть сцены — пар. Действия (вдох или поцелуй) мы не видим, кто совершает это действие, не знаем. Мгновенный фотоснимок — чтоб тут же отвернуться.

Реже снятся дома, где уже не примут.

Есть ли связь между этими строчками?

Бродский очень непоследователен. Явления нагромождаются одно на другое, вещи, различные по "фактуре", соединяются вне всякой иерархии; образуется разнородный конгломерат. Реальность дробится на ощущения, которые тут же, с презрением к самой идее порядка, стягиваются в крепкие узлы.

В стихотворении на историческую тему (о татаро-монгольском нашествии) "Узнаю этот ветер..." ветер, трава, опадающие листья — детали пейзажа — ассоциативно соотносятся с историческими фрагментами.

В первом четверостишии эти связи отчетливы, легко воспринимаются и вызывают отклик в душе читателя.

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,  
под него ложащуюся, точно под татарву.  
Узнаю этот лист, в придорожную грязь  
падающий, как обагранный князь.

Во втором четверостишии ассоциации усложняются.

Растекаясь широкой стрелой по косой скуле  
деревянного дома в чужой земле,  
что гуся по полету, осень в стекле внизу  
узнает по лицу слезу.

Чтобы понять, нужно поступить так, как советуют П. Вайль и А. Генис — записать стихотворение в строчку и найти подлежащее и сказуемое.

Кто "растекается"? Осень. Она растекается по деревянному дому. Стена этого дома ассоциируется с "косой скулой" человека. Осень растекается по стене дома так же, как стрела по косой скуле человека.

В доме, за окном (за стеклом), по-видимому, находится человек. Осень смотрит сверху, поэтому для нее это "в стекле внизу". По лицу человека осень узнает слезу так же, как гуся по полету. (Возможны и другие варианты,

например: человека за окном нет; по оконному стеклу дома стекают капли осеннего дождя. Дождевые капли — это слезы на лице дома.)

Таким образом, если расставить слова по порядку — как это принято в русском языке — смысл несколько проясняется.

Порядок слов в русском языке свободный, и Бродский этим пользуется. Свободный-то он свободный, только если изъясняться такими сложными предложениями — с депричастным оборотом, со сравнительным оборотом — и при этом главное предложение (осень узнает) помещать в самом конце, нужно смириться с тем, что тебя не смогут понять даже те, для кого русский язык — родной.

Стихи Бродского изобилуют подобными экспериментами над порядком слов. Встречаются, например, такие пассажи:

Через тыщу лет из-за штор моллюск  
извлекут с проступившим сквозь бахрому  
оттиском "доброй ночи" уст,  
не имевших сказать кому.

*("Это — ряд наблюдений...")*

Сама по себе сложность языка, запутанность не ведет к художественности, к поэтичности. Но художественность может возникнуть (и в большинстве случаев возникает) как ее "побочный эффект". Попробуем еще раз прочитать строфу из стихотворения "Узнаю этот ветер...", которую мы "разобрали по косточкам". Красиво! Потому что отдельные части предложения, которые по правилам русского языка должны располагаться в другом порядке, здесь неожиданно оказываются рядом, и между ними возникают смысловые переключки, рождаются ассоциации, все окутывается в особую поэтическую атмосферу.

Кроме того, предложение оказывается организованным в единое целое ритмически: оно "надевается на каркас" ритма — и слова превращаются в музыку.

Бродский мыслит сложно, это его право, это его особенность восприятия мира, и талант поэта превращает эти размышления в прекрасные стихотворения.

\* \* \*

Как всякий большой поэт, Бродский многогранен. Сухохоть, холодность, отстраненность рассудочность характерны для большей части стихотворений второго периода. Однако у Бродского есть и стихи, написанные в совершенно иной поэтической манере.

Таковы, например, три цикла: "Post aetatem nostram"\* (1970), "Литовский дивертисмент" (1971) и "Мексиканский дивертисмент" (1975).

Мир, созданный в этих циклах, приближается по своим характеристикам к набоковскому. Он так же красочен, праздничен, наряден, освещен солнцем. Цвета здесь яркие, сочные, чистые; оттенки и цветовые переходы отсутствуют. Цвета локальны, их сочетания подчеркнута контрастны.

Невероятно синий горизонт  
Под белой колоннадой дворца  
на мраморных ступенях кучка смуглых  
вождей в измятых пестрых балахонах  
.....  
как брошенный на скатерти букет.  
...Снявшись с потолка  
большая муха, сделав круг, садится  
на белую намыленную щеку  
заснувшего ...  
.....  
Грек открывает страшный черный глаз,  
и муха, взыв от ужаса, взлетает.

Люди, животные, птицы уподобляются вещам, а предметы, наоборот, оживают.

---

\* После нашей эры (лат.).



Мулатка тает от любви, как шоколадка  
(*"Мексиканский дивертисмент"*)

Летает дрозд, как сросшиеся брови  
(*"Мексиканский дивертисмент"*)

И грек сползает с камня, закатив  
глаза как две серебряные драхмы.  
(*"Post aetatem nostram"*)

Флаг в подворотне, схожий с конской мордой,  
жуёт губами воздух.  
(*"Post aetatem nostram"*)

Постоянный мотив всех трех циклов — соотнесение людей со статуями, скульптурами.

... Слуги безучастно  
глядят перед собой, как изваянья.  
Но в гладком камне отраженья нет  
(*"Post aetatem nostram"*)

Весенний полдень. Лужи, облака,  
бесчисленные ангелы на кровлях  
бесчисленных костелов; человек  
становится здесь жертвой толчеи  
или деталью местного барокко  
\* (*"Литовский дивертисмент"*)

В "Мексиканском дивертисменте" женщины сравниваются с бронзовыми статуями.

Люди-куклы чудесно вписываются в мир вещей. Их тела раскладываются на отдельные красочные части, складываются снова и снова танцуют, перебирая ногами.

Бессонница. Часть женщины. Стекло...

а затем:

часть женщины в помаде  
подавальщица в кофточке из батиста

перебирает ногами, снятыми с плеч  
местного футболиста.

*( "Литовский дивертисмент" )*

Мир этих циклов динамичен; множество жестов, движений тел — веселых скульптур; движений толпы, которая тоже то раскладывается на части — отдельные фигуры людей, то вновь собирается в единое оживленное целое.

Мир делится, членится — и снова смешивается в сосуде стихотворения. Смесь при этом остается "гетерогенной"; "отдельности" заключаются в раму стихотворения, но при этом не сливаются в единый образ.

Вечерний Мехико-Сити.  
Лень и слепая сила  
в нем смешаны, как в сосуде.

*( "Мексиканский дивертисмент" )*

Мир описывается путем перечисления нескольких отдельных предметов, людей, животных. Вот как, например, изображается некая страна.

Вот скромная приморская страна.  
Свой снег, аэропорт и телефоны,  
свои евреи. Бурый особняк  
диктатора. И статуя певца,  
отчество сравнившего с подругой...

*( "Литовский дивертисмент" )*

Подобные перечисления характерны и для двух других циклов.

Кактус, пальма, агава.  
Солнце встает с Востока...

*( "Мексиканский дивертисмент" )*

Мох. Капля металлической росы.  
Лиана, оплетающая лотос.

*( "Post aetatem nostram" )*

Царь появляется. Вожди встают  
и потрясают копьями. Улыбки,  
объятья, поцелуи.

(*"Post aetatem nostram"*)

Мир расчленен на отдельные вещи. Но как ни члены — каждая вещь (или часть вещи) тут же наполняется жизнью, обретает самостоятельное существование, растет, цветет, источает аромат.

Мир этот — язычески чувственный: все цветет, все пирует; во всем — бьющая через край жизнь.

Каждая вещь (предмет, растение, человек, деталь картины), попав в этот мир, обрета себя в нем, встрепетувшись, немедленно начинает торжествовать победу (неважно над кем и над чем). Вещь оживает, вещь радуется; она по-детски непосредственна и гордится собой.

Победа Мондриана. За стеклом —  
пир кубатуры. Воздух или выпит,  
под девяносто градусов углом,  
иль щедро залят в параллелепипед.

(*"Мексиканский дивертисмент"*)

Мондриан (известный художник) победил! (кого победил — неважно). Кубатура празднует победу, пирует, щедро наливает и пьет воздух.

Интересно, что воздух здесь густой до такой степени, что становится жидким, его можно пить. Вообще, пространство в этом мире плотное, с сильными запахами (душистыми, ароматными, острыми); запахи настолько сильны, что становятся осязаемыми и видимыми, превращаются в туман.

...благоуханье роз туманит стены...

(*"Post aetatem nostram"*)

Все незримое здесь становится зримым, призрачное — овеществляется. Все оформлено в яркие, веселые, звучащие вещи, нет ничего зыбкого.

Вечерний воздух звонче хрустала.

(*"Мексиканский дивертисмент"*)

Небо — "плотная синева" (Мексиканский дивертисмент). Свет материализуется, превращается в плотный сгусток.

... На скатертях  
лежат отбросы уличного света.

(*"Post aetatem nostram"*)

Звук превращается в ветер, становится осязаемым, способен шевелить шторы.

и отголоски ликования мирно  
шевелят шторы.

(*"Post aetatem nostram"*)

Слух — шевелюра, слова — пальцы.

... Часть женщины в помаде  
в слух запускает длинные слова,  
как пятерню в завшивленные пряди.

(*"Литовский дивертисмент"*)

Все овеществлено. Даже собственные чувства лирического героя выражаются через перечень предметов, их взаимное расположение и их перемещение относительно друг друга. Это описание полностью исчерпывает тему, не оставляя места ни для чего призрачного.

Безумье дня по мозжечку стекло  
в затылок, где образовало лужу.  
Чуть шевельнись — и ощутит нутро,  
как некто в ледяную эту жижу  
обмакивает острое перо  
и медленно выводит "ненавижу"  
по прописи, где каждая крива  
извилизна.

(*"Литовский дивертисмент"*)

Что-то внутри, похоже,  
сорвалось, раскололось.

*( "Мексиканский дивертисмент" )*

Так же материализованы, воплощены в вещах, в пространстве, а иногда даже персонифицированы время и освещение.

Темнота перестает быть зыбкой, неуловимой; оформляется в "длинную в черной паре фигуру", в смуглого мексиканца.

### МЕРИДА

Коричневый город. Веер  
пальмы и черепица  
старых построек.  
С кафе начиная, вечер  
входит в него. Садится  
за пустующий столик.

В позлащенном лучами  
ультрамарине неба  
колокол, точно  
кто-то бречит ключами:  
звук, исполненный неги  
для бездомного. Точка

загорается рядом  
с колокольной собора.  
Видимо, Веспер.  
Проводив его взглядом,  
полным пусть не укора,  
но сомнения, вечер

допивает свой кофе,  
красящий его скулы.  
Платит за эту  
чашку. Шляпу на брови  
надвинув, встает со стула,  
складывает газету  
и выходит. Пустая  
улица провожает  
длинную в черной  
паре фигуру. Стая

тений его окружает  
под навесом — никчемный

сброд: дурные манеры,  
пятна, драные петли.  
Он бросает устало:  
"Господа офицеры.  
Выступайте немедленно.  
Время настало.

А теперь — врассыпную.

.....  
(*"Мексиканский дивертисмент"*)

Город оформляется в отдельности, в завершенные, простые и яркие формы предметов. "Коричневый город. Веер / пальмы и черепица / старых построек". Коричневый город, ярко-синее небо.

Оформляется и звук колокола. Как бы персонифицируется, превращается в жест человека, простой и зримый: "колокол, точно кто-то бренчит ключами". В изображении звука возникает и второй план: это как бы картинка, раскрашенная фломастерами трех цветов: "В позлащенном лучами ультрамарине неба колокол" — голубой, золотой, черный. Цвета сочные, насыщенные.

Подобный подход к изображению действительности характерен и для других стихотворений цикла.

В ночном саду под гроздью зреющего манго  
Максимильян танцует то, что станет танго.  
Тень возвращается подобьем бумеранга,  
Температура, как подмышкой, тридцать шесть.  
Мелькает белая жилетная подкладка.  
Мулатка тает от любви, как шоколадка,  
В мужском объятии посапывая сладко...

(*Мексиканский дивертисмент*)

Особая атмосфера "Мексиканского дивертисмента" — переполненность жизнью — достигается за счет температуры (36 градусов), за счет грозди зреющего манго, за счет динамики — танцует мексиканец.

Цвета — мелькание белого на черном фоне. Место действия — сад.

Этот мир настолько — до краев — переполнен жизнью, ее непосредственностью, дикостью, естественностью, что смерть здесь вообще не считается трагедией.

Трагедия в этом мире перестает быть трагедией, так как сюжетный контур (трагический) разрушается, разрывается звучащими красками.

Улицы, лица, фары.  
Каждый второй — усатый.  
На Авениде Реформы  
масса бронзовых статуй.

Подле каждой, на кромке  
тротуара, с рукою  
протянутой — по мексиканке  
с грудным младенцем. Такою

фигурой — присохшим плачем —  
и увенчать бы на деле  
Памятник Мексике! Впрочем,  
и под ним бы сидели.

*(“Мексиканский дивертисмент”)*

Нищие настолько колоритны, что кажутся наряженными в красочные лохмотья. Мексиканки настолько впечатляющи, что, не заметив, превращаются в произведения искусства, в бронзовые статуи, полные экспрессии. Мгновенная зарисовка — “присохший плач”.

А вот как сообщается о смерти Императора в другом стихотворении этого цикла.

Затем республиканская пехота  
М. расстреляла. Грустное курлы  
доносится из плотной синевы.  
Селяне околачивают груши.  
Три белых утки плавают в пруду.

Расстрел М., действия селян, вид плавающих в пруду уток имеют одинаковое значение.

Все это — разные выражения одного и того же содержания. Любая частичка этого мира не что иное, как тот же мир в миниатюре.

Вот М. пишет письмо брату и упоминает обо всех событиях, которые считает важными. Все эти события значительны, серьезны (или незначительны и несерьезны) в равной степени. Обо всем рассказывается с одинаковыми интонациями.

"С приветом к вам из Мексики. Жена сошла с ума в Париже. За стеною дворца стрельба, пылают петухи. Столица, милый брат, окружена повстанцами. И мой сурок со мною. И гочкис популярнее сохи.

.....  
Опречь того мне хочется домой.  
Скучаю по отеческим трущобам.  
Пошлите альманахов и поэм.  
Меня убьют здесь, видимо. И мой сурок со мною, стало быть. Еще вам моя мулатка кланяется. М."

*("Мексиканский дивертисмент")*

Герои самым естественным и непосредственным образом убивают друг друга, при этом сохраняется все та же атмосфера праздничности, радости.

Изваянные в мраморе сатир  
и нимфа смотрят в глубину бассейна,  
чья гладь покрыта лепестками роз.

Наместник, босиком, собственноручно  
кровавит морду местному царю  
за трех голубок, угоревших в тесте  
(в момент разделки пирога взлетевших,  
но тотчас же попадавших на стол).  
Испорчен праздник, если не карьера.

Царь молча извивается на мокром  
полу под мощным жилистым коленом  
Наместника. Благоуханье роз  
туманит стены. Слуги безучастно  
глядят перед собой, как изваянья.  
Но в гладком камне отраженья нет.



В неверном свете северной луны,  
свернувшись у трубы дворцовой кухни,  
бродяга-грек в обнимку с кошкой смотрят,  
как два раба выносят из дверей  
труп повара, завернутый в рогожу,  
и медленно спускаются к реке.  
Шуршит щебенка.  
Человек на крыше  
старается зажать кошачью пасть.

(*"Post aetatem nostram"*)

Фигуры людей даются в этих циклах двумя-тремя колоритными чертами.

Будучи названы, вызваны к жизни, вещи и герои тут же выходят из-под власти своего автора, не слушаются его, освобождаются от его направляющей воли, даже и не думают оглянуться на него. В мире, до краев переполненном жизнью, всё произрастает и цветет — где попало и как попало, ни на что не обращающая внимания.

Талант Бродского многолик. В его поэтическом видении мира нет единообразия, нет повторяемости. И это одна из многих черт, в которых кроется секрет власти Бродского над душами читателей.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Вайль П., Генис А.. В окрестностях Бродского (К творческой биографии поэта) // Лит. обозрение. — 1990. — № 8 — С. 23—29.
- Ерофеев В. Поэта далеко заводит речь... // Иностран. лит. — 1988. — № 9. — С. 226—231.
- Колкер Ю. Несколько наблюдений: о стихах И. Бродского // Грани. — 1991. — № 162. — С. 93—152.
- Крепс М. Ад и Рай в поэзии Иосифа Бродского // Семья. — 1990. — № 35 (август). — С. 9.
- Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сб. И. Бродского "Урания") // Уч. зап. Тартуского ун-та. — 1990. — Вып. 883. — С. 170—187.

- Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И. Холмы. Большие стихотворения и поэмы. — Спб.: ЛП ВТПО "Киноцентр", 1991. — С. 350; То же: Звезда. — 1990. — № 8. — С. 142—146.
- Найма А. Пространство Урании: 50 лет И. Бродскому // Октябрь. — 1990. — № 12. — С. 193—198.
- Рейн Е. Бродский — последний реальный новатор // Книжн. обозрение. — 1990. — № 9. — С. 226—231.
- Сидоров Е. Легкая преграда между жизнью и небытием: об одной образной теме у Манделштама и Бродского // Рус. курьер. — 1992. — № 4. — (Литература и искусство. Ежемес. прил. — № 11. — С. 21).

## Саша Соколов (Александр Всеволодович Соколов)

(род. в 1943)

Саша Соколов обладает на Западе репутацией одного из лучших представителей русскоязычной литературы.

По образованию филолог, он после окончания университета два года работал журналистом в "Литературной России", после чего уехал на Волгу и устроился там егерем. В 1976 году, женившись на австрийке, Саша Соколов уезжает за границу.

Им написано три романа:

"Школа для дураков" ("Октябрь", 1989, № 3)

"Между собакой и волком" ("Волга", 1989, № 8, 9)

"Палисандрия" ("Октябрь", 1991, № 9—11).

Кроме того, за последние несколько лет в России опубликовано несколько небольших вещей. Среди них "Тревожная куколка" ("Литературная газета", 1990, № 18), "Знак озарения. Попытка сюжетной прозы" ("Октябрь", 1991, № 2). "Общая тетрадь или групповой портрет СМО-Га" ("Юность", 1989, № 12).

Михаил Берг пишет: "... в конце 70-х, когда в России впервые появилась изданная Проффером и благословлен-

ная Набоковым "Школа для дураков", Саша Соколов и его роман воспринимались как залог прекрасного и чудесного литературного будущего. Почти все те, кто к тому времени — то есть на 15—20 лет раньше остальной страны — прочел и всего Солженицына, и Гроссмана, и "Живаго" Пастернака, в раскованной и одновременно выверенной интонации "Школы" ощутили то блаженство свободы, гармонии и шума времени, которого были лишены многие "честные" книги шестидесятников.

Нет, "Школа для дураков" не отменяла "Архипелаг", но открывала новую страницу, новые возможности русской прозы в ее наиболее редко и трудно воплощаемой пушкинской версии. Постнабоковская (но без наигранного набоковского высокомерия и снобизма) и одновременно вышедшая из недр советской действительности литература подтверждала наличие в клеточках дремучей жизни гена естественного аристократизма и гармонической точности.

Главным героем появившегося через несколько лет романа "Между собакой и волком" был язык, который по ходу действия сам творил персонажей, то растворяя их в речевой стихии, то придавая им отчетливые облики. Не только сюжет, но и язык бродил "между волком и собакой", вольной, интуитивной и беззаконной стихией слова и рационально конструктивной традицией орнаментального романа. Почитатели второго романа говорили о редком языковом чутье автора и его речевых догадках. Отмечалось и то, что он совсем не похож на первый, что он принципиально другой, а это, в свою очередь, говорило о широте таланта, о стилистической одаренности и изощренности, которая позволяет автору писать не один и тот же роман в разных вариациях (но в одной манере), а каждый раз мужественно отказываться от прошлых достижений и все начинать сначала\*\*.

---

\*Берг М. Пропущенное слово // Моск. новости. — 1993. — № 4, 24 января.

Третий роман Саши Соколова — "Палисандрия" — также был не похож на два предыдущих. Сам автор рассказывает об этом произведении так:

"Это пародия на мемуары, пародия на исторический роман, на роман эротический, детективный, то есть — на основные жанры современной развлекательной литературы. Герой повествования Палисандр Дальберг родился в Кремле, его родители рано и таинственным образом умерли. Палисандр становится как бы сыном правительства, кремлевским сиротой. Это — повесть о его похождениях. Псевдокуртуазный роман. Он выполнен в форме мемуаров героя, который в силу особенностей судьбы жил не только в двадцатом веке, но и в предыдущие века, при разных режимах. В конце книги после возвращения из ссылки, где он находился до 1999 года, Палисандр становится правителем России XXI века. Любопытна его родословная; правнук Григория Распутина и внучатый племянник Лаврентия Берия"\*.

Этот роман называют чуть ли не единственной вещью русского постмодернизма.

Михаил Берг с горечью замечает:

"Отношение современного читателя к современной литературе, возможно, точнее всего проявилось в восприятии Саши Соколова. Он почти весь опубликован — и не прочитан". А между тем его романы "кардинальным образом повлияли на развитие новой русской прозы...

Читатель не узнал своего писателя. В его адрес не раздалось, кажется, ни одного дурного слова, но похвалы были мимо цели — какая-то принципиальная неточность, несоответствие способа восприятия и способа изображения"\*\*\*.

---

\* Спасение в языке. Саша Соколов — Александр Михайлов // Лит. учеба. — 1990. — Кн. 2. — С. 180—184.

\*\* Берг М. Пропущенное слово // Моск. новости. — 1993. — № 4, 24 янв.

Количество откликов в российской печати на прозу Саши Соколова настолько мало, настолько не соответствует уровню таланта этого писателя, что равноценно умолчанию. А ведь В.В.Набоков, который, как известно, почти никого не хвалил, сказал о "Школе для дураков": "обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга".

"Разговор о его прозе не получался, — продолжает М.Берг. — И писатель с домашним именем Саша Соколов как-то незаметно исчез с горизонта. Уехал то ли в Грецию, то ли в Канаду дописывать свой роман. Непонятый, неисследованный, непрочитанный, ненужный читателю-современнику и чуждый современнику-критику".

И завершающим аккордом звучат слова самого Саши Соколова в "Знаке озарения": "...ты изнуряешь язык свой словами уныния. Перебираешь их гроздь. Снаряжаешь их рой. Ты молвишь: напрасен — никчемен — нечаян. Ты шепчешь: ненужен — негоден — невзыскан"...

Глава посвящена анализу романа Саши Соколова "Школа для дураков".

### Детские игры в "Школе для дураков"

Мир, созданный Сашей Соколовым, одним из самых талантливых русских писателей второй половины XX века, на страницах романа "Школа для дураков" — это мир необыкновенно поэтичный; мир чистый, светлый и прекрасный, волшебный мир, полный чудес. По замыслу писателя, это мир, каким он предстает в восприятии ребенка. Повествование в романе ведется от лица мальчика, и весь текст проникнут удивительным обаянием, свойственным детскому сознанию.

Одной из форм проявления детского сознания в романе является игра. Мальчик, рассказывая, постоянно включается в какие-то игры, создавая их на наших глазах.

Детской игрой мы называем ситуацию, когда герой, осознавая, кем он является на самом деле, представляет себя кем-то другим и действует в соответствии с избранной ролью. Это акт, в котором обязательно присутствует творческое начало; мальчик создает некий образ и сливается с ним в своем воображении. При этом обязательно наличие двух планов, один из которых осознается мальчиком как "настоящий", а другой — как роль в игре. Между этими двумя планами должна быть отчетливая граница, которая во время игры стирается, чтобы затем, по окончании игры, появиться вновь.

Вот пример того, как задаются условия игры.

"Мне — столько-то, я давно закончил спецшколу, институт и стал инженером. У меня много друзей, я совершенно здоров и коплю деньги на машину — нет, уже купил, накопил и купил, сберкасса, сберкасса, пользуйтесь. Да, вот именно — ты давно инженер и читаешь книгу за книгой, сидя целыми днями на траве. Много книг. Ты стал очень умным, и приходит день, когда ты понимаешь, что медлить больше нельзя".

В начале — это просто мысли мальчика о будущем, которое отделено от настоящего временным промежутком в десять лет, а воображаемый инженер ни в коем случае не отождествляется с героем, каким он является в момент рассказа. "Ты высокого роста, гораздо выше, чем теперь, примерно на столько-то сяку", — наличие "теперь" и "потом" подчеркивает грань, разделяющую реальный мир и воображаемый. Но вот уже будущее сливается с настоящим, и здесь, сейчас, начинается игра в "Преуспевающе-го инженера".

"Теперь ты едешь прямо к ее дому. А хризантемы! ведь нужно же купить их, нужно куда-то заехать, купить на рынке. Но у меня с собой ни сентаво, нужно попросить у матери: мама, дело в том, что у нас в классе умерла девочка, нет, конечно, не прямо в классе, она умерла дома, она долго болела, несколько лет, и совсем не ходила на занятия, никто из учеников даже не видел ее, только

на фотографии, она просто числилась... да, ужасно, мама, ужасно ... и вот наш класс решил собрать на веночек этой девочке, по нескольку рублей с человека... с меня десять, дай мне, пожалуйста, скорее, меня ждет машина”.

Необходим еще один участник, вернее, участница, которая будет исполнять роль ”мамы инженера”, — и в игру включается мама мальчика.

”... Какая машина? — спросит мама ... И подбежит к окну, чтобы посмотреть во двор, где будет стоять твой автомобиль. Видишь ли, спокойно отвечу я, пока я сидел на траве и читал книгу за книгой, мои обстоятельства сложились таким образом, что мне удалось закончить школу, а потом институт... Так сколько же прошло, — скажет мать, — разве не ты еще сегодня утром уходил с портфелем в свою школу... А мы, что мы ответим нашей бедной матери? Надо сказать ей так: увы, мама, увы. Верно, здесь необходимо употребить полузабытое слово у в ы. Увы, мама, день, когда ты хотела положить бутерброды в карман моего пальто... — тот день давно миновал, теперь я стал инженером, и моя машина ждет меня”.

Интересно, что мама мальчика поступает в полном соответствии с правилами игры и совершенно серьезно исполняет свою роль.

”Тогда наша мать расплатится: как летят годы, скажет она, как быстро взрослеют дети, не успеешь оглянуться, а сын уж инженер, кто бы мог подумать, мой сын такой-то — инженер!”

Ситуация, создаваемая в процессе игры, не должна настолько точно копировать реальность, чтобы все элементы ”сценария” были совершенно правдоподобны. Наоборот: неотъемлемое качество детской игры — свободный полет воображения, причем необходима детская вера в магическую силу фантазии, вера в то, что все воображаемое — действительно существует.

Но вот чары рассеиваются — и мама оказывается в мире здравого смысла; она больше не участвует в игре —

она трезво оценивает ситуацию и видит все противоречия в словах мальчика.

"А после она успокоится, сядет на табуретку, и зеленые глаза ее посуреют, и морщины, особенно две глубокие вертикальные морщины, вырезанные у самого рта, станут еще глубже и она спросит: зачем ты обманываешь меня, ты только что просил деньги на венок девочке, с которой учился в одном классе, а теперь утверждаешь, будто давно закончил школу и даже институт, разве можно быть школьником и инженером одновременно. А кроме того, строго заметит мама, никакой машины во дворе нет, не считая той мусорной, что стоит у помойки, ты все придумал, никакая машина не ждет тебя".

Если вы включены в игру, вы увидите фолианты и рукописные труды на парте ребенка, вы увидите прекрасных зимних бабочек, вы увидите на кухне коммунальной квартиры кипящие котлы, вокруг которых пляшет ведьма Тинберген. Вы увидите машину, которая ждет мальчика во дворе, машину, на которой он сейчас поедет к любимой женщине.

Отвлекитесь, взгляните трезвым взглядом — и тогда во дворе вы увидите лишь помойку и "грузовик мусорного треста, клопообразный, зеленый, как муха".

В мире здравого смысла — свои правила, строго регламентирующие поведение. Здесь люди также исполняют определенные роли, но если в детской игре участник ничем не связан и может в любую секунду превратиться в кого-нибудь другого — здесь, напротив, роль прочно закреплена за человеком. Ты либо "нормальный" — либо слабоумный, либо взрослый — либо ребенок, либо ученик спецшколы (низшая ступенька социальной лестницы) — либо школьный учитель (ступенька повыше, "начальник"). Первый и второй никогда не меняются ролями, и если вступают в диалог, то должны (по крайней мере, первый должен) соблюдать эти правила.



Однако в "Школе для дураков" первым участником диалога оказывается человек из другого мира, где совсем другие роли и другие правила. Там, например, понятия "социальная лестница" вообще нет, и если два человека беседуют — они беседуют на равных.

"Бегающий во вторую школьную смену, ты и сегодня не сделал уроков, но будучи спрошен с пристрастием, отчего так случилось... отвечай любому учителю с достоинством и не смущаясь. Отвечай: считая себя ревностным участником энтомологического конкурса, объявленного нашей уважаемой Академией, я отдаю мой досуг коллекционированию редких и полуредких бабочек... О каких бабочках может идти речь зимой, — притворно удивляется педагог, вы что, с ума сошли? И возражаешь с полным достоинством: зимой речь может идти о зимних бабочках, называемых снежными..." Далее — спор с учителем, в ходе которого последний обвиняет мальчика в том, что он дерзит, и решает поговорить с его родителями. Конец сцены: "Теперь сложить все свои фолианты и рукописные труды в портфель и медленно, усталой походкой стареющего ученого-энтомолога, покашливая, покинуть аудиторию".

Участники диалога стоят по разные стороны барьера. Педагог уверен, что говорит с учеником спецшколы, а на самом деле — он беседует со взрослым, отважным человеком. Учитель полагает, что возможности его собеседника исчерпываются двумя вариантами поведения: он может либо дерзить "начальнику", либо не дерзить. А собеседнику, между прочим, ничего не стоит в любую секунду превратиться в стареющего ученого-энтомолога и усталой походкой, покашливая, покинуть аудиторию!

Чтобы отличить игру от действительности, как ее воспринимает герой, мы должны посмотреть на мир глазами героя. Помимо того, во что он играет, есть то, во что он верит, чем живет. Обыденной, прозаической реальности, где господствует здравый смысл, мальчик противопостав-

ляет не только свободный, нерегламентированный мир детской игры, где можно по своему желанию превращаться в кого угодно, но и волшебный мир, существующий на самом деле.

Это мир, в котором достаточно распахнуть дверь квартиры (главное — "распахнуть смело!"), как оказываешься во рву Миланской крепости и беседуешь с Леонардо. Реальные люди в этом мире существуют на равных со сказочными персонажами, при этом герои непрестанно превращаются друг в друга. Так, например, соседка по квартире, школьный завуч и ведьма превращаются друг в друга настолько часто, что никогда нельзя с уверенностью определить, с кем мы имеем дело в данный момент.

И в этом мире — вне всякого сомнения! — существуют снежные бабочки.

"Дорогой Аркадий Аркадьевич, суть в том, что я ловлю бабочек. А-а, бабочек, и много поймали? Снежных или вообще? отвечаешь ты вопросом на вопрос. Снежных, разумеется, говорит академик".

Итак, в "Школе для дураков" созданы образы трех миров: мира "На самом деле", мира детской игры и мира здравого смысла. Как они соотносятся между собой?

В первом живет мальчик, Павел Норвегов и академик Акатов. Представители последнего — отец мальчика, прокурор (который мимоходом, как бы случайно, охарактеризован следующим образом: "папа, очевидно, очень устал, у него такая тяжелая работа, столько дел, *столько загубленных судеб...*") и директор спецшколы Перилло ("К нам в класс во время урока пришел Н.Г. Перилло, он пришел угрюмо. Он всегда приходил угрюмо, потому что как объяснял нам отец, зарплата у директора была небольшая, а пил он много").

А детская игра — подвижная, ничем не скованная — становится способом преображения неприемлемого для мальчика мира здравого смысла.

Попадая в мир игры, реальные люди и события, происходящие в действительности, меняются до неузнаваемости. Так, например, изменяется доктор Заузе и его роль в жизни героя.

Больница для мальчика — самое жуткое и невыносимое место в мире, страшнее, чем спецшкола. Последнюю он еще может называть ее настоящим именем, но слово "больница" герой произнести не в силах. Мальчик говорит: "Тебя отправят т у д а", и эта фраза приводит его в состояние ужаса и отчаяния.

В мире же детской игры все происходит совершенно иначе: там не случается ничего страшного. Заузе превращается в "лечащего врача", почти в коллегу, приятеля, к которому мальчик ездит *сам*, чтобы "посоветоваться". "Спустя несколько дней я поехал к лечащему врачу доктору Заузе и посоветовался, спросил совета".

Более того, мальчик приглашает доктора в гости (на дачу), и врач приезжает — запросто, по-приятельски. "...Он стоит на платформе, оглядывается, смотрит во все стороны, а тебя нет, хотя вы договорились, что ты непременно встретишь его..." И думает он при этом исключительно о велосипеде и ниппельных шлангах (в самом деле, разве может доктор Заузе думать о чем-то еще?). Он даже не просто думает, а "смутно догадывается, "предполагает", резиновый шланг становится темой серьезных "размышлений" доктора.

"... и вот он стоит, ждет, а ты все не едешь, поскольку не можешь найти хороший шланг, но доктор не знает об этом, впрочем, уже смутно догадывается: наверное", предполагает он, у больного такого-то что-нибудь не в порядке с веломашинной, скорее всего с ниппелем, обычная история, с этими шлангами сплошное наказание, жаль, что я не догадался купить в городе метра два-три, ему хватило бы на все лето — размышляет доктор".

Взаимодействие между игровым и обыденным в романе не исчерпывается преобразованием мира здравого смысла, "улучшением" его в процессе игры.

Многое из того, что мы, взрослые, здоровые люди воспринимаем как нормальное и естественное, мальчику кажется если не странным, то уж, во всяком случае, неважным и несущественным. Такие моменты в его восприятии превращаются в игру, в которую играют взрослые.

"Мир на самом деле" — это очень серьезно и очень важно. А мир здравого смысла? Да нет же, посудите сами — разве можно серьезно спешить с работы домой? Правда, можно поиграть в "Я спешу домой", чем как раз и занимаются обычно прохожие.

"За окном была осень... По ветру летели листья, лужи морщились, прохожие, мечтая превратиться в птиц, старательно торопились домой..." — зачем? — "...чтобы при встрече с соседями поговорить о дурной погоде". Прохожие соблюдают правила игры и делают это старательно.

А что же "на самом деле", если "Я спешу домой" — это только игра? По-настоящему серьезное и важное — это мечты. Когда на дворе осень, прохожие мечтают превратиться в птиц. Это один из лейтмотивов романа.

Девочка, "мечтающая о полевых цветах", мальчик, мечтающий о том, как он приплывет в Край Одинокого Козодоя, и постучит в ворота "тук-тук, милая, тук-тук, вот пришел я, твой робкий, твой нежный, открой и прими меня, открой и прими, мне ничего от тебя не нужно, я только взгляну на тебя и уеду, не прогоняй меня, только не прогоняй, милая, думаю о тебе, плачу и молюсь о тебе".

Мечта для мальчика непосредственно связана с игрой, и то и другое преобразует мир, делает обыденное — поэтичным, низменное — высоким, пошлое — чистым и светлым, уродливое — прекрасным.

Но игра, в отличие от мечты, дает возможность действовать; это свободный мир, где ты ничем не связан и можешь поступать, как тебе вздумается.

Она дает возможность для творчества здесь и сейчас — в ненавистной школе или в душной и тесной городской

квартире. И мир здравого смысла превращается в волшебную сказку буквально на глазах.

В ту секунду, когда мама выглядывала в окно, мир — пусть на мгновение — преобразился, он стал прекраснее. Ведь мама, несомненно, увидела во дворе не помойку и мусорную машину, а новый автомобиль сына-инженера, иначе после этого она бы не расплакалась и не сказала: как летят годы, как быстро взрослеют дети, не успеешь оглянуться — а сын уж инженер, кто бы мог подумать — мой сын такой-то — инженер!

Один из важнейших лейтмотивов романа — мечта о свободе. "Знайте, друзья, — говорит Павел Норвегов, — на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато — господи! есть же в конце концов покой и воля".

И детская игра становится для мальчика способом достижения свободы в тесном, строго регламентированном мире здравого смысла.

"Дорогая мама, я не знаю, можно ли быть инженером и школьником вместе, может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать как хочу и являться кем угодно вместе и порознь, неужели ты не понимаешь этого?"

### Структура текста, композиция

В одной из первых "главок" романа заданы основные темы, которые далее будут развиваться на протяжении всего повествования.

Они заданы в очень необычной форме. Это цепочка мотивов, никак не связанных между собой логически, набор соединенных по ассоциативному принципу ключевых слов и коротеньких сюжетов, которые затем появляются в самых разных контекстах. Концентрат, сгусток тем, совершенно беспорядочно перемешанных; клубок перепутанных нитей.

Например: "...там простая веселая песенка исполняется..." — и через несколько строк: "тра та та тра та та вышла кошка за кота за кота Тинбергена приплясывая кошмар ведьма живет с экскаваторщиком вечно не дает спать в шесть утра поет на кухне готовит ему пищу в котлах горят костры горючие кипят котлы кипучие нужно дать ей какое-то имя если кот Тинберген она будет ведьма Тинберген пляшет в прихожей с самого утра и не дает спать поет про кота и наверное очень кривляется. А почему — н а в е р н о е? разве ты не видел, как она пляшет. Нет, мне кажется я вообще не видел ее никогда. Я живу в одной с ней квартире уже много лет, но дело в том, что ведьма Тинберген — это совсем не та старая женщина, которая здесь прописана и которую я вижу по утрам и вечерам на кухне. Та старая женщина — другая, ее фамилия Трахтенберг, Шейна Соломоновна Трахтенберг, еврейка, на пенсии"...

Далее из этого клубка мальчик вытягивает по одной ниточке, и идет более или менее последовательное изложение каких-то событий.

Так, упомянув о своей соседке, повествователь начинает рассказывать о Трахтенберге и о ее муже Якове Эммануиловиче.

"Так вот, Яков умер от лекарства, он чем-то отравился. Шейна очень мучила его, требовала каких-то денег, она полагала, что муж скрывает от нее несколько тысяч, а он был обыкновенный аптекарь, провизор, и я уверен, что у него не было ни гроша. Я думаю, Шейна просто издевалась над ним, требуя денег. Она была моложе Якова лет на пятнадцать и, как говорили во дворе на скамейках, изменяла ему с управляющим домами Сорокиным, у которого была одна рука, и который потом, год спустя после смерти Якова, повесился в пустом гараже".

Однако очень скоро мальчик сбивается, его мысли захлестывает волна ассоциаций, он забывает о соседке и переходит к другой теме. Мальчик постоянно отвлекается, он очень непоследователен в изложении событий.

Спутанность, отсутствие логики мотивированы личностью повествователя — роман представляет собою монолог слабоумного мальчика.

Мальчик говорит вслух, а его слова точно фиксируются записывающим за ним "автором", ложатся на бумагу в том виде, в каком они были произнесены. Процессы, протекающие в сознании героя, отражены с фотографической точностью. Такой принцип организации текста ("автоматическая запись") получил название "поток сознания".

Отсутствие логики в переходах от одной темы к другой создает впечатление случайности, но композиционное единство существует: текст связывается в единое целое при помощи техники лейтмотивов.

В "Школе" — особая "подкожная" организация текста, следы которой видны на поверхности: отдельные элементы, раз возникнув и исчезнув, появляются вновь и вновь в других контекстах, варьируясь, скрепляют разрозненные, сюжетно не связанные фрагменты повествования. Так, например, в одной из первых "главок" романа идет длинный поэтический фрагмент о прекрасной Ветке: "...как твое имя меня зовут Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка ..."

Много позже этот мотив появится вновь — но уже в трансформированном виде: читатель узнает о том, что мальчик любит женщину по имени Вета Акатова.

В романе нет развития сюжета в классическом понимании: завязки, кульминации, развязки. Повествование не линейно, не однонаправленно; оно как бы кружится. Герой "бросает на полпути" рассказ о каком-то событии и возвращается назад, к темам, столь же легкомысленно брошенным ранее.

Мальчик рассказывает о чем-то более или менее последовательно, но вот его сознание соскальзывает в озеро

ассоциаций и выныривает оттуда уже с новой ниточкой-темой в руках. Линия описывает круги; постоянные возвращения — и движение продолжается уже из другой точки романа (давно пройденной).

Рассказав о Шейне Соломоновне, мальчик уходит в сторону, к другой теме. Однако и соседка Трахтенберг и ведьма Тинберген появятся на страницах романа еще много раз.

Так, герой рассказывает о том, как он однажды превратился в нимфею, в белую речную лилию. Он плыл по реке в лодке и вдруг почувствовал, что исчез и что его нет в лодке — там лежит только лилия, которую он сорвал час тому назад у западных берегов острова.

”Но для чего ты сорвал ее (у мальчика раздвоение личности и он беседует сам с собою. — прим. Д.М.), разве была какая-то необходимость, ты же не любишь — я знаю, — не любишь собирать цветы, а любишь только наблюдать их или осторожно трогать рукой. Конечно, я не должен был, я не хотел, поверь мне, сначала не хотел, никогда не хотел, мне казалось, что если я когда-нибудь сорву ее, то случится что-то неприятное — со мной или с тобой, или с другими людьми, или с нашей рекой, например, разве она не может иссякнуть? Ты произнес сейчас странное слово — с я к у. Нет, тебе показалось, послышалось, было не такое слово, похожее на это, но не такое, я уже не могу вспомнить. А о чем я вообще говорил только что, ты не мог бы помочь восстановить мне нить моего рассуждения, она оборвана. Мы беседовали о том, как однажды Трахтенберг отвинтила кран в ванной и куда-то его спрятала, а когда пришел смотритель, он долго стоял и смотрел. Он долго молчал, потому что ничего не понимал. Вода текла, шумела и ванна постепенно наполнялась, и вот смотритель спросил Трахтенберг: где кран? И старая женщина отвечала ему: у меня есть патефон (не правда, патефон есть только у меня), а крана нет”.

И далее мальчик рассказывает историю об отвинченном кране, Трахтенберг и смотрителе.



Странное слово "сяку" тоже не навсегда исчезнет со страниц романа; в следующий раз оно появится в речи Федора Муромцева и окажется японской мерой длины.

Один из важнейших композиционных принципов "Школы" — организация текста таким образом, чтобы при помощи ассоциаций подключался эмоциональный фон.

При повторном возникновении уже знакомого мотива воскрешаются чувства, которые мы испытывали несколько десятков страниц назад. Перед нами разворачивается кинолента новых событий, мы слышим голоса героев, но звучат они на фоне музыки, которая напоминает нам о событиях давно прошедших и будит в нас связанные с ними эмоции.

Мы уже что-то знаем о мальчике и его отношениях с девушками (робкое восхищение, мечты о счастье, пронзительная грусть от понимания того, что у него никогда не будет девушки), знаем о его ненависти к спецшколе и к ее директору Перилло; о страхе перед больницей; знаем о смерти его любимого учителя Павла Норвегова. Со всеми этими событиями у нас уже связаны определенные представления, эмоции; они как бы спрятаны в тайниках души.

И вот повествователь легко прикасается к этим тайникам и текст окрашивается в определенный цвет, возникает особый эмоциональный фон.

Например, мальчик собирается рассказать о знакомстве с одной девушкой. И рассказ ведется внешне спокойно. Но мы, читая, знаем о том, что должно твориться в эти минуты в душе у мальчика — знаем из предшествующего текста.

Сама эта история, будучи вырванной из контекста, может показаться спокойной. Но подключается "фон", и мы волнуемся за мальчика.

В "Школе" совершенно безупречная отделка композиции. Разрозненные эпизоды соединяются в нужной после-

довательности с ювелирным мастерством. Один из характерных приемов Саши Соколова — сначала сообщить о каком-то событии в виде простой констатации факта и только потом, после создания необходимого эмоционального фона, то же самое событие описать подробно.

О смерти любимого учителя мальчика Павла Норвегова сообщается на первых страницах романа, т.е. задолго до того, как мы узнаем, что это за человек и как относится к нему главный герой. Когда об этом событии рассказывается снова в конце романа (на этот раз подробно — как ученики ждали географа в день экзамена, как, наконец, мальчик поехал узнать, не заболел ли он, и как узнал, что он умер) — уже создан фон, потрясающе сильный в эмоциональном плане, и этот рассказ не может оставить нас равнодушными.

Норвегов умер, но для мальчика он столь же реален, что и живой человек; он может, например, сидеть на подоконнике в школьной уборной, поставив на батарею босые ноги, и разговаривать со своим учеником. И вот он обращается к мальчику: "...с тех пор, как со мной что-то случилось — что именно, я еще не вполне осознал, я лишился всего: цветов, пицци, табака... Раньше, еще недавно, я знал, что именно, а теперь вот, кажется, запомнил... Помогите мне, помогите мне вспомнить, что произошло," — просит он.

Мальчик начинает вспоминать все по порядку, и Норвегова, который слушает его, все больше охватывает предчувствие, что произошло нечто страшное, непоправимое. А читатель уже знает, что именно произошло, знает, что трагический исход неизбежен. Постепенно рассказчик приближается к тому роковому моменту, когда он должен будет сказать Норвегову о страшном событии. И с каждой страницей эмоциональное напряжение читателя усиливается.

Иногда достаточно одного слова, чтобы произошло ассоциативное подключение огромного смыслового пласта.

Мы уже знаем, кто такая Шейна Соломоновна Трахтенберг, знаем, что иногда в сознании мальчика образ реально существующей соседки — напудренной шестидесятипятилетней женщины с золотыми зубами — сливается с фантастическим образом ужасной ведьмы Тинберген.

И после этого, если идет рассказ о соседке, происходит ассоциативное подключение второго образа — ведьмы, пляшущей у кипящих котлов на кухне коммунальной квартиры. Причем повествователю для этого не нужно ничего объяснять подробно, нужно просто назвать старуху не Трахтенберг, а Тинберген.

Например, мальчик рассказывает историю о том, как соседка отвинтила кран в ванной и пришел смотритель. Речь идет о событии, которое, по-видимому, действительно произошло в жизни мальчика: оно описывается иначе, чем выдуманные им события. Участники диалога обмениваются репликами, причем повествователь тонко передает их интонации. Яркие речевые характеристики говорящих подчеркивают достоверность происходящего. Это живые люди, "срисованные с натуры", как бы взятые прямо из реальности и помещенные на страницы романа. Ничего фантастического в этих образах нет. И вот постепенно соседка превращается в ведьму, оставаясь при этом соседкой.

"Об этом, гражданин, судить вам, я же вам не ответчик, и ушла в свою комнату. А смотритель подошел к двери и начал стучать, но ни Трахтенберг, ни Тинберген не открывала ему. Я же стоял в прихожей и думал, и когда смотритель обернулся ко мне и спросил, что делать, я сказал: стучите, и вам откроют. Он опять стал стучать, и Трахтенберг вскоре открыла ему, и он опять поинтересовался: где кран? Я не знаю, возражала ему старая Тинберген, просите у молодого человека. И она указала костлявым пальцем в мою сторону. Смотритель заметил: возможно, у паренька не все дома, но, сдается мне, он не настолько глуп, чтобы отвинчивать краны, это сделали вы, и я пожалуюсь домоуправу Сорокину. Тинберген расхохота-

лась зрителю в лицо. Зловеще. И зритель ушел жаловаться”.

С одной стороны, такое поведение естественно для ведьмы. С другой стороны, мальчик уже рассказывал о реальной Шейне Соломоновне, и когда зритель грозит пожаловаться Сорокину, мы по ассоциации вспоминаем об отношениях соседки и Сорокина.

И тогда зловещий хохот — это естественное поведение для Шейны Соломоновны, особенно, если вспомнить, что за самоубийством ее мужа последует самоубийство Сорокина.

Два образа, оставаясь автономными, сливаются. Каждая из двух женщин обладает чертами, которыми вторая обладать не может. И происходит как бы покачивание маятника\* — мы видим то одну героиню, то другую.

И в дальнейшем для того, чтобы создать образ школы, в которой учится мальчик, повествователю достаточно “случайно” назвать школьного завуча старой женщиной по фамилии Тинберген, и мы сразу понимаем, что это за школа и почему мальчик так ненавидит ее.

Возникает множество ассоциативных связей между тем, что происходит в школе — и поведением ведьмы, и поступками Шейны Соломоновны. Образ уже есть, смысловой и эмоциональный фон создан, рассказчику остается только вызвать его в нашей памяти, произнести слово “Тинберген” в новом контексте, “поместить” старуху не в коммунальную квартиру, а в школу.

#### СМЕНА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

Время от времени автор останавливает мальчика и говорит от своего имени. Например, так: “Дорогой ученик

---

\* Другие примеры использования Сапей Соколовым приема, условно названного нами “покачиванием маятника” см. ниже.

такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд — товарный и длинный”.

И следует описание вагонов, исписанных мелом, предлагаются версии того, кто исписал вагоны, попутно рассказывается о меловом поселке и туманной белой реке с меловыми берегами, которая тоже называлась М е л и т.д. (автор говорит до тех пор, пока мальчик не перебивает его).

Смена повествователя приводит к изменению стиля; изложение становится более последовательным. "Автор", как и мальчик, может "перескочить" с одной темы на другую; он может поставить скобку для того, чтобы что-то попутно заметить, и не сможет уместить свой рассказ в двух-трех фразах, и испишет целую страницу. Но потом автор все-таки закроет скобку и вернется к теме, начатой ранее. В отношении мальчика это совершенно невыносимо.

Одна из функций этого композиционного приема (смены повествователя) состоит в том, чтобы продемонстрировать в пределах одного текста две различные стилевые манеры и тем самым подчеркнуть контраст между ними. Благодаря сопоставлению с авторской речью, особенности речи мальчика становятся более яркими и выпуклыми. Этот прием помогает читателю увидеть отчетливее и ощутить острее своеобразие мира, каким его видит мальчик.

Интересно, что и авторская речь в романе не однородна. Отдельные ее фрагменты написаны в традиционной манере, близкой к реалистической, но временами голос автора становится почти неотличим от голоса мальчика, сливается с ним. В моменты, когда совершаются подобные переходы, различие между двумя стилями, "сталкивающимися" в романе, проступает особенно отчетливо.

"Сотрудники железнодорожной почты озабочены: им нужно сообщить Шейне Трахтенберг, что контейнеры с мебелью наконец-то получены. На дворе дождь, небо все в тучах. В специальной почтовой конторе у так называемой границы станции горит стосвечевая лампочка, она рассеивает полумрак и создает уют. В помещении конторы —

несколько озабоченных конторщиков в голубой форме. Они озабоченно греют чай на электрической плитке и озабоченно пьют его”.

Первая фраза написана на том языке, каким мы говорим в обыденной жизни: обычные сотрудники обычной железнодорожной почты озабочены тем, что им нужно выполнить свои служебные обязанности.

Но мир у нас на глазах начинает меняться. Действительность, преломленная через восприятие повествователя, становится странной, удивительной, непонятной и очень интересной.

Абстрактные “сотрудники железнодорожной почты” превращаются в нескольких почти игрушечных “конторщиков в голубой форме”. Они обеспокоены тем, что им нужно выполнить свою работу? Да нет, служебные обязанности не при чем, просто “конторщики” — это такие особенные, удивительные существа, которые одеты в голубую форму и всегда озабочены: “они озабоченно греют чай ... и озабоченно пьют его”.

Первая фраза чисто информативна; читатель воспринимает смысл сказанного, но не обращает особого внимания на форму. Все слова в ней настолько привычны, что ни одно из них не задерживает на себе внимания. Точно так же мы скользнули бы взглядом по третьему предложению, если бы оно начиналось так: “В почтовой конторе у границы станции...” Однако фраза звучит иначе: “В специальной почтовой конторе у так называемой границы станции...” Каждое слово как бы подчеркнуто, выделено, и каждое слово завораживает рассказчика, а вслед за ним и читателя, своей непонятностью; оно удивительно и очень интересно.

Итак, на страницах “Школы” создан особый мир. Что же это за мир? Как он выглядит? Каковы его законы?

## МИР, КАКИМ ЕГО ВИДИТ ПОЭТ

*Роль эмоций. Изображение предметов: рисунок тушью на акварельном фоне. Искусство названия и перечисления*

Мир, каким его видит повествователь, удивительно красив.

"Там есть и чайки: они спрятали свои гнезда на острове, среди так называемых плакучих ив, плакучих и серебристых, и нам ни разу не удавалось найти ни одного гнезда, мы даже не представляем себе, как оно выглядит — гнездо речной чайки".

Каждый предмет в этом мире таков, что им нельзя залюбоваться — "так называемые плакучие ивы, плакучие и серебристые", "гнездо речной чайки", сами чайки, остров, где среди плакучих ив спрятаны гнезда чаек.

И названия этих чудесных предметов, животных, растений, птиц стоят того, чтоб к ним прислушаться, повторить слово еще раз; и мальчик повторяет эти слова снова и снова: чайки, речные чайки, плакучие ивы...

Мы чувствуем красоту этого мира, любимся им, потому что тот, кто рассказывает о нем, относится к нему с любовью и робким восхищением. В мире "Школы" нет ничего, ни одной детали, к которой мальчик был бы равнодушен. Он говорит лишь о том, что вызывает в нем эмоциональный отклик.

Например, о даче: "там немислимо великолепно, час двадцать, ожидание ветра, песок и вереск, река и лодка, весна и лето, чтение в травах, легкий завтрак, кегли и оглушительно много птиц".

Эмоциями пронизан весь текст. И возникает особый эмоциональный фон, на котором изображаются предметы, люди, растения. При этом они не описываются подробно, в деталях; они просто называются. Но называя их, мальчик выражает к ним свое отношение; особое отношение — необыкновенно поэтичное.

”... не скрою, что однажды у меня едва не завязалось знакомство с интересной молодой женщиной, и хотя я не сумею описать ее, поскольку не запомнил ни лица, ни голоса, ни походки ее, я берусь утверждать, что она была необычайно красива, подобно большинству женщин”.

Мы так и не узнаем, как конкретно выглядит эта женщина. Мы не ”увидим” и лиц других героев романа; никаких особенностей внешности. То же относится и к предметам, животным, растениям.

”Росли вокруг станции деревья: осины, сосны, то есть — разные деревья, разные”. Что это за деревья? Как они выглядят? Неважно — просто деревья.

”Меж шпал пробивается трава и растут какие-то мелкие, но прекрасные цветы”. Как они называются? Какого они цвета? Сколько у них лепестков и какой они формы? Ничего не конкретизируется — это ”какие-то цветы”, и мы узнаем о них только одно: они прекрасны.

Живописных, красочных портретов и описаний нет. В мире Саши Соколова они не нужны, здесь другие способы изображения людей и предметов. Какие?

Вещи в ”Школе” представляют из себя замкнутые контуры простых, завершенных форм. Это незаштрихованные, прозрачные очертания. Не живопись, а графика, рисунок тушью.

”А сейчас я опишу станцию. Она обыкновенная: будка стрелочника, кусты, будка для кассы...” Не указаны цвета предметов; нет ни одной характерной детали, за которую мы могли бы ”зацепиться” взглядом. И контуры в нашем восприятии становятся очень простыми. Будку, например, легче всего представить в виде кубика.

Формы представляются такими простыми еще и благодаря тому, что идет стремительное перечисление предметов, и мы не успеваем всмотреться в каждую отдельную вещь. Да это и не нужно, ведь все это ”обыкновенное”, много раз виденное; у этих предметов нет собственной ”физиономии”, и возникают очень обобщенные, условные



**образы.** Просто будка, просто дерево, просто цветок, просто женщина. Но все это — дерево, цветок, женщина — “необычайно красиво” — подобно большинству женщин, деревьев, цветов.

В этом мире все четко очерчено; все смутное и зыбкое обретает очертания.

”Потом — осень, весь поселок в дымке, но не подумайте — не туман и не дым, а прекрасная летучая паутина”.

Не дым — сплошной, а паутина — отдельные, отчетливые линии; ниточки, переплетенные между собой.

Это мир, оплетенный тропинками и сплетенный узором тропинок; “тонкие, слабые, почти ненастоящие тропинки. Они едва светились вечером, мерцая”... И другими тропинками, “протоптанными издавна и навсегда”, они “светились ясно бело и ровно”. “Вливаясь одна в другую, все тропинки вели в сторону пруда. В конце концов за несколько сот метров до берега они соединялись в одну прекрасную дорогу”.

У Саши Соколова не бывает ничего пестрого. Какого цвета тропинки? “Ясного, белого”, или тоже белого, но окрашенные слабо, мерцающие, “они едва светились вечером”. Не бывает и неровных краев, изломов, шероховатых поверхностей. Какой формы тропинки? Это плавные, движущиеся линии, которые “вливаются одна в другую”.

Тонкие линии ложатся на бумагу легко и стремительно, кажется, перо не успевает коснуться поверхности; линии сплетаются и летят.

Рисунок тушью окрашивается прозрачной акварелью эмоций: “то, что за станцией, представлялось очень хорошим, необыкновенным”. Платформа на станции — деревянная, скрипучая, дощатая “и босиком там не следовало ходить”. Это не просто некая абстрактная платформа, но и деревянные доски, по которым ходят босиком, мы ходим босиком.

Станция подобна множеству других станций; она "обыкновенная", как все в мире Саши Соколова. Но все "обыкновенное", попадая в этот мир, поэтизируется, становится особенным, волшебным.

"... поезда ... бегут в темноте цепочками, окликают по имени каждый цветок, обрекая бессоннице желчных станционных старух, ... сизых путевых обходчиков в оранжевых безрукавках, умных профессоров и безумных поэтов, дачных изгоев и неудачников — удильщиков ранней и поздней рыбы... а также пожилых бакенщиков-островитян ... и наконец служащих лодочных пристаней, кому мерещится звон отвязанной лодочной цепи, плеск весел, шорох паруса, и они, набросив на плечи гоголевские шинели без пуговиц, выходят из сторожек и шагают по береговому фарфоровым пескам, по дюнам, по травянистым откосам..."

Поезда в мире "Школы" не просто гудят — они "окликают по имени каждый цветок". Обыкновенные "служащие лодочных пристаней", но они не просто надевают пальто и идут проверить, не угнали ли лодку, они — "набросив на плечи гоголевские шинели без пуговиц, выходят из сторожек и шагают по береговому фарфоровым пескам, по дюнам, по травянистым откосам..."

Можно не описывать подробно, живописно, в сочных красках одежду героев. Можно просто сказать: "набросив на плечи гоголевские шинели без пуговиц". Эти шинели отсылают нас к литературе девятнадцатого века, возникает особая атмосфера того времени, той гоголевской повести, знакомой нам с детства. Но мы лишь оглянулись на секунду и — уже с ощущением той эпохи — наблюдаем за развитием событий здесь, сейчас, в веке двадцатом.

Эти ассоциации обогащают текст; произведение наполняется всевозможными запахами, настроениями.

Ассоциации, как правило, не уведут нас в сторону надолго. Затронутая тема глубоко не развивается. Только несколько слов, произнесенных мимоходом. Легкое при-

косновение к каким-то тайникам в нашем сознании, хранилищам чувств и мыслей, и мгновенно нахлынувшие воспоминания, настроения создают ощущение особой, неповторимой атмосферы.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО "ШКОЛЫ ДЛЯ ДУРАКОВ"

*Темы воздуха, погоды, ветра и полета*

У мира, созданного на страницах "Школы", есть еще одна очень важная характеристика. Предметы, люди, растения, упоминаемые мальчиком, существуют в совершенно особом пространстве.

В романе почти нет событий, происходящих в помещениях. В пространстве, ограниченном стенами и потолком, мальчику тесно, душно. Он мечтает вырваться из города, уехать на дачу. Там красота, счастье, свобода. Там ветер и воздух.

Пространство "Школы" прозрачно, трехмерно, с глубокой перспективой. Этот мир переполнен воздухом, кислородом. Воздух не только окружает предметы со всех сторон, он как бы проникает внутрь вещей. Исчезает вес, плотность; возникает ощущение полета.

В мире "Школы" нет вещей, есть лишь тени, отбрасываемые вещами, а точнее, очертания теней, контуры, не заполненные плотным веществом.

В романе Саши Соколова нет "фламандского фасада", не может быть пышущих здоровьем тел, ярких, насыщенных красок, бурных страстей. Этот мир не может быть плотным, заполненным, наоборот — он прозрачен, промыт речной водой; мир, насквозь продуваемый ветрами.

Даже человек, попадая в это пространство, перестает быть "неуклюжим телом", он превращается в едва уловимый контур, становится легким, теряет телесность.

Мир "Школы" не приспособлен к тому, чтобы человек ступал по земле. Коснувшись поверхности, человек немедленно взлетает. Вот, как, например, мальчик описывает своего любимого учителя Норвегова: "Понимаешь, он был такой небольшой, хрупкий, и когда ты видел его бегущим по дачной тропинке или по школьному коридору, тебе казалось, будто его босые ноги совсем не касаются земли, пола, а когда он стоял в тот день посреди деревянной платформы, казалось, он не стоит вовсе, но как бы висит над ней, над ее щербатыми досками, над всеми ее окурками, отгоревшими спичками, тщательно обсосанными палочками от эскимо..."

Миром, созданным в "Школе", управляет ветер.

Учителю мальчика Норвегову флюгер "абсолютно необходим", потому что движение флюгера сообщает о важнейших событиях в мире: о перемене ветра.

"Я его, дурака, спрашиваю"... (это слова отца мальчика, представителя другого мира — непозитического мира газет) "...спрашиваю, зачем, мол, флюгер-то, трещит только напрасно. А он мне оттуда, с крыши: да мало ли, гражданин прокурор, что случится, может, например, говорит, ветер дует, дует в одну сторону да и переменится вдруг... Вы-то, говорит, из газет сразу узнаете, если что не так, а я по флюгеру ориентироваться буду, куда уж точнее, точнее и быть не может".

Не случайно тема погоды приобретает такое важное значение в романе.

"Географ Норвегов сказал нам примерно следующее: молодой человек, вы, должно быть, заметили, какая прекрасная погода удерживается в нашей местности вот уже много дней кряду; не считаете ли вы, что наши уважаемые дачники не заслуживают подобной роскоши? не кажется ли вам, мой юный товарищ, что пора бы уже, как говорится, грянуть буре, грозе? Норвегов посмотрел в небо, рукой глаза свои заслонив от солнца. И ведь грянет, милый вы мой, да еще как грянет — полетят клочки по

закоулочкам! И не когда-нибудь, а не сегодня-завтра. Кстати, вы-то задумываетесь над этим, вы в это верите?"

Погода — это так серьезно и важно, что о ней нужно говорить высоким стилем ("рукой глаза свои заслонив от солнца"). Гроза — это одно из самых глобальных событий, которые могут произойти в мире; причем гроза, буря — не в переносном смысле, а в прямом: речь идет о погоде, просто о погоде.

Саша Соколов пользуется здесь своим излюбленным приемом — "покачиванием маятника" — и все простое (подчеркнуто простое) вдруг оказывается символом с очень глубоким смыслом. Оба плана сосуществуют, ни один из них не вытесняет другой.

Павел Норвегов говорит: "Ибо чего убоюсь перед лицом вечности, если сегодня ветер шевелит мои волосы, освежает лицо, задувает за ворот рубашки, продувает карманы и рвет пуговицы пиджака, а завтра — ломает ненужные ветхие постройки, вырывает с корнем дубы, возмущает и вздувает водоемы и разносит семена моего сада по всему свету"...

Ветер в романе существует как бы в двух плоскостях, одна из которых обозначена словом "сегодня", а другая — "завтра". Две плоскости — два смысла, две функции ветра.

Меняется хронотоп (единство времени и пространства). Первая "плоскость" — это то, с чем мы имеем дело в обыденной жизни, нечто *обыкновенное*, простое; это ветер, который можно почувствовать телесно ("шевелит волосы, освежает лицо"...). Пространство "второй плоскости" — весь мир ("разносит семена моего сада *по всему свету*"), время — всегда (в сущности, вне времени).

Качается маятник: простой предмет — и вот он уже глубокий символ — и снова простой предмет.

"...убоюсь ли чего я, географ Павел Норвегов, честный загорелый человек из пятой пригородной зоны, скромный, но знающий дело педагог..." — а сейчас от реалисти-



ческого образа, от конкретного человека Павла Норвегова, мы "поплывем" в сторону символов и глубоких обобщений. "Покачивание" начинается: "... педагог, чья худая, но все еще царственная рука с утра до вечера вращает (...) планету"...

Однако абсолютного отрыва от реальности не происходит; рассказчик все время "одной рукой" держится за нее, не соскальзывает в символы полностью: "вращает пустопорожнюю планету, сотворенную из обманного папье-маше!"

И дальше маятник вновь движется от картонного глобуса в классе географии к планете Земля.

"Дайте мне время — я докажу вам, кто из нас прав, я когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый эллипсоид (т.е. глобус. — Д.М.), что реки ваши потекут вспять (т.е. все-таки планета. — Д.М.), вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки..."

Образ Павла Норвегова тоже раздваивается. В тексте множество новозаветных аллюзий, а одна цитата из Деяний Святых Апостолов даже вынесена в эпиграф к роману ("Но Савл, он же и Павел, исполнившись Духа Святого ..."). При этом мальчик иногда называет своего учителя Савлом Петровичем или просто Савлом.

В результате повествование становится многослойным. Слова мальчика значат всегда больше, чем их буквальный смысл.

Вот герой рассказывает о том, как он работал дворником в "Министерстве Тревог".

"Я получал всего шестьдесят рублей в месяц, зато прекрасно изучил такие хорошие явления, как снегопад, листопад, дождепад и даже градобой, чего не может, конечно же, сказать о себе никто из министров и их помощников... Вот я и делаю простой вывод: если ты министр, ты не можешь как следует узнать и понять, что делается на

улице и в небе, поскольку, хоть у тебя и есть в кабинете окно, ты не имеешь времени посмотреть в него: у тебя слишком много приемов, встреч и телефонных звонков”.

О чем идет речь — о погоде? Да, именно о погоде (“снегопад, листопад, дождепад”...), но одновременно — не просто о погоде. Приемы, встречи, телефонные звонки — все, что считается делами государственной важности, отвлекает министра от самого главного: от того, что делается на улице и в небе. Маятник покачнулся; возникло два разных смысла. И соединение этих смыслов в нашем восприятии рождает удивительный эффект: говорится одновременно о двух разных вещах.

”Вот почему тебе, министру, кажется, будто на дворе всегда лето, а это не так. Поэтому, если ты хочешь быть умным министром, спроси о погоде у дворника, позвони ему по телефону в вестибюль. Когда я служил дворником в Министерстве Тревог, я подолгу сидел в вестибюле и беседовал с лифтером, а Министр Тревог, зная меня как честного, исполнительного сотрудника, время от времени позванивал мне и спрашивал: это дворник такой-то? Да, отвечал я, такой-то, работаю у вас с такого-то года. А это Министр Тревог такой-то, говорил он, работаю на пятом этаже, кабинет номер три, третий направо по коридору, у меня к вам дело, зайдите на пару минут, если не заняты, очень нужно, поговорим о погоде”.

Ветер, погода в мире ”Школы” — это еще и метафора по отношению к слову ”свобода”, другое название того же явления.

Ветрогоном и флюгером называют ”учителя и наставника” мальчика Павла Норвегова. Этот герой отличается абсолютной внутренней свободой. ”А Павел — человек вольный, мечтательный, он и умирать-то на босу ногу станет”.

Два понятия — свобода (воля) и ветер — соединяются в речи самого Норвегова. ”... Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато — гос-



поди! — есть же в конце концов покой и воля. Современный географ, как впрочем и монтер, и водопроводчик, и генерал, живет всего однажды. Так живите по ветру, молодежь, побольше комплиментов дамам, больше музыки, улыбок, лодочных прогулок ... рыцарских турниров ... дыхательных упражнений и прочей чепухи”.

В этом мире — своя иерархия ценностей. Важнейшим, наиболее значительным оказывается то, что ”напрасно, но прекрасно”, то, что бесполезно, ”чепуха”. И в первую очередь, конечно, то, что ни разу не называется на страницах романа открытым текстом, но постоянно присутствует как подразумеваемое — бесполезное и бескорыстное чистое искусство.

\* \* \*

Мир, созданный на страницах художественного произведения, может быть статичным, неподвижным (как, например, у Набокова), а может находиться в движении. Мир ”Школы” движется, причем характер этого движения определяется ветром.

Движение может быть очень разным. У Саши Соколова оно легкое, невесомое. Так, один из лейтмотивов романа — ”летание на четырех крыльях”.

Движения в этом мире не имеют темпа и ритма, они задаются мелодией, они плавные.

”... река медленно струилась ... мимо нас вместе со всеми своими рыбами, плоскодонками, древними парусными судами, с отраженными облаками ... с потерянными кем-то песчинками и золотыми браслетами, с пустыми консервными банками и тяжелыми шапками мономахов, пятнами мазута, с почти неразличимыми лицами паромщиков, с яблоками раздора и грушами печали ...”

Мир Саши Соколова — льющийся, струящийся, движение не встречает никакого сопротивления; плотное веще-

ство, твердые, тяжелые, неподвижные предметы, которые могли бы создавать преграды, отсутствуют.

Безграничные воздушные пространства дают полную свободу для движения в любом направлении. Это направление задает ветер, который может измениться в любую секунду.

"Он оставался самым веселым, а точнее — единственным веселым человеком в школе и без конца шутил. Он говорил, что ощущает себя настолько худым, что боится, как бы его не унес какой-нибудь случайный ветер", — рассказывает герой о Павле Норвегове.

Абсолютно свободно, подчинено только случайному ветру и сознание мальчика: его рассказ — это поток свободных ассоциаций; постоянный, неостановимый бег фраз. И в этом сплошном потоке одно беспрепятственно превращается в другое путем постепенного перелива.

Свободное переливание смыслов, времени, пространства, субъекта действия, стилей очень наглядно в описании сцены в железнодорожной конторе, когда Семен Николаев читает стихи и прозу японских классиков, а Начальник Такой-то, Федор Муромцев (самый колоритный персонаж из присутствующих) и Остальные Железнодорожники слушают его и задают вопросы.

При этом прозаичность, обыденность происходящего подчеркнута яркими речевыми характеристиками участников разговора: две-три реплики — и перед нами характер героя.

Персонажи очень живые, показаны с юмором и любовью. Вся сцена будто целиком взята из жизни.

С. Николаев называет даты жизни и смерти дзенского поэта Догена. "Начальник Такой-то: всего пятьдесят три года? С. Николаев: но каких! Ф. Муромцев: каких? С. Николаев, вставая с табуретки: "Цветы весной, кукушка летом. И осенью — луна. Холодный чистый снег зимой". (Садится). Все. Ф. Муромцев: Все? С. Николаев: все.

Ф. Муромцев: почему-то немного, Семен Данилович, а? Маловато... Может, там еще что-то есть...? С.Николаев: нет, все, это такая специальная форма стихотворения, есть стихи длинные, поэмы, например, есть короче, а есть совсем короткие, в несколько строк, или даже в одну. Ф. Муромцев: а почему, зачем? С.Николаев: да как тебе сказать, — лаконизм. Ф. Муромцев: вот оно что, значит я так понимаю, если сравнительно брать: идут по станции составы — идут или не идут? С.Николаев: ну, идут. Ф. Муромцев: а ведь они тоже разные. Есть такие длинные, что конца не дождешься, чтобы полотно перейти, а есть короткие (загибает пальцы на руке), раз, два, три, четыре, пять, да пять, скажем вагонов или платформ — годится? тоже, стало быть, лаконизм? С.Николаев: в общем-то, да. Ф. Муромцев: ну вот, разобрались”.

Все настраивает читателя на то, что ничего необычного сейчас не случится, и тем разительнее перемены, которые произойдут с героями в следующую минуту.

”Ф. Муромцев: ну вот, разобрались. Как вы говорите, холодный чистый снег зимой? С.Николаев: зимой. Ф. Муромцев: это уж точно, Цунео Данилович, у нас зимой всегда снегу хватает, в январе не меньше девяти сяку, а в конце сезона на два дзе тянет. Ц.Николаев: два не два, а полтора уж точно будет. Ф. Муромцев: чего там полтора, Цунеосан, когда два сплошь да рядом. Ц.Накамура: это как сказать...”

А еще через минуту:

”Ц.Накамура: в прошлом году в это время была точно такая же погода, промокли все татами, и я никак не мог повесить их во дворе посушить. Ф. Муромцев: беда, Цунеосан, такой дождь никому не идет на пользу, он только мешает. Правда, говорят, это очень хорошо для риса, но человеку, особенно городскому, такой дождь приносит одни неприятности”.

Перелив голосов друг в друга облегчается еще и отсутствием кавычек.

Читая, мы проговариваем фразы про себя, и там, где стоят знаки препинания, мы автоматически делаем паузу. Отсутствие знаков препинания оказывает воздействие на процесс восприятия: мы делаем гораздо меньше пауз. Поток, конечно, членится, но степень его дискретности сильно снижается.

Кроме того, текст не разделен на абзацы, не оформлен в диалоги.

И это еще одно средство, с помощью которого в романе передано ощущение живого потока — сплошного, спонтанного, нечленимого.

А вот другой пример превращения одних героев в других путем постепенного перелива голосов.

Автор, прервав монолог мальчика, рассказывает о сотрудниках почтовой железнодорожной конторы: "...у них за плечами масса путевых километров, все они... повидали свет и знают что к чему. И если явиться и спросить их начальника, так ли это...

Да, дорогой автор, именно так: придти к нему домой, позвонить звучным велосипедным звонком у дверей — пусть он услышит и откроет".

Последняя фраза — "пусть он услышит и откроет" — это трансформированная цитата из Ветхого Завета, которая иногда звучит на страницах романа в канонической форме ("имеющий уши да услышит"/Иез. 12.2). Эта фраза, возникшая как бы случайно, вызывает у повествователя ассоциации, которые тут же воздействуют на дальнейшее изложение событий.

Постепенно выясняется, что к начальнику станции приходит не мальчик, который только что звенел велосипедным звонком у дверей, а совсем другие люди. А возможно, это не люди, а некие Высшие Силы.

"... пусть он услышит и откроет. Кто там? Там-там, здесь живет Начальник такой-то? Здесь. Открывайте,

пришли, чтобы спросить и получить правдивый ответ. Кто? Те Кто Пришли. Приходите завтра, сегодня уже поздно, мы с женой спим. Проснитесь, ибо наступила пора сказать правду. О ком, о чем? О ребятах вашей конторы. Почему ночью? Ночью все звуки слышнее: крик младенца, стон умирающего, полет Найтингейла, кашель трамвайного констриктора: проснитесь, откройте и отвечайте. Подождите, я надену пижаму. Надевайте, она вам очень к лицу, симпатичная клеточка, шили или покупали? Не помню, не знаю, следует поинтересоваться у жены, мама, пришли Те, Кто Пришли, они хотели бы знать про пижаму, шили или покупали, а если да, то где и почему”.

Легко заметить, как несколько голосов сливаются друг с другом и перетекают друг в друга. Имена собеседников остаются теми же, но речевые характеристики меняются, происходит как бы превращение одного героя в другого.

Вот говорят Те Кто Пришли, но постепенно в этом голосе начинают звучать нотки мальчика (“трамвайный констриктор”, так мог сказать только главный герой “Школы”, который часто путает слова “кондуктор”, “констриктор” и “компостер”), после чего Те Кто Пришли самым естественным образом превращаются в дружелюбных любопытных соседей (“симпатичная клеточка, шили или покупали?”), а Начальник Такой-то — в мальчика (“не помню, не знаю”, — отвечает он, — следует поинтересоваться у жены, мама, пришли Те Кто Пришли...”)

Эта сцена интересна не только переливом голосов друг в друга и вызываемым им эффектом превращения одного героя в другого. В начале диалога, когда есть только два участника, два голоса — Начальника Такого-то и “Тех Кто Пришли” — и еще ни один чужой голос не вмешался, перед нами изумительный пример “покачивания маятника”.

Два плана: обыкновенный, простой — и символический; два мира, между которыми на протяжении всего романа качается маятник. Два персонажа (если Тех Кто

Пришли можно назвать персонажем), олицетворяющие две реальности, вступают в диалог.

Эта сцена показывает, как "работает" прием "покачивания маятника". Находясь на противоположных смысловых полюсах и обмениваясь репликами, участники диалога как бы подталкивают с разных сторон качели, задавая им противоположные направления движения.

Если представить эту сцену в виде картинки, то перед нами — два совершенно различных мира, разделенных отчетливой перегородкой — дверью. По одну сторону двери — уютная квартира, сонный начальник станции в пижаме и его семья. По другую сторону — не обычные люди, стоящие среди ночи на лестничной площадке, а Некто, пришедший затем, "чтобы спросить и получить правдивый ответ". Это другое измерение, где каждое слово произносится с большой буквы.

Что происходит? Беседа обычных людей с непрощеными гостями? (тогда — квартира, дверь, лестничная площадка). Или какое-то великое, грандиозное событие, происходящее вне времени и пространства? Ответ: и то, и другое — попеременно.

Маятник качается между двумя реальностями — житейской и духовной, и мы воспринимаем происходящее то так, то иначе — в зависимости от того, кто из участников диалога говорит.

Дело в том, что они беседуют на абсолютно разных уровнях. Их реплики совершенно неадекватны друг другу. И это попеременно то простая бытовая сценка и ничего больше (так воспринимают происходящее Начальник и его семья, которые осмеливаются совершенно по-домашнему отвечать Тем Кто Пришли: "Приходите завтра, мы с женой уже спим"), то общение на языке символов (таковы интонации Тех Кто Пришли, в устах которых слова "спать" и "проснуться" имеют иной смысл: "Проснитесь, ибо наступила пора сказать правду").

Две ситуации резко контрастируют друг с другом, они не сливаются, различие между ними подчеркивается. "Почему ночью?" — недоумевает сонный начальник. — "Ночью все звуки слышнее: крик младенца, стон умирающего, полет Найтингейла, кашель трамвайного констриктора: проснитесь, откройте и отвечайте". И начальник нехотя соглашается: "Подождите, я надену пижаму". Чтобы предстать перед Судьей для правдивого ответа, необходимо надеть пижаму...

"Покачивание" от обыденного, незначительного к высокому и священному выражено и в стиле: от разговорного — к высокому поэтическому.

Изображение как бы раздваивается. Маятник качается. Две ситуации, два впечатления, но в читательском восприятии они накладываются друг на друга. Мы воспринимаем и первое, и второе, и нечто третье, возникшее из соединения (ведь перед нами не два монолога, а диалог). И чем ярче контраст, чем дальше разведены полюса — тем более емким становится образ.

"Для меня значение писателя — в его языке, мне нужен язык, меня тематика мало интересует ... Проза должна завораживать с самого начала и до конца, чтобы мне было неинтересно, о чем этот роман", — говорил Саша Соколов в одном из интервью\*.

"Проза своим течением обязана чистой энергии слова... Лучшие прозаические тексты заряжены огромной энергией".

Эти слова справедливы для книг самого Саши Соколова. Его проза, заряженная огромной энергией, завораживает с самого начала и до конца.

---

\*Время для частных бесед // Октябрь. — 1989. — № 8. — С. 195—202.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Берг М. Пропущенное слово // Моск. новости. — 1993. — № 4, 24 янв.
- Битов А. Грусть всего человека // Октябрь. — 1989. — № 3. — С. 157—158. (О романе "Школа для дураков".)
- Вайль П., Генис А. Предисловие к роману "Палисандрия" // Октябрь. — 1991. — № 9. — С. 61—63.
- Соколов С. Американцы не могут понять — о чем это можно говорить два часа // Юность. — 1989. — № 12. — С. 66—67.
- Соколов С. Время для частных бесед... (Беседу вел писатель Вик. Ерофеев. Подготовка к печати и прим. О. Дарка) // Октябрь. — 1989. — № 8. — С. 195—202.
- Спасение в языке. Сапа Соколов — Александр Михайлов // Лит. учеба. — 1990. — Кн. 2. — С. 180—184.
- Фридман Дж. Ветру нет указа: Размышления над текстами романов "Пушкинский дом" А. Витова и "Школа для дураков" Саши Соколова // Лит. обозрение. — 1989. — № 12. — С. 14—16.
- "...Я вернулся, чтобы найти потерянное" // Родина. — 1991. — № 4. — С. 11—14.
- Интервью с Сашей Соколовым, где писатель высказывает свое мнение об Америке, говорит о своей семье, о том, при каких обстоятельствах он уехал из России.

## Сергей Донатович Довлатов

(1941 — 1990)

Его биография — в его книгах.

Работал в основном журналистом. Художественные произведения практически не публиковались.

В 1978 г. Сергей Донатович вынужден был покинуть родину. Поселился в Нью-Йорке. Вскоре его произведения начинают переводить на английский язык. К писателю приходит слава.

Среди довлатовских произведений наиболее известны:  
"Зона"



”Компромисс”

”Заповедник”

”Ремесло”

”Наши”

”Чемодан”

”Иностранка”

”Филиал”.

24 августа 1990 года Сергей Донатович умер от инфаркта.

”Проза Сергея Довлатова столь доступна, сюжеты столь просты, характеры столь вытнаты, повествовательная ткань столь прозрачна, читать его столь увлекательно, что загадке ... вроде бы не остается места”, — пишут П.Вайль и А.Генис. ”В его повестях и рассказах все знакомо, прояснено, обнажено. Имя главного героя — почти всегда Сергей Довлатов. Ситуации узнаваемы. Коллизии обычные...”\*

О чем пишет Довлатов? О том, что сам видел, слышал, пережил. Он изображает действительность, в которой живет (советскую, затем — американскую), и людей, которые его окружают.

### Изображение действительности в прозе Довлатова

Довлатов — реалист. Описывая советскую действительность, он смотрит на нее с точки зрения здравого смысла, и главной ее характеристикой при таком взгляде становится абсурдность, алогизм.

”Говорят, литовские математики неофициально проделали опыт. Собрали около тысячи фактов загадочного поведения властей. Заложили данные в кибернетическую

---

\* Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Лит. газета. — 1991. — № 35, 4 сентября. — С. 11.

машину. Попросили ее дать оценку случившемуся. Машина вывела заключение: намеренный алогизм... А затем, по слухам, добавила короткое всеобъемлющее ругательство..." ("Ремесло").

С тех же позиций осмысляется и американская действительность. Довлатов оценивает ее в соответствии с теми же критериями: нормальное, естественное — и безумное, абсурдное.

"Женщина тонет в реке Потомак. Некий храбрец бросается с моста и вытаскивает утопающую. Герой, честь ему и хвала!

Дальше начинается безудержное чествование героя. Газеты, журналы, радио и телевидение поют ему дифирамбы. Мисис Буш уступает ему свое кресло возле Первой леди. Говорят, скоро будет фильм на эту тему. А потом и мюзикл...

Из-за чего столько шума? Половина мужского населения Одессы числит за собой такие же деяния. (...)

Так что же происходит в Америке? Безумие становится нормальным явлением? Нормальный жест воспринимается как подвиг?" ("Ремесло").

Норма и безумие — центральные понятия прозы Довлатова.

Мир может быть нормальным — тогда он разумно организован и упорядочен. А может быть безумным. И тогда привычные связи между вещами разрываются. Порядок нарушен, но на смену старым связям приходит не хаос, а новые связи. Теперь мир организован по новым законам — законам абсурда.

"Контуры действительности" размываются безумием: безумными поступками знакомых, их безумными речами, безумным поведением властей и т.д. Чем-то совершенно непонятным, необъяснимым, нелогичным; разрушающим привычные представления. А может быть просто "безум-

ная усталость”, под воздействием которой герой воспринимает мир иначе.

”Вдруг я почувствовал безумную усталость. Лег поверх одеяла и закурил. Контуры действительности неумолимо расплывались.

Кто я и откуда? Что с нами происходит? И чем все это кончится?..”

Итак, контуры расплываются, мир преобразается, становится совершенно иным. И описывается он уже не реалистически, а в соответствии с принципами, характерными для модернистского направления, получившего название литературного абсурда.

”Тащат всё ...

Зачастую всё это принимает *метафизический* характер. Я говорю о совершенно загадочном воровстве без какой-либо разумной цели. (...)

Другой мой приятель взломал агитпункт. Вынес избирательную урну. Притащил ее домой и успокоился. Третий мой знакомый украл огнетушитель. Четвертый унес из кабинета своего начальника бюст Поля Робсона. Пятый — афишную тумбу с улицы Шкапина. Шестой — пюпитр из клуба самодеятельности” (“Чемодан”).

Как же столь разные эстетические принципы совмещаются в рамках одного произведения, в пределах одной творческой манеры?

Зеркально отражая действительность, Довлатов не следует слепо за “потоком жизни”, но отбирает необычные, странные случаи.

”Мне вспоминается такая сцена. Заболел мой сокамерник... Вызвали фельдшера, который спросил:

— Что у тебя болит?

— Живот и голова.

Фельдшер вынул таблетку, разломил ее на две части и строго признал:

— Это — от головы. А это — от живота. Да смотри, не перепутай..." (*"Ремесло"*).

При этом у Довлатова неожиданно новый взгляд на привычное, обыденное. Реалии советской жизни, к которым мы привыкли, он поворачивает к читателю другой стороной.

Так, например, о памятнике Ленину писатель говорит: "Ленин был изображен в знакомой позе — туриста, голосящего на шоссе". (*"Чемодан"*). О журнале "Костер" — "журнал с инквизиторским названием" (*"Ремесло"*).

В обычном, неброском Довлатов находит изюминку, извлекает ее на свет Божий, обращает на нее внимание читателя. И делает это легко, непринужденно, одной-двумя точными фразами, из тысяч слов безошибочно выбирая нужные.

\*            \*  
                 \*  
                 \*

Довлатов не обличает; он показывает советскую действительность как нечто абсурдное и смеется над нею — без ненависти, спокойно, миролюбиво.

Абсурдным, алогичным он может показать все, что угодно — и поведение властей, и поведение близких друзей, тех, кого любит, причем в последнем случае алогичность ему явно нравится. О друзьях Довлатов рассказывает с юмором и любовью.

"Поэт Охупкин надумал жениться. Затем невесту выгнал. Мотивы:

— Она, понимаешь, медленно ходит. А главное — ежедневно жрет..." (*"Ремесло"*).

В повести "Ремесло" Довлатов цитирует донос, написанный на него и его друзей, после чего пишет:

”Стоит ли комментировать этот зловещий, пошлый и безграмотный документ? Надо ли говорить, что это — смесь вранья и демагогии?” (*”Ремесло”*).

Довлатов возмущен, он негодует. Но подобное встречается в его произведениях очень редко.

Тексту доноса (лживому) он не противопоставляет другой текст — собственный (правдивый), как писатели, публиковавшиеся в шестидесятые годы на страницах *”Нового мира”*. Его творчество развивается в совершенно ином направлении.

Он не борется с ложью и демагогией. Как правило, он их просто игнорирует.

Искусство, по Довлатову, должно быть свободно от политики. Борьба — это тоже форма зависимости. Полная независимость достигается тогда, когда поэт забывает о политике — так, как если бы ни советской власти, ни какой-либо другой вообще не существовало.

”Бродский создал неслыханную модель поведения. Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа.

Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании.

Его неосведомленность в области советской жизни казалась притворной. Например, он был уверен, что Дзержинский — жив. И что *”Коминтерн”* — название музыкального ансамбля. Он не узнавал членов Политбюро ЦК. Когда на фасаде его дома укрепили шестиметровый портрет Мжаванадзе, Бродский сказал:

— Кто это? Похож на Уильяма Блейка...

Своим поведением Бродский нарушал какую-то чрезвычайно важную установку. И его сослали в Архангельскую губернию.

Советская власть — обидчивая дама. Худо тому, кто ее оскорбляет. Но гораздо хуже тому, кто ее игнорирует”... (*”Ремесло”*).

## ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА В ПРОЗЕ ДОВЛАТОВА.

### Экспрессионизм. Романтическая концепция личности

В одной из новелл "Ремесла" сказано: "среди моих знакомых преобладали неординарные личности". У Довлатова все личности неординарны, все человеческие поступки нетривиальны.

Большинство довлатовских героев имеют прототипы в действительности и носят их имена. Однако реально существующих людей Довлатов, как правило, изображает не реалистически. В его произведениях герои не живут, а лишь появляются время от времени, чтобы совершить какой-нибудь необычный, из ряда вон выходящий поступок.

Характер как бы делится на фрагменты. Выделяется несколько самых ярких черт, а все остальное уходит в тень. Личность предстает не как единое неразрывное целое, а как набор отдельных характеристик.

Эти черты усиливаются, гипертрофируются, а потом еще и интерпретируются, поворачиваются к читателю особой стороной. В результате возникает яркий гротесковый образ.

Описывая жену главного героя повести "Чемодан", от лица которого ведется рассказ (имя героя — Сергей Довлатов, героиню, как и жену самого писателя, зовут Лена), автор выделяет главную черту ее характера — равнодушие, покорность. Лена никак не выражает своих эмоций, своего отношения к происходящим событиям; не принимает никаких решений. В сущности, эта черта — единственное, что мы узнаем о характере героини.

Причем Довлатов не только настойчиво обращает внимание читателя именно на эту характеристику, но доводит ее до абсолюта.

"Елена Борисовна удивляла меня своей покорностью. Вернее, даже не покорностью, а равнодушием к фактичес-

кой стороне жизни. Как будто все происходящее мелькало на экране”...

”Ее жизнь проходила как будто на экране телевизора. Менялись кадры, лица, голоса, добро и зло спешили в одной упряжке. А моя любимая, поглядывая на экран, занималась более важными делами”...

Для Довлатова характерны гиперболы, вырастающие до гротеска; слова в значении ”всегда” или ”никогда”, ”всё” или ”ничего”. Описания контрастны, без тонких нюансов и переходов.

”Наибольшую антипатию вызывала у меня Кокорина, ответственный секретарь журнала. Она начинала корректором. Поиски ошибок стали для нее *единственным* импульсом. Не из атомов состояло всё кругом! *Всё кругом* состояло из непростительных ошибок. Ошибок — мелких, крупных, пунктуационных, стилистических, гражданских, нравственных, военных, административных ... *В мире ошибок* Кокорина чувствовала себя телевизионной башней, уцелевшей после землетрясения” (*”Ремесло”*).

Нетрудно заметить, что, усиливая эффект странности, абсурда, Довлатов использует стилистические средства, характерные для экспрессионизма.

Вот образец совершенно экспрессионистского описания Нью-Йорка.

”Его архитектура напоминает кучу детских игрушек. Она кошмарна настолько, что достигает известной гармонии.

Его эстетика созвучна железнодорожной катастрофе. Она попирает законы геометрии. Издевается над земным притяжением. Освежает в памяти холсты третьестепенных кубистов” (*”Ремесло”*).

Однако стилистические средства, характерные для экспрессионизма, в прозе Довлатова обычно выполняют

функции, которые традиционно им не свойственны: они используются для усиления комизма ситуации.

"Отделом спорта заведовал Верховский, добродушный, бессловесный человек. Он неизменно пребывал в глубоком самозабвении. По темпераменту он был равен мертвому кавказцу. Любая житейская мелочь побуждала Верховского к тяжким безрезультатным раздумьям.

Однажды я мимоходом спросил его:

— Штопор есть?

Верховский задумался. Несколько раз пересек мой кабинет. Потом сказал:

— Сейчас я иду обедать. Буду после трех. И мы вернемся к этому разговору. Тема интересная ...

Прошел час. Мукузани было выпито. Художник Зуев без усилий выдавил пробку корявым мизинцем. Наконец, появился Верховский. Уныло взглянул на меня и сказал:

— Штопора у меня, к сожалению, нет. Есть пилочка для ногтей..." (*"Ремесло"*).

Помимо отдельных персонажей, прототипами которых являются реальные люди, в прозе Довлатова создан обобщенный образ людей его круга, его единомышленников, называемых обычно "мы". "Прототип" этого образа — довлатовское поколение.

"Сергей Довлатов принадлежит к поколению или, скорее, к человеческой формации, поименованной "шестидесятниками". Коротко говоря, их особенность можно определить так: люди, живущие свободно в несвободной стране", — пишет Ю. Арпишкин\*.

Это поколение не желало жить по тем законам, которые навязывало общество, устроенное по законам абсурда,

---

\* Арпишкин Ю. Герой в поисках автора // Довлатов С.Д. Чемодан. Повести. — М.: Моск. рабочий, 1991. — С. 3—7.



не желало "в мире призраков соответствовать норме" ("Ремесло").

Ю. Арпишкин пишет: "В кругах молодой интеллигенции тогда властвовал дух, который сейчас, с расстояния без малого тридцать лет, воспринимается нами как стиль эпохи"\*.

Изображая свое поколение, Довлатов показывает этот особый дух, стиль эпохи.

Существует некая общая для "шестидесятников" модель поведения, мировосприятия. По Довлатову, это изгой в социальном плане. Гонимые, голодные, чужеродные обществу. Это одиночество — но и избранничество, даже гениальность.

В отношении этих людей слово "безумие" обретает другой смысл. Любая ненормальность (вплоть до душевной болезни) понимается как разновидность неординарности. Сумасшествие — знак того, что человек не соответствует тем нормам, которые навязывает общество (в данном случае — советское). Их отличает поведение, разрушающее определенные стереотипы, принятые в данном обществе за норму.

Нетрудно заметить, что эта концепция личности очень близка к романтической концепции.

"Я подружился с такими же многострадальными голодными авторами. Это были самолюбивые, измученные люди... Годы жалкого существования отражались на психике. Высокий процент душевных заболеваний свидетельствует об этом. Да и не желали в мире призраков соответствовать норме.

Строжайшая установка на гениальность мешала овладению ремеслом, выбивала из будничной житейской колеи. Можно быть рядовым инженером. Рядовых изгоев не

---

\* Арпишкин Ю. Герой в поисках автора // Довлатов С. Чемодан. Повести. — М.: Моск. рабочий, 1991. — С. 3—7.

существует. Сама их чужеродность — залог величия” (“Ремесло”).

“Мы поздоровались. Она спросила:

— Говорят, ты стал писателем?

Я растерялся. Я не был готов к такой постановке вопроса. Уж лучше бы она спросила: “Ты гений?” Я бы ответил спокойно и положительно. Все мои друзья изнывали под бременем гениальности. Все они называли себя гениями. А вот назвать себя писателем оказалось труднее.

Я сказал:

— Пишу кое-что для забавы...” (“Чемодан”).

Характерно и отношение к бизнесу, к деловым качествам.

Во второй части повести “Ремесло”, рассказывая о жизни русских эмигрантов в Америке, Довлатов пишет:

“Мы постигали азбучные истины. Азы капиталистического производства. Так, например, мы обнаружили, что бизнес — не порок. (...) В литературной, богемной среде презрение к деловитости — нескрываемое и однозначное.

Ведь мы же поэты, художники, люди искусства! Этакие беспечные, самозабвенные жаворонки! Идея трезвого расчета нам совершенно отвратительна. Слова “дебет”, “кредит” — нам и выговорить-то противно. По-нашему, уж лучше красть, чем торговать”.

Один из героев Довлатова — фарцовщик — так обосновывает свой образ жизни:

“Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой!... А ляжку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...” (“Чемодан”).

Главный герой не согласен с фарцовщиком. Любопытно, что именно вызывает его протест. Герой не вступает за человеческий середняк. Он из преступлений и подвигов выбирает последнее.

"Я чуть не крикнул Фреду: "Так совершали бы подвиги!" После этого герой сам становится фарцовщиком.

Главное — не быть филистером или буржуа. Быть героем. Или уж, на худой конец, преступником.

Характерная черта подобных описаний — подчеркнутое *отсутствие пафоса, ирония и самоирония*.

В повести "Чемодан" автор рассказывает о том, как ему досталась куртка известного художника Фернана Леже. Их знакомая была в гостях у вдовы художника.

"Рассказала ей (вдове Фернана Леже. — Д.М.) о твоём существовании. Надя полезла в шкаф. Достала эту куртку и протянула мне. Она говорит, что Фернан завещал ей быть другом всякого сброда".

"Наверное, живут в человеке социальные инстинкты. Всю сознательную жизнь меня инстинктивно тянуло к ущербным людям — беднякам, хулиганам, начинающим поэтам".

Замечательно: "ущербные люди" — это бедняки, хулиганы, начинающие поэты. Через запятую. Причем себя рассказчик тоже относит к категории "ущербных людей"! Довлатов продолжает: "Тысячу раз я заводил приличную компанию, и все неудачно. Только в обществе дикарей, шизофреников и подонков я чувствовал себя уверенно" ("Чемодан").

Героя тянет к себе подобным — дикарям, шизофреникам, подонкам\*.

---

\*Такая ирония, когда поэт, художник, гениальный человек соотносится с сумасшедшим ("шизофреником", "дебилом" и т.д.), характерна не только для Довлатова, но и для других писателей того литературного направления, которое П. Вайль и А. Генис назвали "богемой". Так — у Саши Соколова в "Школе для дураков". А в рецензии Андрея Битова на роман Саши Соколова звучит фраза, по смыслу и по структуре очень близкая к довлатовской: "...вечный школьник первой ступени, идиот, дебил, поэт, безгрешный житель рая". Через запятую. (Грусть всего человека // Октябрь. — 1989. — № 3. — С. 157).



Герои произведений Довлатова отличаются от реальных людей, носящих те же фамилии, даже если совпадают какие-то моменты биографии.

Нужно отличать Иосифа Бродского — всемирно известного поэта, нобелевского лауреата — от Иосифа Бродского — героя произведений Довлатова. Или самого Сергея Донатовича Довлатова, автора многих литературных произведений, от главного героя большинства этих произведений, которого тоже зовут Сергей Довлатов.

Автор делает вид, что претендует на документальность.

Однако его автобиографические повести — это не воспоминания; в них большую роль играет выдумка. При этом выдумка неизменно притворяется правдой, вымысел претендует на роль документа.

Герой повести "Чемодан", от лица которого ведется рассказ, описывает "себе подобных", свой круг общения с характерным для Довлатова юмором.

Чего проще сказать: один из моих знакомых "сел за кражу листового железа", другой "зарезал сожительницу", третий "ограбил железнодорожный вагон-ресторан".

Довлатов же говорит "Рыжий Борис Иванов сел за кражу листового железа. Штангист Кононенко зарезал сожительницу. Сын школьного дворника Миша Хамраев ограбил железнодорожный вагон-ресторан" ("Чемодан").

Эти герои больше ни разу не появятся на страницах повести. И тем не менее автор называет их имена, фамилии, наделяет каждого из них какой-то характерной чертой: один рыжий, другой — штангист, третий — сын школьного дворника.

Наполненность конкретными фактами, деталями придает прозе писателя черты документальности.

В одной из глав повести "Ремесло" Довлатов рассказывает о своем "первом литературном импульсе". Первой вехой в писательской судьбе героя оказывается событие, происшедшее в Уфе: однажды, когда Сергею было три недели, мама везла его в коляске по бульвару, и ее (маму) остановил незнакомец и выразил желание "ущипнуть мальчишку". Довлатов считает, что это был Андрей Платонов (на том основании, что Платонов как раз был в Уфе в это время).

В дальнейшем проясняются законы, по которым в его произведениях соединяются факты и вымысел. •

"Я поведал об этой встрече друзьям. Унылые люди сказали, что это мог быть и не Андрей Платонов. Мало ли загадочных типов ходит по бульварам?..

Какая чепуха! В описанной истории даже я — фигура несомненная! Так что же говорить о Платонове?!"

Нужно взять факт (действительно происшедший). Добавить к нему то, что хочется. Выдать за факт все вместе (то, что получилось в результате соединения). Рассказать с совершенно серьезным видом; называя фамилии и даты.

Взять действительность и переделать ее в соответствии с тем, чего "требуется душа". "Я хочу" — значит так оно и было!

И придать вымыслу весомость и солидность, свойственную факту.

Не нужно рассуждать как "унылые люди"! Нужны воображение, выдумка, игра. Нужно суметь увидеть в жизни забавное, интересное, необычное. А если этого в жизни нет, тогда придумать это!

"Было ли все это на самом деле? Да разве это важно?! Думаю, что обойдемся без нотариуса. Моя душа требует этой встречи".

Так, подмешивая в реалистическую манеру изображения элементы абсурда, экспрессионизма, романтизма и просто веселой выдумки, Довлатов воссоздает действи-

тельность в более ярком, красочном, интересном и увлекательном виде.

### ПОВЕСТЬ "ЛИШНИЙ"<sup>\*</sup>

Характерные черты довлатовской прозы ярко проявляются, например, в его повести "Лишний"<sup>\*\*\*</sup>.

Повесть начинается с описания пьянки. Дело происходит в Ленинграде. Несколько друзей, в числе которых герой по имени Сергей Довлатов, от лица которого ведется повествование, пьют "Стрелецкую", ухаживают за девушками. Затем девушки уходят, приятели чувствуют, что "пьянка не состоялась", "надо менять обстановку", и один из участников — Шаблинский — неожиданно предлагает поехать в Таллинн. Довлатов соглашается, и через несколько часов в летней рубашке, кедах, без паспорта оказывается в Таллинне.

Шаблинский ("партийный функционер", "нормальный человек", "если и делал подлости, то без ненужного рвения") бросает приятеля на улице незнакомого города, на прощание посоветовав обратиться к Эрику Бушу, который его "охотно приютит". Довлатов едет по указанному адресу, и — на сцену впервые выходит главный герой повести: "диссидент и красавец, шизофреник, поэт и герой, возмутитель спокойствия — Эрнст Леопольдович Буш".

Он появляется не один — сначала мы видим женщину, с которой он живет, затем его дом, а потом и его самого.

"Дверь мне открыла женщина лет пятидесяти, худая, с бледноглубыми волосами. Кружева ее лилового пеньюара достигали золотых арабских туфель. Лицо было густо напудрено. На щеках горел химический румянец. Женщина напоминала героиню захолустной оперетты.

---

<sup>\*</sup>Известна также под названием "Компромисс девятый" в составе сборника "Компромисс".

<sup>\*\*</sup>Петрополь. Альманах / Сост. Н. Якимчук. — Л.: Союз кинематографистов СССР; "Аквилоя", 1991. — С.5 — 32.

— Эрик дома, — сказала она, — проходите.

Мы с трудом разминулись в узкой прихожей. Я зашел в комнату и обмер. Такого чудовищного беспорядка мне еще видеть не приходилось.

Обеденный стол был завален грязной посудой. Ключья зеленоватых обоев свисали до полу. На рваном ковре толстым слоем лежали газеты. Сиамская кошка перелетала из одного угла в другой. У двери выстроились пустые бутылки.

С продавленного дивана встал мужчина лет тридцати. У него было смуглое мужественное лицо американского киногероя. Лацкан добротного заграничного пиджака был украшен гвоздикой. Полуботинки сверкали. На фоне захламленного жилища Эрик Буш выглядел космическим пришельцем”.

Довлатов делает все для того, чтобы первый выход главного героя поразил читателя. Именно поэтому в данном фрагменте он пользуется характерно экспрессионистскими художественными средствами. Яркие, кричащие краски; все происходящее неожиданно и необыкновенно. Здесь нет места заурядному, обыденному; все описание сделано на грани гиперболы и гротеска. Любое качество — на максимуме.

Если это жилище Буша, то в нем не простой беспорядок, а “чудовищный”, какого рассказчику никогда “еще видеть не приходилось”. Если это любимая женщина Буша, то у нее бледно-голубые волосы, лиловый пеньюар и золотые арабские туфли. И вообще, перед нами не больше не меньше как “героиня захолустной оперетты” и “космический пришелец”.

Впечатление, которое эта колоритная парочка произвела на оторопевшего героя, а вместе с ним и на читателя, еще усиливается после того, как Буш заговорил.

”Мы поздоровались. Я неловко и сбивчиво объяснил ему, в чем дело.

Буш улыбнулся и неожиданно заговорил гладкими певучими стихами:

— Входи, полночный гость! Чулан к твоим услугам. Кофейник на плите. В шкафу голландский сыр. Ты бра-том станешь мне. Галине станешь другом. Люби ее, как мать. Люби ее, как сын. Пускай кругом бардак...

— Есть сладкие булочки! — вмешалась Галина.

Буш прервал ее мягким, но величественным жестом:

— Пускай кругом бардак — есть худшие напасти! Пусть дует из окна. Пусть грязен наш сортир... Зато — и это факт — тут нет советской власти. Свобода — мой девиз, мой фетиш, мой кумир!"

Довлатов остается у Буша ("Что мне еще оставалось делать? Уйти из дома в первом часу ночи?"), пьет кофе, ест булку с джемом.

При этом рассказчик не упускает случая порассуждать на свою любимую тему: о норме — и абсурде, безумии.

"... человеческое безумие — это еще не самое ужасное. С годами оно для меня все более приближается к норме. А норма становится чем-то противоестественным.

Нормальный человек бросил меня в полном одиночестве. А ненормальный предлагает кофе, дружбу и чулан"...

Повествование о Буше продолжается в той же тональности. Все, что мы узнаем о нем — удивительно, поразительно, необъяснимо. Если с ним что-то случается, то случается "каким-то чудом".

"Эрик Буш происходил из весьма respectable семьи. Его отец был доктором наук и профессором математики в Риге. Мать заведовала сектором в республиканском институте тканей. Годам к семи Буш возненавидел их обоих. Каким-то чудом он почти с рождения был антисоветчиком и нонконформистом. Своих родителей он называл "выдвиженцы".

Все черты характера этого героя доведены до абсолюта. Если он антисоветчик — то "почти с рождения" и антисо-



ветизм его достигает поистине неправдоподобных масштабов.

“... Буш не только критиковал существующие порядки. Буш отрицал саму историческую реальность. В частности — победу над фашистской Германией.

Он твердил, что бесплатной медицины не существует. Делился сомнениями относительно нашего приоритета в космосе. После третьей рюмки Буш выкрикивал:

— Гагарин в космос не летал! И Титов не летал!.. А все советские ракеты — это огромные консервные банки, наполненные глиной...”

При этом в характере Буша непостижимым образом совмещаются совершенно противоположные черты. Так “решительный нонконформизм уживался в нем с абсолютной беспринципностью”.

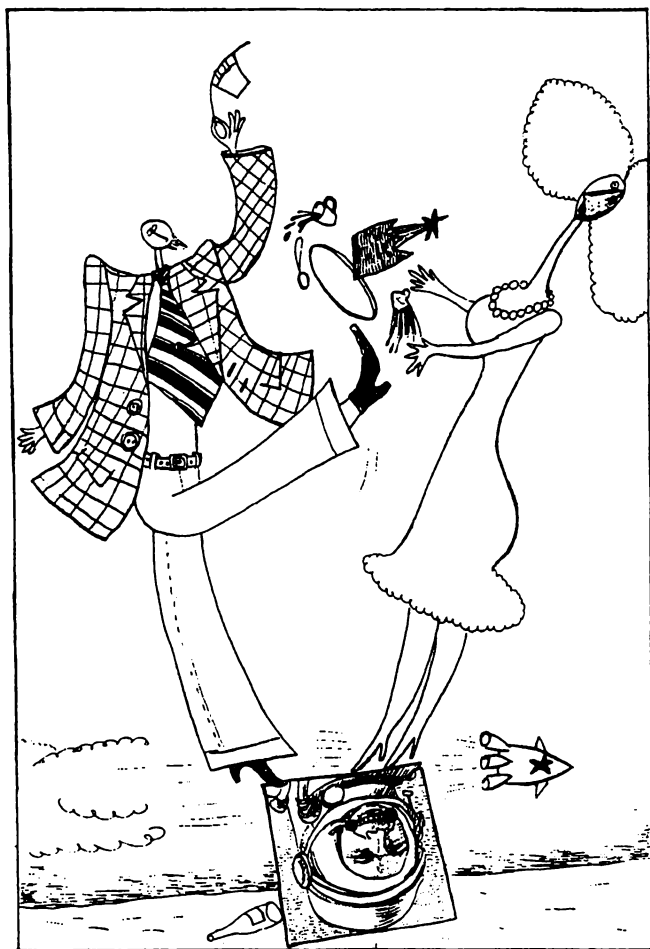
Буш работает журналистом, и стиль его статей представляет собою такой же характерный образец экспрессионизма, что и стиль его жизни. Довлатов даже говорит об этом прямым текстом (конечно, с известной долей иронии):

“В творческой манере Буша сказывались уроки немецкого экспрессионизма. Одна из его корреспонденций начиналась так:

“Настал звездный час для крупного рогатого скота. Участники съезда ветеринаров приступили к работе. Пахнущие молоком и навозом ораторы сменяют друг друга...”

Буш — “чересчур крупная личность”, чтобы хоть в чем-то походить на обычного человека. Даже его интимная жизнь выходит за рамки обычного существования нормальных людей.

“За два года Буш обольстил четырех стареющих женщин. Галина Аркадьевна была пятой и самой любимой. Остальные сохранили к Бушу чувство признательности и восхищения”.



Довлатов рассказывает нам отдельные случаи из жизни Буша. В различных ситуациях характер героя проявляется по-разному, и существует только одна константная, постоянная черта, которая переходит из истории в историю и неизменно подчеркивается рассказчиком — ненормальность (читай — неординарность) героя. В любой ситуации Буш ведет себя нестандартным образом.

"Однажды Буш поздно ночью шел через Кадриорг. К нему подошли трое. Один из них мрачно выговорил:

— Дай закурить.

Как в этой ситуации поступает нормальный человек? Есть три варианта сравнительно разумного поведения.

Невозмутимо и бесстрашно протянуть хулигану сигареты.

Быстро пройти мимо, а еще лучше — стремительно убежать.

И последнее — нокаутировать того, кто ближе, срочно ретироваться.

Буш избрал самый губительный, самый нестандартный вариант. В ответ на грубое требование Буш изысканно произнес:

— Что значит дай? Разве мы пили с вами на брудершафт?!

Уж лучше бы он заговорил стихами. Его могли бы принять за опасного сумасшедшего. А так Буша до полусмерти избили. Наверное, хулиганов взбесило таинственное слово — "брудершафт".

Теряя сознание, Буш шептал:

— Ликуйте, смерды! Зрю на ваших лицах грубое торжество плоти!..

Неделю он пролежал в больнице. У него были сломаны ребра и вывихнут палец. На лбу появился романтический шрам..."

В акцентировании внимания на незаурядности героя проявляется характерный для Довлатова подход к изобра-

жению человека. И "романтический шрам", украсивший лоб Буша, упомянут рассказчиком не без умысла. Личность, противостоящая толпе, серому, невыразительному большинству; герой, в котором главное то, что он "не как все" — это типичный герой литературы романтизма.

Попутно Довлатов рассказывает о себе. Объясняет, почему он не рвался обратно в Ленинград (с работы героя уволили задолго до его неожиданного отъезда из города; отношения в семье "все более запутывались"); описывает свою жизнь в Таллинне.

Он договаривается о внештатной работе в одной из таллиннских редакций; ему дают комнату, затем зачисляют в штат. На работе его ценят, он получает хорошую зарплату, посылает деньги семье. С Бушем Довлатов особенно не дружит, но помогает ему, как может — одалживает деньги, платит за него в баре и даже помогает снова устроиться на внештатную работу в редакцию, откуда тот был в свое время изгнан. Благодаря его поддержке. Бушу постепенно доверяют все более серьезную работу, его корреспонденции становятся все более объемистыми и значительными по тематике, и редактор даже заговаривает о предоставлении Бушу штатного места.

Однако главный герой остается верен себе. В решительный момент он совершает нестандартный поступок: во время новогодней вечеринки, зная, что редактор с минуты на минуту должен сообщить "приятную новость" о зачислении Буша в штат, герой подходит к жене редактора и "могучим ударом лакированного ботинка" вышибает из ее рук поднос с чашечками кофе. Свой поступок он объясняет так: он сделал то, чего все хотели, но никто не решался (в общем-то, он недалек от истины).

Буш получил два года условно (за хулиганство); двери редакции закрыты для него навсегда...

Но герой не может остановиться. Совершать исключительные поступки для него все равно, что дышать. И вот мы узнаем об очередной выходке Буша, удивляющей сме-

лостью и остроумием. 7 ноября он выходит на демонстрацию с плакатом: "Дадим суровый отпор врагам мирового империализма!"

"С этим плакатом Буш шел от Кадриорга до фабрики роялей. И только тут, наконец, милиционеры спохватились. Кто это — "враги мирового империализма"? Кому это — "суровый отпор"?..

Буш не сопротивлялся. Его сунули в закрытую черную машину и доставили на улицу Пагари. Через три минуты Буша допрашивал сам генерал Порк".

Довлатов прежде всего реалист. Приведем сцену допроса генералом КГБ Порком — она убедительна и психологически достоверна.

"Буш отвечал на вопросы спокойно и коротко. Вины своей категорически не признавал. Говорил, что все случившееся — недоразумение, ошибка, допущенная по рассеянности.

Генерал разговаривал с Бушем часа полтора. Временами был корректен, затем неожиданно повышал голос. То называл Буша Эрнстом Леопольдовичем, то кричал ему: "Расстреляю, собака!"

В конце концов Бушу надоело оправдываться. Он попросил карандаш и бумагу. Генерал, облегченно вздохнув, протянул ему авторучку:

— Чистосердечное признание может смягчить вашу участь...

Минуту Буш глядел в окно. Потом улыбнулся и красивым, стелющимся почерком вывел:

"Заявление".

И дальше:

"1. Выражаю чувство глубокой озабоченности судьбами христиан-баптистов Прибалтики и Закавказья!

2. Призываю американскую интеллигенцию чутко реагировать на злоупотребления Кремля в области гражданских свобод!

3. Требую права беспрепятственной эмиграции на мою историческую родину — в Федеративную Республику Германии!

Подпись — Эрнст Буш, узник совести”.

Генерал прочитал заявление и опустил его в мусорную корзину. Он решил применить старый, испытанный метод. Просто взял и ушел без единого слова.

Эта мера, как правило, действовала безотказно. Оставшись в пустом кабинете, допрашиваемые страшно нервничали. Неизвестность пугала их больше, чем любые угрозы. Люди начинали анализировать свое поведение. Лихорадочно придумывать спасительные ходы. Путаться в нагромождении бессмысленных уловок. Мучительное ожидание превращало их в дрожащих тварей. Этого-то генерал и добивался.

Он возвратился минут через сорок. То, что он увидел, поразило его. Буш мирно спал, уронив голову на кипу протоколов...

Буша увезли в психиатрическую лечебницу”.

Талант писателя-реалиста проявляется и в том, как Довлатов изображает политическую ситуацию в Прибалтике.

”А тут еще начались в Эстонии политические беспорядки. Группа диссидентов обратилась с петицией к Вальдхайму. Потребовали демократизации и самоопределения. Через три дня их меморандум передавало западное радио. Еще через неделю из Москвы последовала директива — усилить воспитательную работу. Это означало — кого-то разжаловать, выгнать, понизить. Все это, разумеется, помимо следствия над авторами меморандума.

(...)закрыли ипподром — рассадник буржуазных настроений. В буфете Союза журналистов прекратили торговлю спиртными напитками. Пропала ветчина из магазинов. Хотя это уже другая тема...

В общем, с эстонским либерализмом было покончено. Лучшая часть народа — двое молодых ученых — скрылись в подполье...”

Прозу Довлатова отличает ясность изложения, прекрасный, кристально чистый язык, отточенный стиль.

Литературовед Андрей Арьев, друг писателя, рассказывал о том, как Довлатов работал над языком своих произведений:

"Сергею хотелось, чтобы его проза была кристально ясной и абсолютно естественной. Он старался, чтобы она не напоминала стихи, чтобы в ней не было ритмических повторов. Поэтому он писал так, чтобы ни одно слово в предложении не начиналось с одинаковой буквы"\*.

"В современной русской словесности Довлатова выделяет отточенный, утонченный до скупости стиль, — отмечают П. Вайль и А. Генис. — Он стилист — это, безусловно, ощущается и признается сразу. Гораздо труднее ответить на вопрос — почему? В самом деле, легко указать особенности и своеобразие стиля Солженицына, Андрея Битова, Саши Соколова ... Совсем иное дело с Довлатовым. В глаза бросается только необычно короткая фраза...

Сила Довлатова не в своеобразии, не в отыскивании и придумывании новых слов, оборотов, синтаксических конструкций, а — в точности. В снайперском попадании. В безошибочном угадывании... Он находит для своих мыслей и образов адекватное словесное выражение"".

Вот описание нравов, царящих в Таллиннской редакции.

"Вообще редакционные пьянки — это торжество демократии. Здесь можно пошутить над главным редактором. Решить вопрос о том, кто самый гениальный журналист эпохи. Выразить кому-то свои претензии. Произнести неумеренные комплименты. Здесь можно услышать, например, такие речи:

— Старик, послушай, ты — гигант! Ты — Паганини фоторепортажа!

---

\*Петербургский литератор. — 1992. — № 1 (7). — С. 7.

\*\*П. Вайль, А. Генис. Искусство автопортрета // Лит. газета. — 1991. — № 35, 4 сент. — С. 11.

— А ты, — доносится в ответ, — Шекспир экономической передовицы!

Здесь же разрешаются текущие амурные конфликты. Плетутся интриги. Тайно выдвигаются кандидаты на Доску почета.

Иначе говоря, каждодневный редакционный бардак здесь становится нормой. Окончательно воцаряется типичная для редакции атмосфера с ее напряженным, лихорадочным бесплодием...”

Постепенно меняется и образ Буша. Довлатов все более тяготеет к реалистической манере изображения главного героя. На смену незаурядности, бывшей почти единственной чертой характера Буша, приходит множество индивидуальных черточек. Если раньше перед нами был яркий гротескный образ, то к концу повести герой постепенно превращается в живого человека, как бы срисованного с натуры.

Большую роль здесь играет изменение взаимоотношений между Бушем и самим Сергеем Довлатовым (героем повести).

Этот персонаж (Довлатов) изображен реалистически. Он погружен в стихию реальной жизни: ссорится и мирится с женой, принимает участие в дружеских попойках, ищет работу и т.д. Буш для него — существо из другого мира, и реальности этих двух героев почти не соприкасаются. Довлатов любит чудачествами Буша, восхищается его “ненормальностью”, но всегда соблюдает по отношению к нему некоторую дистанцию.

Но если изначально Довлатов занимает как бы позицию зрителя, а Буша, находящегося как бы на сцене, можно сравнить с первоклассным актером, то постепенно главный герой спускается с возвышения и оказывается рядом со зрителями, в зале — погружается в реальную жизнь. Между Довлатовым и Бушем возникают простые и понятные человеческие отношения. Одновременно с главного героя стирается грим, и он предстает не только в блеске, но и в состоянии жалком и плачевном.



”Как-то я встретил Буша на ипподроме. У него был вид опустившегося человека. Пришлось одолжить ему немного денег. Буш поблагодарил и сразу же устремился за выпивкой. Я не стал ждать и ушел.

Потом мы раза два сталкивались на улице и в трамвае. Буш опустился до последней степени. Говорить нам было не о чем”.

Повесть недаром названа ”Лишний”. Довлатов включает своего героя в длинный список ”лишних людей”, начатый русской литературой девятнадцатого века. Одаренный человек, Буш не нужен советскому обществу; его таланты остаются невостребованными. Он обречен на жалкое существование на обочине жизни; Довлатов недвусмысленно говорит об этом в последнем фрагменте повести, имеющем функцию эпилога.

”О Буше я спрашивал всех, кого только мог. По одним сведениям, Буш находится в тюрьме. По другим — женился на вдове министра рыбного хозяйства. Обе версии правдоподобны. И обе внушают мне горькое чувство”.

Но к категории ”лишних людей”, как оказывается, относится и сам рассказчик. Социальное и материальное благополучие, заканчивается. Прочность его положения в редакции оказалась обманчивой.

”Трудно припомнить, с чего это началось. Раза два я сказал что-то лишнее. Поссорился с Гасплем, человеком из органов. Однажды явился пьяный в ЦК. На конференции эстонских писателей возражал самому товарищу Липпо...

Чтобы сделать газетную карьеру, необходимы постоянные возрастающие усилия. Остановиться — это значит капитулировать. Видимо, я не рожден был для этого. Затормозил, буксуя, на каком-то уровне, и все...

(...)

Я был подходящим человеком для репрессий. И меня уволили. Одновременно в типографии был уничтожен почти готовый сборник моих рассказов”.

Довлатов не выбивал подносов из рук власть имущих или их жен. Однако по истечении определенного срока он оказывается в том же положении, что и Буш: уволен с работы, все надежды рухнули...

Довлатов, которому больше нет смысла оставаться в Таллинне, собирается обратно в Ленинград; повествование близится к концу. Одновременно рассказчик продолжает развивать и углублять реалистический образ Буша.

Теперь, когда Довлатов, несколько свысока относившийся к своему "опустившемуся" приятелю ("Честное слово, я не избегал Буша. Просто мы относились теперь к различным социальным группам"), вновь оказывается на той же ступеньке социальной лестницы, что и Буш, последний проявляет лучшие качества своего характера.

"Я собирал вещи... Вдруг зазвонил телефон. Я узнал голос Буша:

— Старик, дождись меня! Я еду! Вернее — иду пешком. Денег ни копейки. Зато везу тебе ценный подарок..." И Буш приносит стенгазету, которую стащил из кабинета КГБ "Сергею на память".

Слабохарактерный, но милый, непосредственный и по-своему благородный Буш вызывает теплые чувства.

"На перроне он схватил меня за руку:

— Что я могу для тебя сделать? Чем могу тебе помочь?

— Все нормально, — говорю.

Буш на секунду задумался, принимая какое-то мучительное решение.

— Хочешь, — сказал он, — женись на Галине? Уступаю как другу. Она может рисовать цветы на продажу. А через неделю родятся сиамские котята. Женись, не пожалеешь!

— Я, — говорю, — в общем-то женат.

— Дело твое, — сказал Буш.

Я обнял его и сел в поезд.

Буш стоял на перроне один. Кажется, я не сказал, что он был маленького роста".

Поведение Буша наивно, забавно и удивительно трогательно...

Таковы сюжеты всей довлатовской прозы — смешные и печальные одновременно. "Печально, что этот живейший человек, виртуозный мастер слова оказался при жизни ненужным, лишним в ленинградской культуре", — пишет А. Арьев\*. И радостно то, что сейчас к нам возвращаются лучшие его произведения.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аршишкин Ю. Герой в поисках автора // Довлатов С.Д. Чемодан. Повести. — М.: Моск. рабочий, 1991. — С. 3—7.

Петербургский литератор. — 1992. — № 1 (7). — 8 с.

Выпуск полностью посвящен Сергею Довлатову (воспоминания о нем, его письма, небольшие произведения, статьи о его творчестве).

Арьев А. Возвращение лишнего сына // Петрополь: Альманах / Сост. Н. Якимчук. — Л.: Союз кинематографистов СССР; "Аквилон", 1991. — С. 3—4.

Бродский И. О Сереже Довлатове // Звезда. — 1992. — № 2. — С. 4—6.

Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Лит. газета. — 1991. — 4 сент. (№ 35). — С. 11.

### Василий Павлович Аксёнов

(род. в 1932)

Существует такая "легенда" об истории первой публикации Аксёнова.

Кто-то из друзей принес в редакцию "Юности" его рассказы. Сотрудники решили показать два расска-

---

\*Арьев А. Возвращение лишнего сына // Петрополь. Альманах / Сост. Николай Якимчук. — Л.: Союз кинематографистов СССР; "Аквилон", 1991. — С. 4.

за главному редактору — тогда им был Валентин Катаев.

”Хвалил Катаев нас редко, а тут вдруг сказал:

— Молодцы, ребята, нашли автора, он станет настоящим писателем. Замечательным.

Обрадованные, мы ожидающе смотрели на него. Почему он так решил? Неплохие рассказы и все!

— Дальше читать не буду. Мне ясно. Он — писатель, умеет видеть, умеет блестяще выражать увиденное, — продолжал Валентин Петрович. — Перечитайте одну эту фразу, она говорит о многом: ”Стоячая вода канала похожа на запыленную крышку рояля”. Поняли? Сдавайте в набор”<sup>\*</sup>.

С того седьмого номера ”Юности” за 1959 год началась творческая биография Василия Аксёнова.

Аксёнов — писатель очень плодовитый. Только в журнале ”Юность” в эпоху ”первой оттепели” были опубликованы следующие романы и повести:

”Коллеги” (1960)

”Звездный билет” (1961)

”Апельсины из Марокко” (1963)

”Новые рассказы” (1964)

”Затоваренная бочкотара” (1968)

”Любовь к электричеству” (1971).

В 1973 году писатель принес в ”Юность” повесть ”Золотая наша Железка”. К сожалению, этому и многим другим произведениям Аксёнова (романам ”Ожог”, ”Остров Крым”, повести ”Стальная птица” и др.) пришлось увидеть свет лишь годы спустя.

”Мне всегда было довольно трудно печататься, — говорит Аксёнов в одном из интервью, — а в 70-е годы это

---

\*Юность. — 1989. — № 6.

стало практически невозможно. Жил тем, что писал сценарии для театра, кино. Но и там не все удавалось...”

После затяжного молчания в 1978 г. в “Новом мире” публикуется экспериментальный роман “В поисках жанра”<sup>\*</sup>.

В 1979 г. Василий Аксёнов покидает родину.

Как говорит сам Аксёнов, “Я, по сути дела, не эмигрант и не беженец даже, а просто высланный”.

Сейчас Василий Павлович Аксёнов живет в Вашингтоне, преподает в университете Джордж Мейсон (“Я как бы почетный профессор ... по русской литературе и творческому письму, то есть по писательским делам. У меня две группы студентов, где-то по 25 человек”).

В Гарборсе выходит шеститомное собрание сочинений Аксёнова, которое включает лишь половину из того, что им написано.

Среди произведений, созданных в Америке:

“Бумажный пейзаж”

“Скажи Изюм”

“В поисках грустного бэби” (об этой книге автор сказал: “Это не роман, это ... Америка глазами русского писателя эмигранта”).

В 1988 г. Аксёнов пишет первый роман на английском языке — “Желтож яйца”.

Глава посвящена одному из самых известных романов Аксёнова “Остров Крым”<sup>\*\*</sup>.

“Стоячая вода канала похожа на запыленную крышку роаяля”. Таких живописных сравнений у Аксёнова много. Только не согласимся здесь с Валентином Катаевым (вер-

---

<sup>\*</sup> О предыстории этой публикации см.: Аксёнов В: “Я, по сути дела, не эмигрант...” (Беседу вела Анна Пугач) // Юность. — 1989. — № 4. — С. 80—83.

<sup>\*\*</sup> Аксёнов В. Остров Крым // Юность. — 1990. — № 1—5; То же // Радуга. — 1989. — № 8—10; То же. — М.: Огонек; Сов.-брит. творч. ассоц., 1990. — 289 с.

нее, со словами, которые ему приписывает легенда). Это вовсе не говорит о большом таланте. Перед нами — не стилистические чудеса, а всего лишь затертые литературные шаблоны. Правда, именно такого сравнения не было, но были очень похожие. Писать так — это означает двигаться проторенным путем.

В двадцатые годы так писал Набоков, писали Ильф и Петров и Олеша, и в те годы это было новаторством. Однако подобная манера письма уже к тридцатым годам становится общим достоянием и талантливых и неталантливых писателей.

М.О. Чудакова пишет: "Новая", только что рождавшаяся проза Ильфа и Петрова и их литературных единомышленников в эти годы, едва утвердившись, уже переставала быть новой... Эта стилевая манера ... очень быстро стала легкой для освоения традицией и затем — шаблоном. Литературная обстановка сложилась так, что эта манера стала одним из самых притягательных образцов для подражания"\*.

Спустя два с лишним десятилетия, в 1955—1965 гг., романы Ильфа и Петрова вызвали вторую волну подражаний\*\* . В те годы, когда были написаны и опубликованы первые рассказы Аксёнова, на страницах журналов то и дело встречались сравнения, подобные тому, что так высоко оценил главный редактор журнала "Юность".

Так был ли прав Катаев, назвавший Аксёнова настоящим писателем?

Аксёнов, безусловно, талантлив, но злоупотребляет готовыми штампами. У него их слишком много, едва ли не больше, чем своего, именно "аксёновского". При этом по-

---

\*Чудакова М. Мастерство Юрия Олеша.— М.: Наука, 1972. — С. 50—52.

\*\*См. об этом подробнее в книге: Чудакова М. Мастерство Юрия Олеша. — М.: Наука, 1972. — С. 52—57; а также в статье: Чудакова М., Чудаков А. Современная повесть и юмор // Новый мир. — 1967. — № 7. — С. 222 — 232.

настоящему хорошие эпизоды перемежаются в его произведениях с не очень удачными, а то и с откровенно слабыми.

В чем же проявляется талант Аксёнова? И в чем он никак не проявляется?

Итак — роман "Остров Крым", и его главный герой — Андрей Лучников.

Этот герой для Аксёнова очень типичен. Он — исключительный. Он — самый-самый! Лучников обладает полным набором положительных качеств. Положительных, конечно, в специфически аксёновском понимании. Нет, это не христианские добродетели. Андрей Лучников — супермен, супергерой западного вестерна.

Он в совершенстве владеет приемами каратэ, очень привлекателен внешне, сказочно богат. У него высокое социальное положение — издатель и главный редактор газеты "Русский Курьер", "одной из влиятельнейших газет мира".

Женщины, увидев его, все как одна "просятся в постель", а он либо милостиво соглашается, либо "успокоительной улыбается" в ответ на жаждущий взгляд голливудской кинозвезды — "Легче, мол, Галка, легче, не первый день знакомства". Его избранница Татьяна Лунина — блистательная красавица, которой восхищаются все без исключения.

Герою соответствует сюжет романа: готовится покушение на главного редактора "великой" газеты. Разумеется, Лучников отказывается от охраны. И мы уже предвкушаем — герой проявит все свои суперкачества и в одиночку расправится с шайкой бандитов.

При этом персонажи буквально утопают в шикарной жизни: здесь и дорогие вещи, и рестораны, и первоклассные отели, и путешествия, и изысканная пища (описания того, что герои едят, даются подробно и с любовью: авокадо с ломтиками ветчины, черепаховый суп, черная икра с лимоном, шампанское лучших сортов...)

Одним словом, перед нами типичный образчик массовой литературы со всеми ее атрибутами.

Одновременно в Лучникове обнаруживаются шаблонные черты, свойственные героям в русской культурной традиции. Он очень образованный человек: знает три языка. К этому можно добавить свободное владение молодежным жаргоном и языком советской бюрократии.

Вскользь, этак мимоходом, упоминается о том, что Лучников Платона читает (интеллект, высокие духовные запросы...). Ему не чужды такие понятия, как совесть, самопожертвование. Он готов отдать жизнь за идею.

И все это, конечно, прекрасно (честь и хвала Андрею Лучникову), но, к сожалению, вторично... Например, такой давно знакомый читателю поступок, который всегда совершают настоящие герои: узнав о том, что на него готовится покушение, и что его жизнь может спасти только изменение политического курса "Русского Курьера", Андрей Лучников решает убрать из газеты материал, публикация которого может быть воспринята как капитуляция.

Одним словом, герой!

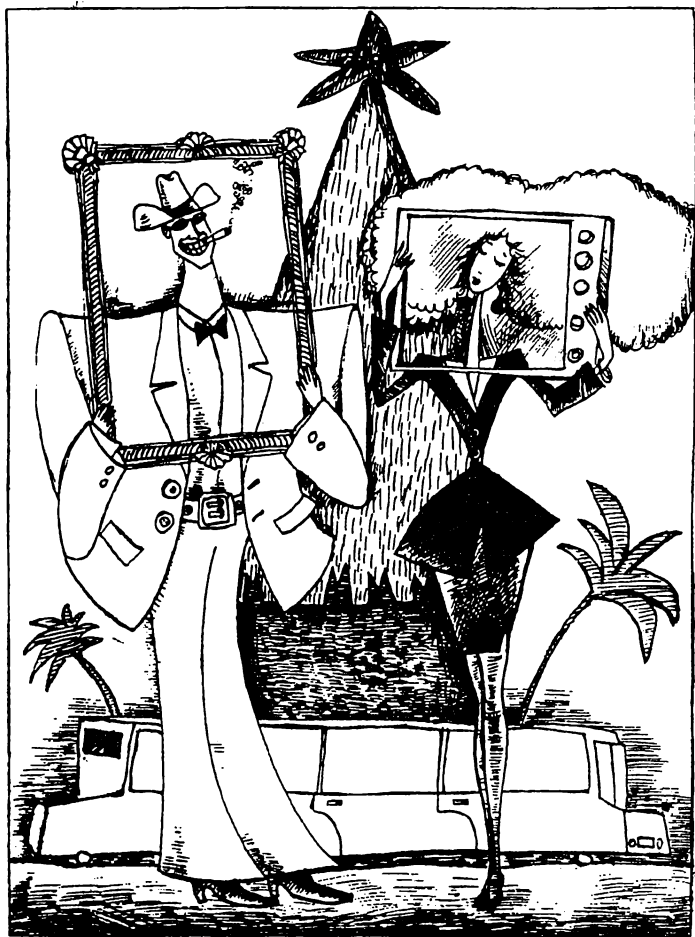
Интересны и отношения Андрея Лучникова с его окружением.

Людей, которые были бы равнодушны к Лучникову, в первых нескольких главах романа просто нет. Все испытывают к нему очень сильные чувства.

"Все они ... обожали Крым и боготворили "босса" Андрея Лучникова, просто подпрыгивали от счастья, когда он входил в офис". (Это о шестерых московских журналистах).

На протяжении многих и многих страниц Лучников только и делает, что изумляет, ошарашивает, восхищает окружающих его людей. Чувство озлобленности и чувство власти над ситуацией неизменно сменяется у них чувством обожания и безоговорочного преклонения. Часто причина этого — в высоком социальном положении и богатст-





ве Андрея Лучникова, о которых неожиданно узнают окружающие (очень достойные причины, ничего не скажешь! Разве русский интеллигент может добиться уважения каким-то другим способом?); иногда всех повергает в восторг какая-нибудь удачно сказанная фраза.

Герой со всеми непринужденно беседует, одаривает всех вещами и деньгами, одним словом — блистает, а толпа, как и положено толпе, "раскрывает рты" и "застывает в восхищении". При этом у окружающих — по преимуществу, идиотов, — поминутно "отваливаются челюсти".

Аксёнов постоянно "переживает" в своих "сверх", самый, высший... Не надо обладать сверхъестественным чутьем, чтобы почувствовать, что любимый человек о тебе забыл. Однако вывод из этого факта делается именно такой: "Чутье у Татьяны Луниной было сверхъестественное".

У Аксёнова все — слишком. От этого — нарочито и фальшиво. И более всего фальши ощущается в образе Андрея Лучникова. Он совершенно не живой; это набор качеств, стереотип.

Автор старается снять налет фальши со своего любимца с помощью иронии. Лучников иронизирует, но его смех над собой звучит неискренне: персонаж слишком идеален.

Жизнь героя дана на фоне исторических событий. Во время гражданской войны Красная Армия потерпела поражение, в результате которого Остров Крым оказался свободным от большевиков и превратился в суверенное капиталистическое государство. Теперь умами лучших людей этого маленького русского государства владеет идея о воссоединении Крыма с Россией ("Идея Общей Судьбы").

Герои романа размышляют о судьбе русского народа, об основах русской духовности, об истории России и ее будущем. Как отмечает В. Шохина, "Остров Крым ... это отважная попытка отважного романиста попробовать на

ощупь нечто сугубо таинственное: русскую идею”\*. Как сказано в той же рецензии на “Остров Крым”, предков у Аксёнова много: от инока Филофея до А.Ф. Лосева. По этому поводу очень остроумно высказался критик В. Линецкий: “Но в такой блестящей компании Аксенов неизбежно вынужден стусеваться. Попросту говоря, его затрут”\*\*.

Затрут, конечно, особенно если учесть, что философской глубины в аксеновских размышлениях нет.

Идея аксеновских крымчан неубедительна и искусственна.

“... Главная загадка здесь — остров Крым, поведение жителей которого и доктор и политик однозначно квалифицировали бы как неадекватное”, — остроумно замечает В.Малухин. “К описываемому моменту старая врангелевская гвардия вышла в тираж, и на космополитической основе утвердилась современная буржуазная демократия с заметным американским акцентом: На политической арене действуют четыре десятка партий, ... однако национальную идею ... воплощают отнюдь не они. Собственно, идея эта до последнего момента обходится без оформления в какую бы то ни было организационную структуру, поскольку и без этого всецело владеет умами. Это Идея Общей Судьбы: “аморально богатый” и погрязший в благоденствии Крым должен совершить искупительную жертву, воссоединившись с “любимой и трижды проклятой исторической родиной — СССР”. Должен, ибо нет другого способа избыть комплекс вины перед пребывающей в запустении Россией, кроме единственного: предать себя ей, раствориться в ней, стать тем бродильным ферментом, который со временем радикально переменит весь состав ее жизни... При этом хорошо информированные крымчане

---

\* Октябрь. — 1990. — № 4.

\*\* Линецкий В. Аксенов в новом свете: феномен двойничества как фактор литературного процесса // Нева. — 1992. — № 8. — С. 246—251.

вполне реалистически представляют себе, что это несет их процветающему острову и что за жизнь здесь пойдет под присмотром обкомов и райкомов, — и все-таки "даже муллы за автономию в границах СССР". Идеологи Союза Общей Судьбы готовятся к неизбежной депортации в Сибирь или назначают друг другу свидания "на стекольном заводе в Потьме" — и тем не менее продолжают действовать, подобно героям древнегреческой трагедии рока, всеми силами приближая свой конец. И если перед нами не сеанс массовой политической паранойи, то что же тогда?""\*

Аксёнова так и тянет изображать великое, глобальное. Если писать — то о мировых проблемах, никак не меньше.

Его интересуют те, кто так или иначе правит миром; "верхушка общества". На страницах романа то и дело мелькают члены правительств, мировые знаменитости ...

Претензия на "мировые масштабы" приводит к тому, что Аксёнов иногда пишет о том, чего не знает.

Вот описывается прием в доме "предводителя дворянства Феодосийской губернии". На нем присутствуют "члены Временного правительства и видные врэвакуанты, руководство "Клуба Белого Воина", дипломаты ... тузы промышленности ... думцы, выдающиеся граждане". Все перечисленные "считали за честь получить приглашение". И как же себя ведут эти выдающиеся граждане?

Во-первых, все эти люди просто в восторге от Андрея Лучникова (естественно, как же иначе?). А во-вторых, они свой восторг выражают интереснейшим образом!

Вот Лучников произносит речь, в которой призывает всех "присоединиться к Союзу Общей Судьбы, голосовать за людей, верных этой идее".

"Выбор Общей Судьбы обернется для нас всех жертвой. О масштабах этой жертвы мы можем только догадывать-

---

\*Малухин В. Русская версия. Заметки о романе В. Аксёнова "Остров Крым" // Известия. — 1990. — 4 авг. — С. 7.

ся. Что касается самого выбора, то он формулируется нами так: сытое прозябание на задворках человечества или участие в мессианском пути России, а следовательно, в духовном процессе нашего времени”.

Патетическая речь заканчивается словами: ”Господи, укрепил”

И в ответ ”зал ... будто взорвался. Кто бы мог подумать, что собравшиеся здесь сливки общества поднимут такую бурю? Аплодисменты, свист, восторженные крики и ругательства, не обошлось даже без кошачьего мяуканья”.

Подобные сцены вызывают по меньшей мере недоумение. Но Аксёнов, похоже, считает, что бывают такие исключительные ситуации, когда член правительства может ругаться и мяукать во всеуслышание.

Описать психологию человека, которого ты в лучшем случае видел на телевизионном экране, — трудная задача. И Аксёнов с нею откровенно не справляется.

Его герои изъясняются на языке рядовых советских граждан. Это происходит не оттого, что у Аксёнова философская установка ”все люди — одинаковые”, а оттого, что другого языка он не знает.

Аристократия у Аксёнова мяукает, потому что автору надо было изобразить бурю, а он не представляет никаких других способов проявления восторга огромной толпы народа. Уж если буря — то только такая.

”Видное лицо” (человек, обладающий громадной властью, один из самых что ни на есть ”первых” в Советском государстве) добродушно матерится.

Полковник КГБ говорит:

”Я потому и попросил вас прийти вместе с Таней, потому что преклоняюсь перед вами, потому что считаю недостойной всякую игру за вашей спиной, потому что надеюсь на ваше мужество и понимание ситуации, ну а если мы не найдем общего языка, если вы меня пошлете

сейчас подальше, я и это пойму, поверьте, я только сам себя почувствую в г...., поверьте...”

Аксёнов не способен достоверно написать ни о русской аристократии, ни о голливудских звездах, ни о советской партийной верхушке, ни о работниках КГБ. В этом незнакомом ему мире автор “Острова Крыма” — полный профан.

В чем же проявляется талант Аксёнова? Ответ мы найдем в произведениях самого Аксёнова.

В одной его повести есть такой эпизод: герой лежит на тахте, читает “не очень-то энергичный роман” и чувствует себя разбитым. Как вдруг ... Предоставим слово писателю.

”Как вдруг я прочел обыкновенную фразу, очередную фразу повествования... Кажется, эта фраза звучала так: “Когда он вышел из кафе, ему показалось, что наступил вечер. Сильный северо-западный ветер нагнал тяжелые тучи и теперь в неожиданных сумерках раскачивал деревья вдоль Елисейских полей”.

Меня вдруг судорогой свело. Вдруг меня скрючило всего от мгновенного ужаса и восторга. Я вдруг все это увидел так, как будто я сам вышел из кафе на Елисейских полях... И главное — я ... ощутил запах этого мгновения”.

Вот в чем проявляется талант Аксёнова. Пейзаж должен быть описан так, чтобы читатель увидел его перед собой, событие — так, чтобы читатель непроизвольно включился в него, почувствовал, что все это происходит с ним самим, герой должен говорить так, чтобы читатель услышал его голос.

Писатель может использовать обыкновенные, простые слова; совсем не обязательны какие-то особенные сравнения, метафоры, эпитеты. Но должно быть написано так, чтобы читатель “ощутил запах мгновения”.

И лучшее из того, что написано Аксёновым, достойно именно такой похвалы.

Интересно, что в определенный момент в романе "Остров Крым" все это появляется. Это происходит, когда Аксёнов входит в "родную стихию" и теперь, когда он пишет о том, что знает, всякая фальшь и натянутость исчезают.

Андрей Лучников приезжает в Россию и начинает вести жизнь рядового советского гражданина. И стоит только Андрею Лучникову превратиться из "могущественной фигуры международного журнализма" в обыкновенного русского диссидента, как на страницах романа появляется образ живого, милого человека. С недостатками, с маленькими слабостями, но и с достоинствами. Он может иногда выглядеть смешным, как любой человек, но может и вызывать уважение.

Андрей Лучников и его друг Гнагус оказываются в милиции, где они испытывают грубое обращение, угрозы. Гнагус предлагает позвонить знакомым Андрея, одного слова которых будет достаточно, чтобы друзей освободили. Лучников отказывается.

Мужественный поступок, причем автор не стремится непременно убедить читателя в благородстве своего героя. Фрагмент написан без нажима, просто, естественно, поступок психологически мотивирован и художественно достоверен.

Меняются и отношения Андрея Лучникова с окружающими его людьми. Если раньше эти отношения преимущественно строились по схеме "гений и толпа", "супермен и ошеломленная публика", то теперь они становятся более разнообразными и теплыми.

Лучникову удается освободиться от слежки КГБ. Автор больше не трактует это как потрясающую ловкость супермена, которому удалось одержать победу над могущественной организацией. Он видит в этом совсем другую сторону: герой сбежал от властей! Точно так же думают и сами власти: "мальчишеская игра в казаки-разбойники с нашей серьезнейшей организацией".

Исчезает ложный пафос, появляется юмор, ирония и настоящая самоирония Андрея Лучникова. Теперь, когда с его образа стерт "налет" супермена, он может загадочно улыбаться, и в этом не будет ничего искусственного. Теперь слова Аксенова о сенсации, которую произвело поведение героя (неожиданное участие в автомобильной гонке вскоре после возвращения Лучникова из СССР в Крым), звучат хорошо и естественно.

"Вокруг него тоже шла напряженная работа средств массовой информации.

Сенсацией было уже то, что сорокашестилетний издатель влиятельной газеты участвует в гонке. Еще одной, пожалуй, еще большей сенсацией были надписи на его бортах: "СОС! Союз Общей Судьбы! Присоединяйтесь к СОСу! СОС!" Несколько человек подлезали с вопросами, совали в окно микрофончики, но Лучников отодвигал их ладонью и спокойно курил. Разумеется, загадочно улыбался. Это необходимо — загадочная улыбка".

И появляется еще один образ — очень хороший, очень живой образ Тани Луниной.

Эта героиня раньше "фигурировала" на страницах романа в качестве любовницы Андрея Лучникова. Спортсменка, телекомментатор, сексапильная красавица, она присутствовала в качестве "приложения" к главному герою. Функция этого образа состояла в том, чтобы подчеркнуть значительность главного героя (посмотрите на Лучникова, посмотрите же! И приемы каратэ, и внешность, и деньги, и слава, и любовница у него — просто блеск!)

Для того чтобы образ Тани "ожил", героине понадобилось совершить предательство по отношению к главному герою. Теперь ее, отделенную от героя, можно показать без лоска и без глянца — такую, какая есть.

И ей посвящены лучшие страницы аксеновского произведения.



В романе постепенно исчезает натужность, нажимание на педаль, стремление что-то внушить читателю. Это называется и на стиле, который существенно улучшается.

Таню приглашают в первый отдел и предлагают бросить мужа, стать "неотлучным спутником" Андрея Лучникова и шпионить за ним. Разговаривает с нею полковник КГБ Сергеев. В кабинете также присутствует супруг Татьяны, которого она называет сокращенно — Суп.

Сергеев высказывает свои предложения, воцаряется молчание, все ждут Таниного ответа. И следует великолепная сцена.

"Монолог закончился, и в кабинете воцарилась странная атмосфера какой-то расплывчатости, произошла как бы утечка кислорода, во всяком случае, произошло было несколько странных движений: начспец, например, встал и открыл окно, хотя, разумеется, уличный шум только лишь мешал запрятым его магнитофонам, тов. Сергеев выпил сразу два стакана шипучки, причем второй пилю явно с каким-то отвращением, но допил до конца. Татьяна для чего-то открыла сумку и стала в ней как бы что-то искать, на самом же деле просто перебирала пузырьки, коробочки, деньги и ключи. Суп почему-то заглянул к ней в сумочку, а потом стянул с шеи галстук и намотал его себе на левый кулак..."

Этот фрагмент ценен не только тем, что Аксенов мастерски, несколькими точными штрихами передает психологическое состояние участников разговора, но и тем, что он очень талантливо, своеобразно написан.

Таня молчит, вспоминая первую встречу с ее будущим мужем.

"Он промелькнул на миг, тот юноша, будто бы готовый к бою, рожденный победителем, и исчез, и снова посреди кабинета нелепо набычился ее нынешний домашний Суп, сокрушительная секс-дробилка, одутловатый пьянчуга, трусоватый спортивный чиновник, беспомощный и родной.

Набывчившись, он постоял с минуту посреди кабинета, ереводя взгляд с начспеца на товарища Сергеева, а жену зою как бы не видя, выронил из кулака галстук и, яжелю ступая, вышел из кабинета, неуклюжий и потый.

— Я согласна, — сказала Таня товарищу Сергееву”.

Образ Тани — живой характер, взятый прямо из жизни, написанный как бы с натуры. В ней есть и привлекательные черты, и недостатки, и что самое главное — неповторимые особенности, яркая индивидуальность. Ее оведение психологически достоверно.

”Сергеев строго кивнул, сел напротив и протянул Тане уку. Та весело помахала ладошкой перед его носом. Если ж сука, то сука — пусть видит, какая она веселая, налая и циничная сучка. Веселая и наглая — ну и баба, юл, перешагивает через трупы, вот ценный кадр.

— Поздравляю, — сказала она Сергееву.

— С чем? — спросил он.

— С успешным началом операции. Для полного успеха е хватает теперь только одной детали — самого Лучникова. Ну подавайте мне его, и я тут же ринусь в бой”.

”—Снимочки, что ли, покажете? — усмехнулась она. — Выходит все-таки халтурите, Сергеев; если не знаете, де уже три дня ошивается редактор ”Курьера”...”

Таня приезжает в Крым, где она должна дожждаться озращения Андрея, поселиться вместе с ним и периодически передавать информацию о нем в КГБ. Андрея все ет; Таня скучает, у нее почти нет денег. И вот однажды :ней подходит в кафе пожилой американец и предлагает ысячу долларов за то, чтобы она провела с ним ночь. Три тысячи”, — говорит Татьяна и едет со стариком.

Женщина не подозревает, что Бакстер (так зовут покилого американца) — друг Арсения Лучникова, отца андрея.

В этот день как раз должен прилететь Андрей, семья встречает его в аэропорту. Там же, в аэропорту, случайно оказывается и Таня. Она сидит в баре в обществе Бакстера, Арсения и Антона Лучниковых, когда вдруг видит Андрея. Таня спрыгивает с табуретки и бежит прочь.

"Больше получаса она слонялась по бесчисленным коридорам ... У Тани дрожали губы, ей казалось, что она сейчас куда-то побежит, вцепится в какую-нибудь стенку и будет по ней ползти, как полураздавленная муха. Хулиганское ее "приключение" теперь становилось для нее именно тем, чем оно и было на самом деле — проституцией".

Аксёнов изображает состояние Тани не только "изнутри", но и извне. Именно в таком взгляде — со стороны, — талант Аксенова проявляется с наибольшей силой.

"... голый, в одних купальных трусиках человек сидел на подножке фургона и курил. Увидев Таню, он вежливо окликнул ее и осведомился, как насчет секса.

— Сволочь! — крикнула ему Таня.

— Энтшульдиген, — извинился человек и что-то еще добродушно добавил, дескать, зачем так сердиться".

Далее героиня заходит в кафе ("...она вдруг почувствовала голод. Это обрадовало ее — мне просто хочется есть. Не топиться, не вешаться, не травиться, просто пожрать немножечко").

Таня заказывает порцию кебабов, начинает есть, и следует изумительная сцена в кафе.

Персонажи, действующие в этом эпизоде, совершенно ненормальные; в них все — сверх меры, все выходит за рамки обыденного, привычного. Они показаны со стороны, извне. Вот один из них.

"— У вас это нервное? — спросила по-русски толстуха, расправляющаяся с тортом.

— Что нервное? — Таня враждебно на нее посмотрела: неряшливое существо, ляжки выпирают из шортов, пузо

свисает между ног, шлепки взбитых сливок на грудях, рот мокрый — то ли помада размазалась, то ли клубника растеклась.

— Вот эти ночные, — толстуха хихикнула, — закусочки. Раньше этого не было, клянусь вам. Я была стройнее вас, сударыня. На Татарах все "тоняги" посвистывали мне вслед. У меня был эротический свинг, всем на удивление. Теперь переживаю нервный стресс — днем сплю, а по ночам жру торты. За ночь я съедаю семь. Каково? — Она всмотрелась в Таню, произвела ли на нее впечатление каббалистическая цифра, и, заметив, что никакого, добавила почти угрожающе: — Иногда до дюжины! Дюжина тортов! Каково! И это все из-за мужчин! — Она внимательно смотрела на Таню".

Среди этого сборища карикатур оказывается Таня, находящаяся на грани нервного срыва. Абсурдная сцена не кажется ей абсурдной. Она не способна сейчас смотреть не вещи трезво, наблюдать со стороны и оценивать ситуацию критически, она спонтанно включается в безумный круговорот.

"На другом конце длинной полукруглой стойки сидела худенькая девушка в темной маечке, с огромными испуганными глазами, с головой, похожей на ощипанную курицу. В какой-то момент Тане показалось, что это она сама там сидит, что это ее отражение, она снова испугалась, но потом вспомнила, что она и одета иначе, и голова у нее в порядке, и к тому же кебабы жрет..."

Аксёнову прекрасно удаются описания состояния героев в моменты сильнейшего душевного напряжения. В такие моменты человек воспринимает действительность неадекватно; привычные связи, существовавшие между вещами, рвутся; мир, в котором еще недавно все было расположено в строгом порядке, рушится на глазах.

Мир теперь выглядит совершенно иначе; он другой, и описывает его Аксёнов уже по-другому. Появляются фантастические образы, гиперболы, гротеск.

— Ну что, попался? — Толстуха, оказывается, вовсе не слушала Таниной возмущенной тирады. Огромной рукой она, перегнувшись через стойку, ловко ухватила за рубашку мальчишку "юга" и сейчас притягивала к себе. — Вчера ты меня обманул, Люба Лукич, но сегодня не уйдешь. Сегодня тебе придется покачаться на барханах пустыни Сахары... — Она сунула мальчишке в рот ложку со сливками и клубникой. — Ешь, предатель!

Человек в задымленных очках, держа у рта свою чашечку кофе, медленно повернул голову.

У Тани дернулся локоть. Блюдо с остатками кебаба съехало со стойки и вдребезги расколосось на кафельном полу.

Мужчина в задымленных очках быстро вышел из кафе и растворился во мраке.

Девочка с сумасшедшими глазами прижала ко рту салфетку, словно пытаясь задавить вырывающийся крик ужаса.

Повар в ослепительно белой униформе, явный ее мучитель, лихо, словно в ковбойском фильме, перепрыгнул через стойку, схватил девочку и прижал ее чресла к своему паху. "Обжора на нервной почве" мощной рукой тащила через стойку югославского поваренка, другой же записывала ему в рот куски торта.

Таня вдруг поняла, что кричит, визжит вместе с той несчастной девчонкой в темной майке и совершенно не понимает, куда ей бежать — выход на черную площадь, казалось, таил еще больше безумия и опасности..."

Легко заметить, что этот эпизод написан в той же стилевой манере, что и сцена в кабинете полковника КГБ. Это очень характерный для Аксёнова стиль: короткие темпераментные фразы, насыщенность событиями, быстрая смена "кадров", энергичный ритм.

В такой манере Аксёнов изображает своих героев в состоянии сильного душевного напряжения, одновременно придавая описываемой действительности оттенок абсурд-

ности, странности. Так же написаны все лучшие страницы аксеновской прозы, в том числе и реалистические.

Что же касается сцены в кафе (и сразу вслед за ней — сцены на площади, куда Таня в ужасе выбегает), то этот фрагмент (возможно, лучший в романе) представляет собой маленький островок модернизма в реалистическом произведении Аксенова.

Перед нами не зеркальное отражение реального мира и реальных людей. Люди, окружающие Таню в эти минуты, их поведение становятся как бы опредмеченными, материализованными отражениями процессов, протекающих в ее душе; отражением кризиса героини.

"Она присела на край фонтана. Мирно струилась вода. Средиземноморский ветер трогал волосы, сгибал верхушки кипарисов, серебрил листву большого платана. Орел, львы, атлант и кариатида, милые символы спокойного прошлого. Ее никто сейчас не видел, и она легко, подетски разрыдалась. Она наслаждалась своими слезами, потому что знала, что вслед за этим в детстве всегда приходило облегчение.

На площадь эту выходили три узкие улицы, и из одной вдруг почти бесшумно, чуть-чуть лишь жужжа великолепным мотором, выехал открытый "лендовер". Он остановился возле кемпера, и люди в "лендовере" стали просить немцев спеть хором какую-нибудь нацистскую песню.

— Мы не знаем никаких нацистских песен, — отнекивались немцы. — Мы и не знали их никогда.

— Ну "Хорста Весселя"-то вы не можете не знать, — говорили люди в "лендовере". — Спойте, как вы это делаете, обнявшись и раскачиваясь ... Вот вам сотня за это удовольствие.

"Лендовер" быстро дал задний ход и исчез. Немцы обнялись и запели какую-то дичь. В трех темных улицах появились медленно приближающиеся слоны. Жуткий женский крик прорезал струящуюся средиземноморскую

ночь. Таня увидела, что из бронзовой чаши, в которой только что играли лишь два бронзовых купидона и больше не было никого, поднимается искаженное ужасом лицо той девочки с огромными безумными глазами. Таня услышала тут и свой собственный дикий крик. Она зажала рот ладонями и задергалась, не зная, куда бежать. Слоны приближались, у одного на горбу сидел все тот же сексуальный маньяк. Немцы пели, раскачиваясь, все больше входя во вкус и, кажется, даже вспоминая слова”.

Фантастическая сцена очень естественно вписывается в реалистическое целое романа: ей дается вполне правдоподобное объяснение (оказывается, Таня случайно попала на съемки фильма).

Так может быть, это просто описание съемок? И нет здесь никаких намеков, странных связей, никакой ”второй реальности”, символически изображающей душевное состояние героини?

Нет, все-таки есть. Ведь объяснение дается только в самом конце сцены, а на протяжении нескольких страниц до этого читателя не покидает ощущение абсурдности и безумия происходящего.

Важно и то, что Таня, глядя на худенькую девушку, принимает ее на мгновение за свое отражение (”в какой-то момент Тане показалось, что это она сама там сидит, что это ее отражение”...), а после окончания съемок ”киношники” говорят Тане:

”... вы были как бы отражением кризиса ... героини”.

На следующих страницах события продолжают развиваться в столь же бурном темпе (если бы так был написан весь роман!) Тут же, на краешке фонтана, Таня знакомится с Востоковым, представителем местной разведки ОСВАГ (”капиталистический” аналог КГБ). Все это время Востоков следил за ней, а через несколько минут попытается шантажировать. Но пока еще они не в кафе, где полковник покажет женщине снимки с изображением

сцен, воспоминание о которых вызывает у нее мысль о самоубийстве (на снимках изображены Таня и Бакстер). Пока еще они сидят на краю фонтана и разговаривают. И написан этот диалог так, что мы видим обоих его участников перед собой, слышим их голоса; видим, что это за люди, о чем они сейчас думают, что чувствуют.

— Разведка, — ядовито усмехнулась Таня. Сказали бы лучше — слезка, соглядатайство.

— Сударыня, — не без печали заметил Востоков. — Соглядатайство — это не самое мерзкое дело, которым приходится заниматься нашей службе.

— Борода-то у вас настоящая? — спросила Таня.

— Можете дернуть, — улыбнулся Востоков.

Она с удовольствием дернула”.

Вот так — взяла и дернула полковника за бороду. Да еще и с удовольствием. Насколько это все-таки живой образ!

Если Андрей Лучников все время старался ”ошеломить публику”, а автор подыгрывал своему герою и услужливо изображал ”открытые рты” и ”отвисшие челюсти”, то Таня ведет себя очень естественно. Аксенов не пытается сделать ее ”самой-самой”, он просто любит ее — такой, какая она есть.

Образ Татьяны Луниной становится настолько ярким, что рядом с ним меркнет даже образ главного героя. Таня кажется гораздо интереснее Андрея Лучникова.

И вот случается катастрофа. Автор вдруг понимает, что Татьяна Лунина — более достойный претендент на роль главного героя. И — о ужас! — передает ей эстафетную палочку.

Все, на этом чудесном образе можно поставить крест. Таня немедленно становится ”самой-самой”, набором суперкачеств. И теперь главное, если не единственное предназначение героини — ошеломлять публику.



Для того чтобы поразить толпу, надо вести себя определенным образом. И вот героиня начинает говорить и делать такие вещи, которых никогда бы не сказала и не сделала та Таня Лунина, которую мы знаем.

"Проходя мимо одной из таких групп, Таня даже сказала в лицо какой-то вешалке с драгоценностями: "Чего вылупилась старая ж...?" Дама дернулась и быстро залопотала что-то по-французски, однако московский изыск явно дошел до всей опешившей компании".

Хорош изыск! Изысканнее некуда. Между прочим, дело происходит на приеме в доме предводителя дворянства.

Через некоторое время к ней подходят "два плейбоя" — представители журналов "Сплетник" и "Ходок" — и задают бестактные вопросы. Одним словом, "два мерзавца". Что ж, удобный случай для аксеновского главного героя (в данном случае, героини) показать товар лицом. И ситуация тут же выстраивается по хорошо знакомой нам модели "супермен — посрамленные негодяи", "сильная личность — опешившие идиоты".

В результате "у обоих, как говорится, челюсти отвисли"; "они явно были ошарашены..."

Суперженщина сделала нужный ход, публика в восторге, аплодисменты!

"Стоящие неподалеку группы снобов с восторгом ей зааплодировали и засмеялись: как ловко мадам Лунина отбрила этих архаровцев! Bravo! Bravo!"

А что, собственно, сделала мадам Лунина? Как она их отбрила?

Та Таня Лунина, которую мы знаем, была бы насмешлива и равнодушна. Она бы ответила остроумно, скорее всего, что-нибудь язвительное, возможно, грубоватое. Но она бы не стала строить из себя развязную куклу!

"— Встречный вопрос, фраера, — наглым ленивым голосом сказала Таня. — А вы-то сами как относитесь к Идее Общей Судьбы?"

Когда читаешь произведения Аксёнова, возникает желание их "почистить", освободить маленькие слитки золота от горы шлака, которой эти слитки завалены. Почему этого не делает сам Аксёнов, неужели он так слеп? Или ему некогда — он торопится написать как можно больше?..

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аксенов В. Взгляд на нас и на себя... (Беседа с писателем. Записала Н.Шарымова) // Аврора. — 1990. — № 86—90.

Аксенов В. Я, по сути дела, не эмигрант... (Беседу вела Анна Пугач) // Юность. — 1989. — № 4. — С. 80—83.

Подробно рассказывается история ... отъезда Аксенова, предыстория некоторых его публикаций.

Линецкий В. Аксенов в новом свете: феномен двойничества как фактор литературного процесса // Нева. — 1992. — № 8. — С. 246—251.

Автор сравнивает прозу двух писателей: Аксенова и Солженицына; анализирует опубликованный в России в 1991 году роман "Желток яйца" (произведение, писавшееся по-английски, — дебют Аксенова в качестве американского писателя); размышляет над причинами читательского охлаждения к Аксенову.

Малухин В. Русская версия. Заметки о романе В. Аксенова "Остров Крым" // Известия. — 1990. — 4 авг. — С. 7.

В. Малухин рассматривает идеи Аксенова в соотношении с политическими событиями, происшедшими в течение десятилетия, разделяющего год написания романа (1979) и год его публикации в России (1990). По словам автора статьи, "такой контекст сообщает читаемой ... сегодня книге В. Аксенова неожиданный исторический объем, заставляя говорить уже не о занимательной беллетристике социально-фантастического толка, отмеченной к тому же известными провалами по части вкуса, а о вполне отчетливой реплике в извечном споре о России, вспыхнувшем сегодня с новой силой".

Сиснев В. Лучше поздно... (Вашингтонский корреспондент "Труда" беседует с В. Аксеновым и В. Войновичем) // Труд. — 1990. — 18 августа. — С. 3.

Писатели рассказывают о том, как у них отняли советское гражданство, и выражают свое отношение к Указу Президента, восстановившему его.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> . . . . .	5
<b>ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ</b> . . . . .	21
<b>Иван Сергеевич Шмелёв (1873—1950)</b> . . . . .	31
<b>Иван Алексеевич Бунин (1870—1953)</b> . . . . .	44
Дореволюционный период творчества . . . . .	47
Творчество Бунина в эмиграции . . . . .	53
Поэтика цикла "Темные аллеи" . . . . .	61
<b>Владимир Владимирович Набоков (1899—1977)</b> . . . . .	70
В. Сирин и современная ему литературная критика . . . . .	72
Эстетическая концепция Набокова . . . . .	76
Изображение действительности и человека в прозе Набокова. Рассказ "Королёк" . . . . .	77
<b>ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ</b> . . . . .	100
<b>Иосиф Александрович Бродский (род. в 1940)</b> . . . . .	105
<b>Саша Соколов (Александр Всеволодович Соколов) (род. в 1943)</b> . . . . .	133
Детские игры в "Школе для дураков" . . . . .	136
Структура текста, композиция . . . . .	144
Смена повествователя . . . . .	151

Мир, каким его видит поэт. . . . .	154
Художественное пространство "Школы для дураков". . .	158
<b>Сергей Донатович Довлатов (1941—1990) . . . . .</b>	<b>171</b>
Изображение действительности в прозе Довлатова. . . . .	172
Изображение человека в прозе Довлатова . . . . .	177
Повесть "Лишний" . . . . .	185
<b>Василий Павлович Аксёнов (род. в 1932) . . . . .</b>	<b>198</b>



Научно-справочное издание

Мышалова Диана Викторовна

**ОЧЕРКИ ПО  
ЛИТЕРАТУРЕ  
РУССКОГО  
ЗАРУБЕЖЬЯ**

Редактор *М.П. Щекотихина*

Художники *Н.Б. Быковская, О.Е. Шелудяков*

Технический редактор *Л.П. Минеева*

Оператор электронной верстки *И.В. Меретина*

**Н/К**

---

ЛР 020297 от 27.11.91; ЛР 040112 от 14.10.91. Сдано в набор 15.01.95. Подписано в печать 23.03.95. Бумага типографская. Формат 70×100 1/32. Гарнитура школьная. Усл. печ. л. 9,1. Уч.-изд. л. 10. Тираж 10 000 экз. Заказ № 316.

---

"Наука". Сибирская издательская фирма РАН  
Издательство "ЦЭРИС"  
630099 Новосибирск, ул. Советская, 18.  
Новосибирская типография № 4 РАН  
630077 Новосибирск, ул. Станиславского, 25.

